

FORMES TEATRALS  
DE LA TRADICIÓ MEDIEVAL

ACTES DEL VII COL·LOQUI DE LA  
SOCIÉTÉ INTERNATIONALE POUR L'ÉTUDE  
DU THÉÂTRE MÉDIÉVAL

GIRONA, JULIOL DE 1992

EDICIÓ A CURA DE FRANCESC MASSIP



**Institut del Teatre**  
Diputació de Barcelona







ACTES

FORMES TEATRALS  
DE LA TRADICIÓ MEDIEVAL



# FORMES TEATRALS DE LA TRADICIÓ MEDIEVAL

ACTES DEL VII COL·LOQUI DE LA  
SOCIÉTÉ INTERNATIONALE POUR L'ÉTUDE  
DU THÉÂTRE MÉDIÉVAL

GIRONA, JULIOL DE 1992

EDICIÓ A CURA DE FRANCESC MASSIP



**Institut del Teatre**

Diputació de Barcelona

*Nota a l'edició*

D'acord amb les normes de publicació establertes pel VII Col·loqui de la SITM (2a. circular), solament s'han publicat els treballs que es van enviar en el suport informàtic adequat. Per imperatius tècnics i econòmics, no s'ha pogut fer una correcció exhaustiva de galerades: en utilitzar el conducte informàtic, se suposa que els textos no han sofert alteracions respecte als que els autors van trametre. Quedin per excusats els desajustaments que s'hagin pogut produir en la conversió i unificació de programes i que ens hagin passat per alt. En l'apartat «Taules rodones» només hem pogut publicar les exposicions que ens han arribat en disquet, i, com ja s'havia decidit d'antuvi, no s'han recollit els debats que es plantejaren.

*Nota a la edición*

De acuerdo con las normas de publicación establecidas por el VII Coloquio de la SITM (2ª circular), únicamente se han publicado aquellos trabajos que se enviaron en el soporte informático adecuado. Por imperativos técnicos y económicos, no se ha podido llevar a cabo una corrección exhaustiva de galeradas: al utilizar el conducto informático, se supone que los textos no han sufrido alteraciones respecto a los que los autores enviaron. Queden por excusados los desajustes que se hayan podido producir en la conversión y unificación de programas y que nos hayan pasado por alto. En el apartado «Taules rodones», sólo hemos podido publicar las exposiciones que nos han llegado en disquete, y, como ya se había decidido previamente, no se han recogido los debates que se plantearon.

*Note à l'édition*

En accord avec les normes de publication établies par la VIIème Colloque de la SITM (2ème circulation), seuls ont été publiés les travaux qui ont été envoyés sur support informatique. A cause d'imperatifs techniques et économiques, il nous a été impossible de faire une correction exhaustive des épreuves: mais en utilisant le système informatique on peut supposer que les textes sont restés identiques à ce que les auteurs ont envoyé. Veuillez nous excuser pour les éventuels décalages, dus au processus de conversion et d'unification des programmes, qui ont pu nous échapper. Dans le chapitre «Taules rodones», seuls ont été publiés les expositions qui nous sont parvenues en disquette et, comme nous l'avions décidé auparavant, nous n'avons pas recueilli les débats passionnés qui se sont déroulés.

*Note*

Only those papers sent in digital form have been published in accordance with the rules for publication established for the 7th SITM Debate (2nd circular). For financial and technical reasons, it was not possible to carry out exhaustive proof reading. It is to be supposed that, since the data was used directly, the texts will not have been altered with respect to what their authors wrote. Layout alterations cause by the conversion and unification of programs, which we have not attempted to modify, are therefore to be excused. In the panel discussion section («Taules rodones»), we have only been able to publish contributions which were delivered on diskette and, as had been decided previously, the ensuing discussions are not included.

INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Director: Pau Monterde

*Comissió de Publicacions:*  
Montserrat Álvarez-Massó  
Sergi Belbel  
Josep M. Carandell  
Francesc Castells  
Feliu Formosa  
Jaume Melendres  
Pau Monterde  
Joan Ollé

Primera edició: gener de 1996.  
Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona  
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona  
Telèfon: 2682078. Fax: 2681070

Fotocomposició: Víctor Igual, S. L.  
Impressió: Libergraf, s. l.  
ISBN: 84-7794-413-X  
Dipòsit legal: B. 48227 - 1995

Edició no venal



# Sumari

- 11 *Presentació*  
Francesc Massip

## I L'ESPECTACLE RITUAL I ACTIVITATS PARADRAMÀTIQUES

- 19 *The confessor and the theatre*  
Alessandro Arcangeli
- 27 *La déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italie*  
Claudio Bernardi
- 33 *Espectacles itinerants i processons a la ciutat de Tarragona en l'època medieval*  
Jordi Bertran
- 39 *Hildegard von Bingen: Ordo Virtutum. Sa musique et sa idée de théâtre*  
Paola Besuti
- 45 *Summer Festivals in Lyons*  
Sandra Billington
- 53 *Liturgy and Metaphor in a Theatre of Memory: Aquinas on «The Audience»*  
Christa Carvajal
- 57 *Utilització i veneració d'imatges en el teatre assumpcionista medieval: la Festa o Misteri d'Elx*  
Joan Castaño
- 65 *The Good and Bad Thieves in Medieval Drama and on the Breton Calvaries*  
Stanley Damberger / Ellin Kelly
- 73 *Wedding Tableaux in Burgundian Joyeuses Entrées*  
Jesse D. Hurlbut
- 77 *The Bruges Ommegang*  
Wim Hüsken
- 87 *Etude d'un rituel d'alliance dans le royaume de France (Bourgogne, Anjou) à la fin du Moyen-âge: Le Pas et le langage amoureux*  
J. P. Jourdan

- 99 *Processional theater as an instrument of municipal authority in Lille*  
Alan E. Knight
- 105 *The «Quem quaeritis»: liturgical ceremony and (re)presentation*  
Michal Kobińska
- 113 *Du «jeu total» à la «représentation-fragment»: quelques remarques sur le para-dramatique*  
Jelle Koopmans
- 119 *Voir et être vu : le voyage royal ou un art de gouvernement para-théâtral. L'exemple de Philippe le Bel*  
Elisabeth Lalou
- 125 *Stylised combat and its influence on the medieval dramatic tradition in England*  
Geoff Lester
- 131 *Dos ceremonias medievales populares que han sobrevivido: La Feria de los lirios en Nola y el Mortuorio de Garessio*  
Maria Luisa Lucignano
- 137 *The Role of Mary Magdalene in the Provençal Passion Play and the Influence of the Magdalene Cult in Occitania*  
Aileen Ann MacDonald
- 145 *Festive liturgy and the dramatic connection. A Study of Thames Valley Parishes*  
Sally-Beth MacLean
- 151 *El món de l'espectacle en Tirant lo Blanc. (Primera aproximació)*  
Francesc Massip
- 163 *El Consell cerverí i la processó de Corpus*  
Ramon Miró i Baldrich
- 173 *La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona*  
Joan Molina
- 181 *La Pasqua cristiana: tradició, mitologia i espectacle*  
Felip Munar
- 189 *Les cérémonies para-dramatiques au Portugal avant Gil Vicente*  
Maria José Palla
- 195 *The Oudenaarde Corpus Christi Tableaux and Late Medieval Drama*  
B. A. M. Ramakers
- 209 *Turpia feminarum incesta lascivarum (El joc teatral en el capítol 283 del Tirant lo Blanc)*  
Xavier Renedo i Puig
- 217 *Dramatic elements in the Dança General de la Muerte*  
Asunción Salvador Rabaza
- 225 *A Spanish Play (1519) on the Imperial Election of Charles V*  
Ronald E. Surtz
- 231 *Joglars i ministrils al Rosselló a través de la documentació d'arxiu*  
Pep Vila i Medinyà
- 237 *«Pro sustentacione Honoris Castellii»: Rogation ceremonies in Beverly and the craft guilds' castles*  
Diana Wyatt

## II EL DRAMA MEDIEVAL EN ESCENA: PASSAT I PRESENT

- 247 *Máscara e identidad en la cultura medieval*  
Luigi Allegri

- 257 *Problems Confronting Contemporary General Audiences of Medieval Plays*  
Harry R. Burke
- 261 *Textual Hints for Directors and Performers in the York Old Testament from The Fall of the Angels to The Expulsion*  
Anthony G. Corbett
- 267 *Fusion des modes scéniques médiévaux et contemporains: un exemple d'adaptation contemporaine de l'espace scénique médiéval*  
Georges Philippe Danan
- 277 *Pulling Old Strings: Medieval Cycle Drama on Modern Stages*  
Garret P. J. Epp
- 283 *Staging practice in Brussels, 1559: Lawsuit reports concerning Het esbatement van de bervoete bruers*  
Femke Kramer
- 293 *Syllepse et diaphore dans la réception théâtrale des Cycles anglais*  
André Lascombes
- 303 *Vestigis medievales en el teatro popular: el ball de Sant Bartomeu*  
Josep M. Martorell Coca
- 311 *Euskal Pastoral. Descripción del teatro popular del país de Soule*  
Iñaki Mozos
- 321 *Everyman and the «Craft of Living»: The Staging of Man's Last Day on Earth*  
Rafael Portillo
- 327 *La transmissió oral en la processó de Verges*  
Jordi Roca i Rovira
- 333 *Teatro religioso en Andalucía: los «Pregones» y el «Paso» de Jabalquinto*  
Encarnación Sánchez
- 341 *El aspecto cómico del Kyoguen y el trágico del Noh*  
Ioixi Tajiri
- 345 *Sopravvivenze di sacre rappresentazioni in Toscana*  
Gastone Venturelli

### III EXPORTACIÓ I IMPLANTACIÓ DEL TEATRE MEDIEVAL EUROPEU A AMÈRICA

- 353 *Fuentes y puesta en escena del Sacrificio de Isaac mexicano*  
Kàtia Durengon
- 359 *Las epifanías como génesis de la Pastorela. Ubicación espacial en la capilla abierta de Cuernavaca*  
Ignacio Escárcega
- 365 *Actors, Producers and Educators: Jesuit drama in 16c. Perú*  
Ann E. Faulkner
- 371 *Sincretismo y evolución del espacio representacional popular en México*  
Armando García Gutiérrez
- 375 *Hidden Transcripts in Public Places: Folk dramatizations of Evangelism and Conquest in Central Mexico, 1539-1989*  
Max Harris
- 383 *El rapto de Proserpina y sueño de Endimión: A New World Play*  
Barbara H. Jaye / William P. Mitchell

#### IV EL DRAMA MEDIEVAL AL RENAIXEMENT: LA REFORMA, LA CONTRAREFORMA, LA UNIVERSITAT I EL DRAMA ESCOLAR

- 393 *Teoría y práctica de la tragedia en la Comedia, Tragedia o Tragicomedia de Sancta Catharina (inédita) del P. Hernando de Ávila*  
Julio Alonso Asenjo
- 403 *La creación de un teatro lírico en el Renacimiento: la Copilaçam, de Gil Vicente*  
Manuel Calderón
- 413 *Academic drama at Oxford, 1400-1642: what the records tell us*  
John R. Elliot
- 417 *De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el prelude del drama histórico barroco*  
M. Teresa Ferrer Valls
- 425 *El medievalismo del teatro inglés jacobeo*  
José Manuel González Fernández de Sevilla
- 433 *Una mostra del teatre nadalenc de transició: la «representació per la nit de nadal»*  
Ferran Huerta
- 437 *At work with young actors structures: «Certen plaies made by Nicholas Udall & their incydentes»*  
Roberta Mullini
- 445 *The Dumb Show in Inns of Court Tragedy*  
Howard B. Norland
- 453 *Notas sobre Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar*  
Luis Quirante
- 461 *Eloy Du Mont's Resurrection de Jesuchrist as a harbinger of the Counter-Reformation*  
Janet Ritch
- 469 *The Idol of the Other: Iconoclasm and the Execution of Friar Forest*  
Victor I. Scherb
- 477 *Modelos espaciales de raíz medieval en el teatro castellano del XVI*  
Josep-Lluís Sirera
- 485 *Los Danzantes Hombres Salvajes del Renacimiento*  
A. William Smith
- 493 *The carnival play in the reformation Struggle*  
Leif Søndergaard

#### V TAULES RODONES

- 503 *Idea del teatre a l'Edat Mitjana*
- 511 *Metodologies d'aproximació a l'estudi del teatre medieval*
- 515 *L'escenificació del teatre medieval avui*

# Presentació

Francesc Massip

Secretari general de la SITM  
(1989-1992) i director del  
VII Col·loqui.  
Professor de la Universitat  
Rovira i Virgili  
Tarragona, Catalunya

L'estiu de 1992, mentre al cap i casal s'ultimaven els preparatius de les parafernàlies olímpiques, Girona acollia el VII Col·loqui de la *Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, una associació que cada tres anys es reuneix a una ciutat del món per exposar i debatre les darreres recerques a l'entorn de l'espectacle medieval, i que per primera vegada ho feia en una localitat de jurisdicció hispànica (per segon cop en una població catalana).<sup>1</sup> La proposta s'havia formulat en l'anterior edició, i en la disputada elecció hi va influir, ben cert, el creixent interès que mostren els investigadors del drama medieval envers la notable riquesa del nostre teatre antic i les seves pervivències tradicionals. L'antiga Corona catalano-aragonesa havia tingut durant els segles de la seva existència independent (xii-xv) un esplendorós conreu dramàtic íntimament vinculat amb la cultura europea de l'època i que ha deixat un llegat important, ja sia en textos i documentació com, sobretot, en fets espectaculars d'origen medieval encara vigents com la *Festa d'Elx*, la *Patum* de Berga, la *Dansa de la Mort* de Verges, la *Sibilla* de Mallorca, les *Passions*, *Nativitats* i altres mostres escènico-festives. Una activitat que, tanmateix, només molt darrerament ha obtingut una adequada valoració en palestres internacionals gràcies, en part, a l'inici de desbloqueig de les cultures sense Estat que s'està produint a l'Europa democràtica, a pesar dels entrebancs dels jacobins de sempre que, temerosos de la diversitat, persisteixen a elevar a valor l'homogeneïtat, ni que aquesta s'hagi aconseguit amb el genocidi del distint.

## *Les sessions científiques*

Durant una intensa setmana, del 29 de juny al 4 de juliol, el Congrés va aplegar un centenar de participants italians, anglesos, escocessos, nord-americans dels Estats Units i del Canadà, holandesos, francesos, mexicans, irlandesos, danesos, alemanys, japonesos, espanyols, portuguesos, bascos i catalans. La setantena de comunicacions presentades, la majoria de les quals es recullen en el present volum, van girar a l'entorn de quatre blocs principals. En primer lloc, *L'espectacle ritual i les activitats paradramàtiques*, això és, un apartat dedicat a les cerimònies litúrgiques, processons imatjades, festivitats i ritus civils, populars o cortesans amb components espectaculars, és a dir, totes aquelles mostres que no tenen a la base un text dramàticament codificat, però que presenten una multitud d'elements de teatralitat (gestos i actituds, elements escenotècnics, articulació espacial, intervencions recitades o líriques, sen-

tit festiu i participatiu o incardinació social) que actualment són centre d'especial atenció per part de la investigació escènica. Un tema que, per la seva amplitud i interès, va tenir una gran acollida que es va reflectir en el major nombre d'aportacions.

En un segon apartat, *El drama medieval en escena: passat i present*, es van analitzar diversos aspectes de la posada en escena, és a dir, el vessant pràctic i material de l'espectacle, parcialment conegut per mitjà de la documentació de l'època, dels mateixos textos perviscuts, de la iconografia o dels exemples tradicionals més arcaics. La recerca es produïa en una doble direcció: l'estudi del passat per tal de formular hipòtesis vàlides en les escenificacions que es proposen des del present o per tal de recuperar aquells aspectes del llegat escènic medieval que resulten útils al creador teatral d'avui; i, vice-versa, l'anàlisi de certes pervivències tradicionals, mantingudes al llarg dels segles en un context d'aïllament i de conservadorisme popular, que ens ajuden a entendre algunes estructures i fórmules pretèrites. Un recíproc canal de diàleg que tanmateix cal anar amb compte de no desfigurar amb interpretacions esbiaixades.

El tercer motiu d'estudi va ser *El drama medieval al Renaixement*, és a dir, la penetració d'aquest teatre en l'època renaixentista, amb la concurrència de dos esdeveniments que afecten la seva evolució. L'un religiós, la Reforma, que va comportar, per la part protestant, la supressió dels drames a l'entorn de la Mare de Déu i, per la banda catòlica, la més dràstica prohibició tridentina de les representacions a l'interior del temple, mentre que es creava l'acte sacramental urbà com a estratègia de rearmament ideològic de l'ortodòxia contrareformista. L'altre fet, cultural, s'inscrivía en la redescoberta dels clàssics per part de l'Humanisme, cosa que va comportar una nova formulació de la idea de teatre i, alhora, la utilització dels textos dramàtics greco-llatins com a eina pedagògica a les escoles i universitats.

El quart bloc va versar sobre *l'Exportació i implantació del teatre medieval a Amèrica*, commemoració crítica de l'arribada europea al continent americà que, entre tantes altres coses, va implicar la sobreposició de les pràctiques teatrals del «Vell Món» als usos espectaculars del «Nou» en un sincretisme no mancat d'originalitat.

Finalment, les sessions científiques van acollir també tres taules rodones a l'entorn d'aspectes epistemològics de viva actualitat que estan al centre del debat en el món de la recerca sobre el tema. L'una, coordinada per Luigi Allegri (Universitat de Parma), sobre la *Idea del Teatre a l'Edat Mitjana*, en què es va posar de manifest el perill que entraña el fet d'analitzar manifestacions del passat des de concepcions d'avui, i particularment la impropietat d'anomenar «teatre» o «drama», *strictu sensu*, els actes espectaculars de l'Edat Mitjana. Una polèmica que té com a rerafons certs escrúpols filològics o textocèntrics no del tot superats. Tanmateix, al cap i a la fi, i malgrat totes les matisacions oportunes, es va defensar la conveniència de l'ús del terme «teatre», en sentit lat, per designar les múltiples manifestacions espectaculars, emplaçades al cor de la col·lectivitat medieval. Llàstima que Paul Zumthor (Universitat de Montréal), que tantes clarícies hauria pogut oferir sobre la qüestió, va excusar la seva assistència. Una altra taula rodona, dirigida per Konrad Schoell (Universitat de Kassel), va versar sobre les *Metodologies d'aproximació a l'estudi del teatre medieval*, en què, per la mateixa naturalesa de l'objecte d'estudi, s'imposava transcendir el marc estrictament i tradicionalment literari, per intentar una anàlisi contextual que, prenent com a base la teoria i la pràctica del teatre, integrés les dades filològiques amb les històriques, iconogràfiques i constructives (àmbit artístic), musicals, antropològiques o litúrgiques, entre d'altres, donat que la matèria (l'espectacle teatral) i l'època (Edat Mitjana) requereixen un tractament interdisciplinar per tal d'abastar les múltiples instàncies que conciten. La tercera taula, *L'escenificació del teatre medieval avui*, va suscitar un fèrtil debat a l'entorn de les possibilitats, dificultats i reptes que comporta tot muntatge sobre peces medievals en l'actualitat. El coordinador en va ser el director teatral Ramon Simó (Institut del Teatre), que té en el seu haver diversos muntatges d'inspiració medieval, aspecte que compartia amb la resta dels components de la mesa (P. Meredith, A. Johnston, J. MacKinnell), la qual va comptar amb la valuosa aportació de Josep Romeu i Figueras, el primer i més conspicu investigador català sobre el tema que va ser capaç de muntar nou cicles de teatre medieval (Barcelona, 1961-1969) en un esforç titànic per a l'època que, segons totes les cròniques, va ser d'un rigor i una cura excepcionals. Els estudiosos, doncs, van poder aportar les seves experiències concretes en aquest respecte, i el debat es va enriquir gràcies a la intervenció d'aquells que havien participat en els diversos espectacles de tipus medieval que aquells

dies van envair la ciutat o que els havien vist. Perquè, al costat de les sessions acadèmiques, el Col·loqui va organitzar un Festival de Teatre, obert a tothom, que va servir per contrastar, amb el testimoni escènic, els aspectes debatuts pels congressistes.

## *Festa i Espectacles de la Tradició*

El Festival, que vàrem titular *Festa i Espectacles de la Tradició*, pretenia reivindicar la idea de l'espectacle com a festa col·lectiva amb produccions que impliquessin la ciutat sencera en l'esdeveniment. És a dir, un tipus de manifestacions teatrals secularment oblidades pels repertoris comercials i programacions oficials, tot i que virtualment vives en certs àmbits apartats dels circuits en ús. Manifestacions que s'inscriuen en una tradició espectacular que la cultura occidental ha mantingut submergida i marginada als confins de la història escrita, i pràcticament sepultada per l'única línia teatral sancionada pels estaments dirigits, això és, el teatre de la paraula: línia dramàtica oficial que ha fundat el seu prestigi en la creació literària i que, tot sovint emprada com a arma de dominació pels poders establerts, ha eclipsat aquelles altres alternatives teatrals fundades en els elements visuals d'espectacularitat i en unes coordenades festives de producció i recepció. Si la línia dominant del teatre occidental ha convertit el fet dramàtic en instrument del poder o en producte cultural de consum, fet per professionals per a un públic del tot al marge de la seva elaboració, l'anomenat *Teatre de la Tradició* sempre s'ha produït a l'interior de la vida quotidiana de les comunitats que l'han preservat, per a les quals no és únicament una distracció, sinó una necessitat social, una exigència festiva.

En el *Teatre de la Tradició*, tant l'anomenat «teatre popular» com les representacions de la ritualitat «primitiva», el ressort fonamental de l'experiència estètica no és la novetat sinó el respecte a la tradició, la continuïtat. I, en aquest marc, un espectacle pot no desenvolupar-se exclusivament de manera lineal, sinó mitjançant grups d'elements simultanis entre els quals cada espectador particular realitza un recorregut seu i personal. Aquest tipus de teatre alternatiu, «a la carta», que se separa dels menús oficials, el podem recuperar encara per mitjà de:

- a) la tradició popular occidental d'arrel medieval o de ritualitat agrària.
- b) teatres tradicionals del món: tradició oriental, africana, indo-americana...
- c) muntatges d'avui sobre la tradició, inserits en aquest esperit de festivitats multiformes.

És en aquesta línia que vam inscriure la Mostra. Corresponent a la primera tipologia, vàrem comptar amb dues manifestacions singulars i colpidores: la *Dansa de la Mort de Verges* i el *Cant de la Sibilla* del Monestir de Lluc (Mallorca). Ambdues es van trobar el 2 de juliol a les 10 del vespre dintre de la Catedral gironina, que es va omplir de gom a gom, i van constituir, com va escriure Robert Potter (Universitat de Califòrnia-Santa Bàrbara), «the highlight of the Festival», el moment culminant de la mostra, i on es va revelar l'eficàcia dramàtica de la cerimonialitat medieval: «The sight of any medieval cathedral filled to capacity is a thrilling occasion; to my eye it had the particular function of demonstrating that live performances in such circumstances have a surprising intimacy, even in a space as enormous as the Gothic nave of Girona's cathedral, the largest in the world».<sup>2</sup> Només amb motius molt excepcionals, aquests actes han sortit del seu context original, que per a la *Dansa de la Mort de Verges* és la *Representació de la Passió* la nit del Dijous Sant en aquella localitat empordanesa. La seva actuació a Girona va ser possible, amb l'autorització episcopal prèvia, gràcies a la sensibilitat i l'interès del seu director, Jordi Roca, qui va aprofitar l'ocasió per presentar un breu diàleg cerimonial entre el sacerdot i els comparses de la *Dansa* que es recitava el Dimecres de Cendra a l'església parroquial, almenys fins a mitjan segle passat.<sup>3</sup> El *Cant de la Sibilla* —que encara s'entona a totes les esglésies de Mallorca, a la Catedral de l'Alguer i al convent de monges mercedàries de Càller (Sardenya)—, s'inscriu en els oficis de la nit de Nadal, els més variats i rics dels quals són els que protagonitza l'Escolania dels «Blauets» del monestir de Lluc, nens cantors d'afinadíssimes veus blanques. A més del terrible anunci del Judici Final que fa la *Sibilla* —la cerimònia més arcaica i impressionant—, els allots mallorquins varen colpir l'audiència amb l'entonat *Anunci de l'àngel* i el sempre xalest *Sermó de la Calenda*, pervivència dels infants regnats efímers (*Abató*, *Bisbetó* o els *Reis de Nadal*) bé que amb parlaments molt més temperats que els seus precedents medievals.<sup>4</sup>

Pel que fa a la segona tipologia, vàrem disposar d'una oportunitat única i excepcional: la representació de tres farses japoneses de *Kyoguen*: *Boshihari* («Lligat al pal»), *Urinusubitu* («El lladre del meló») i *Susuguigawa* («La bugada al riu»). El *Kyoguen* és un tipus de representació bufonesca, originat al Japó del segle XIV i mantingut per tradició fins als nostres dies, que es caracteritza pel joc de paraules, la mímica i la improvisació. La gran professionalitat de la companyia, integrada pels actors Masayoshi Sigueyama, Akira Sigueyama, Yasushi Maruishi i Taema Maeda, va fer que, malgrat la incomprensió del text, l'audiència quedés atrapada en la teranyina de la fascinació que segregava la magistral interpretació carregada de comicitat gestual i sonora, i que va arrencar l'enfervorit aplaudiment del públic. Aquesta exòtica representació, d'una rara bellesa, no hauria estat possible sense la contribució de *The Japan Foundation*, organització governamental d'intercanvis culturals que va permetre d'organitzar, després de la seva presentació a Girona, una gira del grup per diverses ciutats europees.

En la tercera tipologia, varen concórrer quatre espectacles pensats des del present que oferien interpretacions diverses del material dramàtic del passat. Dos d'ells, sorgits de l'àmbit universitari: així, del Departament de Dramatúrgia de la Universitat d'Aarhus (Dinamarca) va arribar la posada en escena d'un text danès de l'últim any del segle XV, *Den Utro Hustru*, una farsa sobre l'esposa infidel que es deixa festejar per tres pretendents (pagès, monjo i cortesà), dirigida per Anne Marie Sindberg, que va saber superar la barrera idiomàtica gràcies a un adequat subratllat dels *gags* mímic i del treball actoral. De l'altra banda de l'Atlàntic, els Chicago Medieval Players, sota la batuta de la professora Ann Faulkner (Loyola University of Chicago), van utilitzar l'església de Sant Martí per escenificar l'ofici dramàtic *Filius Getronis*, que es representava el dia de sant Nicolau i narrava un dels miracles del sant, òbviament en llatí i cantat. Els grups folklòrics més actius de Terrassa (esbarts, corals, castellers, bastoners, geganters, ministrils i diables) van aplegar-se, sota l'orientació de Lluís Puig i Joan Grau, en l'elaboració d'un macro-espectacle (que aplegava uns 250 intèrprets) inspirat en les grans festivitats urbanes tardo-medievals i que, com va escriure el professor Ferran Huerta, «fou el que tragué més profit de les excepcionals condicions escèniques dels carrers i places de la ciutat... i el que més públic va atreure». <sup>5</sup> Efectivament, en evocar les entrades reials o senyoriales de l'època, l'espectacle itinerava pels punts neuràlgics del barri antic i arrossegava l'audiència, amb el seu moviment i els seus efectes espectaculars. S'aconseguia així, com escrigué el director teatral i professor mexicà Ignacio Escárcega (UNAM), «una representación viva muy destacable, en la que se distingue la propuesta ciertamente participativa... El espectador participa no obligada ni coercitivamente, y se integra con gusto al gran baile final». <sup>6</sup> A mig camí entre aquesta tipologia i la primera cal inscriure *Pantzar*, una tragicomèdia de Carnaval que aprofita textos, cançons i danses de les tradicionals *Pastorala* èuscades, d'origen ancestral i encara vigents en mans dels pastors de la vall de Zuberoa, a Iparralde (el País Basc de jurisdicció francesa), però que es planteja des d'una posada en escena actual que, tot i utilitzar elements de la tradició, és feta per un grup professional (Agerre Teatro) d'Hegoalde (el País Basc sota domini espanyol).

Cal dir que l'èxit de la Mostra fou sorprenent i el públic, cada dia més nombrós, va seguir amb exquisit respecte i interès les diferents representacions. I això malgrat l'ajustat pressupost fixat per l'Ajuntament, que finançava el Festival, cosa que no va permetre ni tan sols fer cartells ni dur a terme una adequada i àmplia difusió, com planyia Joan Ribas. <sup>7</sup> Verificada la viabilitat de la Mostra, tothom coincidia que «la resposta de la ciutat és bona i que un festival anual d'aquestes característiques —amb més pressupost— podria funcionar perfectament». <sup>8</sup> Fins i tot el rector de la Universitat de Girona, Josep M. Nadal, va demanar a l'Ajuntament, en l'acte inaugural del Col·loqui, continuïtat per al Festival: «la ciutat, les pedres, els carrers i fins i tot la pluja d'aquests dies fan que Girona sigui el marc més adequat per fer un festival estable com aquest». <sup>9</sup> El cert és que l'Ajuntament ens va encarregar un projecte de Festival d'estiu, amb l'establiment de la línia d'actuació, pressupost i fonts de finançament possibles. Vàrem aconseguir el compromís d'un ajut fix de la Generalitat si el Festival fóra bianual; vàrem confeccionar un dossier raonat de possibilitats i vàrem establir els contactes adequats per disseminar la següent edició i prevenir-ne altres tres. I, tanmateix, malgrat el ressò ciutadà i l'interès demostrat per l'alcalde, la iniciativa, per causes que ignorem, no s'ha concretat. I això que Gi-



rona oferia un marc ideal a la Mostra: no només és una ciutat de mesura humana que permet que la Festa arribi a gairebé tothom, ans també compta amb un esplèndid conjunt monumental que es va demostrar que funcionava com a espai escènic propi i especialment indicat per a aquest tipus de teatralitat: la Catedral, les esglésies de Sant Martí i Sant Domènec, les places dels Apòstols i de les Àligues, les escales i carrerons del call jueu, resulten un perfecte decorat per a l'espectacle d'arrel medieval. El Festival que ens prometíem, però, sembla que ha caigut definitivament en sac foradat.

### *Activitats paral·leles*

Les jornades no deixaven gaires moments de lleure, els quals, tanmateix, es van intentar de rendibilitzar al màxim amb altres activitats. Així, la Casa de Cultura Bisbe Lorenzana, on es desenvolupaven les sessions acadèmiques, va acollir durant tota la setmana l'exposició iconogràfica i videogràfica *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, un exhaustiu reportatge realitzat el 1986 per la Generalitat Valenciana sobre aquest vestigi únic de representació medieval que constitueix el cèlebre misteri il·licità. En el mateix recinte, es va instal·lar una exposició bibliogràfica amb les obres més recents sobre el teatre medieval europeu (estudis, edicions, revistes, etc.), mentre que els congressistes que ho desitjaren van poder mostrar i comentar, *of-the-Colloquium*, enregistraments videogràfics de cerimònies, espectacles i representacions, tradicionals o de nova creació, vinculades al món medieval.

A més, els participants van visitar, sota el guiatge del professor Joan Molina, els tresors monumentals de la ciutat, els monestirs romànics de Ripoll, Sant Joan de les Abadesses i Sant Pere de Rodes i les ruïnes greco-romanes d'Empúries, per acabar refrescant-se en les platges veïnes. I si les nits es passejaven i airejaven, després dels espectacles, al Parc de la Devesa, el darrer dia es tancava amb un sopar de comiat al Casino gironí ambientat amb cants i danses medievals i del Renaixement a càrrec del grup Clau de Lluna i que va tenir com a punt final una representació inesperada. Així ho explicava l'escriptor i crític Manuel Vigo: «el próximo encuentro (1995) de la SITM será en Toronto (Canadá),<sup>10</sup> lo que fue excusa para que un grupo de profesoras, italianas y españolas, improvisaran una escenificación del *Torontonero*: una mezcla del espíritu festivo del *Porompompero* frente a la seriedad anglosajona, y de sátira por las facilidades económicas que prestan las universidades americanas y británicas frente a la austeridad de las mediterráneas».<sup>11</sup> De fet va ser un *contrafacta* del drama litúrgic de la resurrecció (la cèlebre *Visitatio Sepulchri*), on, efectivament, es parodiaven les dificultats de viatjar dels investigadors llatins davant la prosperitat del món anglòfon que no només s'entestava a no moure's de casa, ans ens duia allà on mai no va existir el teatre medieval. I entre bromes i cants, va arribar el comiat amb un gran ball rodó. Placent final que coronava la triennial cerimònia de la revifalla de l'au Fènix: com ella, «el teatre medieval ha renascut de les seves cendres per captivar-nos novament per la forma de sensibilitat que conrea, per la seva funció social, per la intensitat i la puresa del seu joc, per la profunditat del seu missatge, en una paraula, per la seva modernitat».<sup>12</sup> Així s'expressava el qui va ser president de la SITM, Jean-Claude Aubailly, professor de la Universitat de Perpinyà i infatigable investigador, que va acudir a la cita de Girona pocs mesos abans de deixar-nos orfes de la seva amistat i del seu mestratge. Ara ens acaba de deixar, també, Gastone Venturelli, professor de la Universitat de Florència i apassionat estudiós de l'espectacle tradicional, que va irradiar entusiasme en les jornades gironines, i que ens havia facilitat interessants contactes amb representacions populars italianes amb vista a les projectades Mostres que havien de seguir.

### *Agraïments*

En nom de la SITM, cal fer constar que el VII Col·loqui i la Mostra *Festa i Espectacles de la Tradició* no haurien estat possibles sense el suport de les institucions locals de Girona (Universitat, Ajuntament, Diputació, Bisbat i Capítol catedralici) i nacionals (Generalitat de Catalunya i Generalitat Valenciana), i no haurien tingut la ressonància i calidesa de què les jornades han gaudit sense l'entusiàstica acollida i participació dels ciutadans i dels mitjans de comunicació gironins. A tots ells cal fer, doncs, extensives les múltiples felicitacions que hem rebut no no-

més en relació amb les jornades de treball i amb les produccions dramàtiques, sinó també referents a l'hospitalitat cívica i a l'esplèndid marc monumental.<sup>13</sup>

D'altra banda, res no hauria pogut rutil·lar bé sense l'eficàcia de l'equip d'organització amb què vàrem comptar: Laura Ripoll, Merxe Sànchez, Elisabet Moyà i Esperança Ferrer, ni sense la gestió de Josep M. Fonolleras al capdavant de l'oficina de premsa, mentre que no en quedaria cap memòria gràfica sense l'excel·lent realització videogràfica dirigida per Arcadi Lozano.

Finalment, agrair a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona que fa possible la present edició.

## Notes

1. El primer Col·loqui de la SITM es va celebrar a Leeds (Anglaterra 1974), el segon a Alençon (França 1977), el tercer a Dublín (Irlanda 1980), el quart a Viterbo (Itàlia 1984), el cinquè a Perpinyà (Rosselló 1986), el sisè a Lancaster (Anglaterra 1989), mentre que el vuitè ha travessat l'Atlàntic: Toronto (Canadà 1995).

2. Bob POTTER, «A Ceremonial Night in Catalonia», *The Early Drama, Art, and Music Review*, 15/1 (Western Michigan University, 1992): 40-41.

3. «OFICIANT: —Qui ets tu? DALLA: —Jo sóc la mort. Amb la dalla sego vides. OFICIANT: —I tu, qui ets? RELLOTGE: —Sóc el rellotge. A qualsevol hora podem morir! OFICIANT: —I tu, petit, qui ets? PLATET: —Jo porto un plat de cendra, que és com hem de quedar tots» (Text recollit per memòria oral de Pere Perich i Mateu Feliu, i establert per Jordi ROCA I ROVIRA, *La processó de Verges*, Girona, 1986, pp. 64-65).

4. Cal dir que Els Blauets de Lluc no era el primer cop que venien a Girona. Els vam portar el juliol de 1989, amb el mateix muntatge i a la mateixa Catedral, en ocasió d'una primera tongada d'espectacles medievals presentats sota el títol *El Teatre dels Orígens (El drama litúrgic als Països Catalans)*, que després algú ha reprès, a la Seu de Mallorca, amb el nom capgirat (*Els orígens del Teatre*). En aquella ocasió, junt al *Cant de la Sibilla* dels escolans mallorquins, vàrem presentar sengles drames litúrgics de Vic i Girona (segles XII i XV).

5. Ferran HUERTA, «El teatre medieval: col·loqui internacional a Girona», *Serra d'Or*, 393 (1992): 59-60.

6. Ignacio ESCÁRCEGA, «El teatro medieval, hoy», *Escénica*, 14-15 (México 1993): 69-70.

7. «L'edat mitjana ha tornat a Girona», *El Punt*, 5-VII-1992. Tampoc es va poder dur a terme l'edició prevista dels textos de les diferents representacions, cosa que hauria estat d'un gran interès.

8. Pere PUIG a *El Punt*, 3-VII-92.

9. *Diari de Girona*, 30-VI-1992, portada i p. 26.

10. En l'Assemblea Plenària de la SITM, celebrada el 3 de juliol, es va corroborar que, com s'havia decidit en l'anterior Assemblea de Lancaster (1989), el VIII Col·loqui tindria lloc a Toronto (Canadà), mentre que es van proposar dues candidatures per al IXè (1998): Elx i Holanda. Alhora es van votar els nous president (Luigi Allegri), secretari general (Wim Hüskens) i director de Col·loqui (Alexandra Johnston).

11. Manuel VIGO, «Goliardos en la Catedral», *El Observador*, 11-VII-1992.

12. *Le Théâtre et la Cité dans l'Europe médiévale* (Actes du V Colloque de la SITM, publiés sous la direction de Jean-Claude Aubailly), Stuttgart, H. D. Heinz Akademischer Verlag, 1988, «Avant propos».

13. Només per posar un parell d'exemples, el professor americà Thomas P. Campbell escrivia: «The conference was wonderful-well-planned and smoothly executed, despite the predictable delays and problems... The warmth and hospitality of all those in Girona —both associated with the University and in the city itself— will always be remembered. I have never felt so comfortable in a foreign city», mentre que Diana Wyatt, en representació de la Secció anglesa, deia: «it was a splendidly successful Colloquium, with outstandingly good performances in the evenings. Thank you again for your excellent organisation; we all spent a thoroughly enjoyable week in Catalonia».

**I** *L'ESPECTACLE*  
*RITUAL I ACTIVITATS*  
*PARADRAMÀTIQUES*



Alessandro Arcangeli  
Historiador i musicòleg  
Verona, Itàlia

# *The confessor and the theatre*

The purpose of this paper is to contribute to our understanding of the attitude held by Christian moralists towards the performing or watching of a spectacle on the eve of the Reformation. The sources which I will be examining are Italian texts of moral theology, in particular, manuals devoted to the sacrament of penance, dating from the mid-fifteenth to the first quarter of the sixteenth century. My analysis appears to show: first, a lack of significant consideration of the world of spectacle as a subject of moral reflexion in its own right; and, second, a tendency to legitimize more than condemn performances, by proposing a series of circumstances which are to be avoided instead of a more general prohibition.

One of the broadest theological works of the period that I will start with is the *Summa theologica* written towards the mid-fifteenth century by St. Antoninus, Archbishop of Florence, and first printed in Venice in the 1470s. A prominent writer and member of the order of Dominican friars, he discusses spectacle from the moral point of view with references to a number of Christian authorities, in particular Thomas Aquinas, the leading Dominican theologian. Antoninus deals with the subject in the second part of his work, within a chapter devoted to the sin of *curiositas*, which he classifies as the first of twelve degrees of pride.

The disposition of the subject in this particular chapter derives from Aquinas, and might require explanation, as there is a theological debate behind it. One of the starting points for Christian reflexion on this matter is Augustine's *Confessions*, book 6, chapter 8. Here the Church father tells the story of his friend Alypius, who hated gladiatorial contests. But on one occasion some friends of his dragged him to the arena. Alypius protested that even though they could force his body, they could not make his soul or his eyes watch. He sat there at the arena, «the doors of his eyes closed», apparently ignoring what was happening around him. But he could not close his ears. Suddenly, at a turning point in the contest, the crowd gasped and, overcome with curiosity, Alypius opened his eyes. Now he could no longer control himself: his soul caved in, wounded even more severely than the body of the gladiator. And after that day he became addicted to these bloody entertainments. Curiosity is what moved Alypius to open his eyes. Human beings' curiosity is an effect of the lust of the eyes (*concupiscentia oculorum*) —as Augustine says again in another text, his *De vera religione*, while commenting on a passage of the *First letter of John* (ii, 16). Three centuries later, the Venerable Bede, in his commentary on the same passage, mentioned specifically watching spectacles as one of the manifestations of lust of the eyes. It is by quoting from Augustine and Bede that Aquinas constructed the section in which he posed and answered a question about spectacle. This comes in his *Secunda secundae* —that

is to say, the second half of the central part of his *Summa theologiae*— within *quaestio* 167, whose subject was precisely *curiositas*, a vice opposed to *studiositas* (in the tradition of the Catholic doctrine, one form of the virtue of modesty). The topic was divided into two articles, one concerning curiosity in the field of intellectual knowledge and the other in that of sensory knowledge. Here, in the sensory field, one of the more specific doubts was formulated in the following way: is there a form of curiosity in watching plays and games? The ensuing discussion followed the structure of any medieval scholastic analysis: first answer (not necessarily shared by the writer); objections to the first answer (not necessarily the author's either); finally, author's solution. Here the thesis, the first given answer, affirmed that watching spectacles was pleasant and was not a form of curiosity. Drawing from different authorities, the objection stated the contrary. Thomas' answer observed that attending spectacles became a sin to the extent that, because of things represented, the spectator became inclined (*pronus*) to the vices of lust or cruelty. The implication was that this activity was not always sinful, but it might become so in these specific circumstances. From antiquity to the present day's censorship of films, that which creates a moral dilemma has been seen to be sex and violence.<sup>1</sup>

To return to the fifteenth century and to Antoninus. Watching a spectacle, he wrote, was a form of curiosity, a lust of the eyes, sight being the one of our five senses which gave the most opportunity for sin. The question of whether attending the theatre or any sort of spectacle was or was not a mortal sin received first an affirmative answer based on canon law. But the contrary was stated by another major Dominican *magister* quoted by Antoninus, Albertus Magnus. This German philosopher of the thirteenth century had affirmed that spectacles should be tolerated if they are performed under the correct conditions, that is to say by laymen, neither in a holy place nor at a forbidden time. And Aquinas, who had been his pupil at the University of Paris, agreed that there was sin only when the performance provoked the audience to evil. With these precedents, Antoninus was able to give a full final answer, where he distinguished between different genres of spectacle. «Some of them —he observed— are representations of events of holy history, such as the adoration of the Magi, the massacre of the holy innocents, the passion of Christ, the ascension, the descent of the Holy Spirit, and so on». This genre is lawful in itself (*de se*), both for performers and spectators. However, vain elements that sometimes are incorporated into it must be excised, particularly if obscene acts are committed by young people while in rehearsal. Conversely, if the subject is secular, spectacles come under one of three other categories. As they involve different moral judgments (i) according to given circumstances and (ii) in respect of the performer or the spectator, it may be useful to arrange them in a scheme as following:

1. Spectacles forbidden by law (where there is a probable danger of life, or serious injury)	2. Spectacles not expressly forbidden by law, but which include many obscene representations	3. Vain and amusing spectacles, provided that they do not mock church, clergy, or religion
examples: tournaments, duels performance: mortal sin attendance: not usually a mortal sin; it becomes so when somebody (i) is «disorderly affected» by them, or (ii) for watching them neglects his religious duties, or (iii) assists in any way with their organization	performance: mortal sin attendance: mortal sin if voluntary (except if unwittingly)	example: masquerades performance and attendance: neither are mortal sins

With the last genre were equated watching dancing, jumping, running, performing athletic disciplines or other games; none of which were a mortal sin, though it was vain, and a waste of time. However, it might become mortal *per accidens*, should something evil happen, even in the sphere of intentions, as in the case of somebody who, while watching women dancing, is

driven to desire them. Members of the clergy, the Archbishop of Florence concluded, were proscribed from attending under any circumstances; and it was their duty to warn the Christian faithful against the dangers of the performing arts.<sup>2</sup>

With its rather moderate tone, this text of Saint Antoninus' provided a representative indication of the attitude of the clergy current at that time. However, it is found in a systematic work of theology, which probably could not have been easily accessible to most priests. Nevertheless, the age of the printing press brought with it a new development and diffusion of the genre of the *summae* for confessors, where every member of the clergy who was able to read Latin had the opportunity to consult a key-word, and find the suggested penance in individual cases of conscience. It is at some of the most popular sources of this genre that we are going to look now, in order to analyse their treatment of the subject of spectacle. All the texts I will quote were first printed by 1525.<sup>3</sup>

To begin with, Antoninus himself wrote more than one manual for confessors or penitents, which were astonishingly successful at the time (it has been calculated that some 160 editions had appeared in Italy before the end of the sixteenth century). Among these shorter treatises, the closest to the casuistic genre was one addressed to confessors, which is usually referred to as the *Defecerunt* confessional. Its arrangement of subjects was systematic. It included instructions on questioning of the penitent according to given lists: the ten commandments, the seven capital sins and their different kinds, the various types of penitents according to their social status. The most specific section for our purpose is a very brief one concerning actors (*de histrionibus*), in the series of professions. Here Antoninus said that an actor committed a sin when his jokes and representations included obscene words or acts, or were performed at the wrong time or place, such as in a church. And that the sin was more or less serious «depending on the quantity» (*secundum quantitatem*), that is to say, the gravity of the infraction. No other special treatment was given to spectacle. Nevertheless, in a chapter dedicated to the «daughters of pride», a page was devoted to curiosity. This is where the Archbishop of Florence summarized his position. Watching games and spectacles, he said, was usually a venial sin, unless (i) there was a danger of «spiritual, or temporal death»; or, (ii) somebody was so much delighted by them, that his mind turned away from God, and in order to watch spectacles he would be ready to transgress the laws of God and of the church. However, Antoninus remarked, the last condition is not a special feature of this subject. On the contrary, it can be applied correctly to any venial sin: an exaggerated attachment makes the fault worse.<sup>4</sup>

A model for this genre of religious texts was represented by the *Summa Pisana* or *Pisanella*, written at the beginning of the fourteenth century by the Dominican friar Bartolomeo da San Concordio, and based in its turn on the work of another Dominican, Jean de Fribourg. As well as being published separately, the *Pisanella* was enlarged in the mid-fifteenth century by the *Supplementum* of an Observant Franciscan, Nicol\_ da Osimo; and in this form it was printed some twenty times in northern Italy (mainly Venice) during the last quarter of that century. There had been a thirteenth century precedent, the (Franciscan) *Summa Monaldina*; but it is particularly after the *Pisanella* that the usage of arranging the entries in alphabetic order developed. In this way the material lost its characteristic moralizing structure, but it became easier for the reader to find solutions to single problems. Though the enlarged *Pisanella* had no entry for spectacle itself, at its place in the alphabetic order it provided the reader with the indication: «as regards spectacles, singing, playing musical instruments and similar see “play and game” (*ludus et iocus*) and see “dance” (*chorea*)». Unlike theatre, dance had in fact by this time found a standard treatment in this genre of religious texts. What in the *ludus et iocus* entry was more relevant to the field of spectacle were a specific and strong condemnation, based on canon law, of masking oneself as a monk or a nun for reasons of amusement (a position agreed on by every religious writer). And a final question on whether watching spectacles was a sin, which was solved by repeating Aquinas' warning against spectacles suggestive of lust or cruelty (which also occurred earlier in the manual at the end of the entry *curiositas*). To that the *Supplementum* added: «and [it is a sin also] as much as it stops people from performing that which is useful and good». The *Pisanella* had an entry for «actor» too. Here again the basis was a discussion of this profession found in Aquinas, who considered it not unlawful, provided that a certain number of conditions were respected.<sup>5</sup>

One of the late fifteenth century publications in the field was the *Summa Rosella*, written by the Observant Franciscan Battista Trovamala, and published, in Italy, half a dozen times from the 1480s to the mid-sixteenth century. It had no entry for «spectacle» either; however, at the word «actor» (*histrion*), it indicated to the reader: «see flattery» (*adulatio*). The peculiar positioning of the subject had a foundation in the treatment of flattery proposed by Aquinas in his *Secunda secundae*, question 115. Here the Dominican doctor considered praising somebody else an action not blameworthy in itself, unless exaggerated; but listed giving praise for payment as one of the conditions sufficient to turn it into a sin. With praise was equated amusing somebody either by words or acts, and therefore comedy. In the *Summa Rosella* the *quaestio* proposed was «whether it is a sin to pay flatterers or actors» (*utrum peccatum sit dare adulatoribus vel histrionibus*). Formally the question concerned the position of the paying spectator; in fact the answer was orientated towards defining that of the actor. Battista Trovamala believed that actors behaved in an evil way, mixing in their performances obscene elements and making holy things ridiculous. Therefore their art had to be forbidden. Contrasting more lax positions, the author claimed, together with other canonists, that acting twice in public was enough to be labelled as infamous (a question that by canon law was being discussed as a specific doubt: can an actor, after doing penance, become an ecclesiastic?). As the entry *adulatio* did not discuss anything else except the actor, in this particular way the subject had its own place in the *summa*.<sup>6</sup>

One of the most important texts of this genre was undoubtedly the *Summa Angelica*, the work of another Observant Franciscan, Angelo da Chivasso, an authoritative preacher. It was published more than twenty times between the 1480s and the 1590s in Italy; and, in its diffusion elsewhere in Europe, was revised and edited by such an outstanding humanist as Sebastian Brant. Among other reasons for its popularity, was the fact that it was publicly burnt by Martin Luther. As in the *Summa Pisanella*, the *Angelica* directed the reader, searching for an entry under «spectacle», to other parts of the manual, by indicating: «vide ludus et chorea». *Ludus et iocus* is an entry of considerable length, concerning a variety of entertainments. It divided the whole range of plays and games into three different classes. The first was *ludus spiritualis et divinus*. Its example was David dancing before the Ark (*II Samuel*, VI) which was holy and virtuous. The second was *ludus humanus*. This was done either for one's own or somebody else's recreation, or else for exercise. The third was *ludus diabolicus*, invented by the devil to induce human beings to sin. Games of hazard were the main subject of the last section. Theatre belonged to the second category, for which the moral treatment was the following. It was not forbidden in itself, however sometimes it was, according, as usual, to a list of aggravating circumstances, the first of which was place, i. e. a church. Passions and other such holy representations occurred to Angelo's mind; and the expediency he adopted to legitimize them stated that they were not *ludi* properly speaking. Second, danger for life, his opinion being that the gravity of this moral offence depended on the frequency with which fatalities occurred: if there was a high probability, then the game was unlawful and the sin mortal. That is to say: the death of the body and that of the soul march together. Third, person, i. e. priests or, worse, monks. Fourth, scandal. Which, again, may be provoked by clergymen playing in public. Fifth, covetousness (*cupiditas*). This mainly referred to games involving money. Sixth, time: holydays by precept. For more than one of these circumstances Angelo made further distinctions, and tried to avoid too general prohibitions. The final statement was that, provided those unlawful circumstances were avoided, *ludus humanus* was not a mortal sin: it might be either venial or not sinful at all.

In a special entry devoted to *histrion*, the *Angelica* started with a definition of the actor as one «who makes a play of his own person» (*ille qui de persona sua ludum facit*). The basis of the following argumentation was another *quaestio* of Aquinas', number 168, concerning «modesty in the exterior gestures of the body» (*De modestia secundum quod consistit in exterioribus motibus corporis*). Here the subject of most of the articles was playing games (*ludus*); therefore this, more properly than adulation, was the place to look for Aquinas' position. When it was a question of discussing comedy, he said that some recreation was necessary for human life. As actors' performances were meant to entertain, their profession in itself was lawful, and they were not in a condition of sin. This playful activity had to be used moderately, without any unlawful words or gestures, avoiding inappropriate situations. Therefore paying for them



was not inappropriate either. What had to be avoided was spending too much, and supporting actors playing in an evil way. The latter were to be given something only if they were in a condition of extreme necessity. The fifteenth-century *summa* borrowed this quite tolerant standpoint of Aquinas'. As a consequence, a spectacle was a mortal sin only when it involved obscene elements or was performed at a forbidden time. Another position borrowed from other canonist texts was the authorization to pay an actor in order to avoid being mocked. Angelo also tackled the subject of actors' *infamia*. In the thirteenth century, Pope Innocent IV had declared that only he who held the position of jester in a court (*in curia*), or with whom it was habitual, had to be considered infamous. Angelo agreed with this position, which was less strict than Trovamala's.<sup>7</sup>

Some years after, another popular compilation was the *Summa Sylvestrina*, written by the Dominican Silvestro da Prierio, and published in Italy a dozen times between 1515 and 1612. Here again the reader was sent from «spectacle» to «play» and «dance». His *ludus* adopted a tripartition (*triplex est ludus*) similar to Angelo's. It included a *ludus devotus*; a *recreativus*, «honestly performed for reason of recreation»; and last (in fact first in his actual order) a *turpis ut theatralis*, provoking lust. In such a scheme, comedy seems to have been considered as obscenity par excellence, which did not require more discussion. What he explained in further detail, by proposing internal subdivision of the genre and giving moral instruction, was the *recreativus*. Later, he considered the morals of *ludus humanus* (a phrase he had not defined or used at the beginning); which showed a stricter use of Angelo's criteria of classification. Therefore Silvestro moved to a similar argumentation as his predecessor's, openly stating that playing was not only, generally speaking, lawful, but even virtuous, as Aquinas had said before. And he gave a list of circumstances to avoid, where his attitude was slightly more liberal than Angelo's. A further criterion of organization of the subject was adopted by Silvestro when he discussed, in a special question, the morals of watching spectacles. Here, after having discussed other positions, he borrowed from Antoninus the complex classification of the different sorts of spectacle I presented above.

Silvestro's treatment of the actor was placed within a broader entry devoted to professions (*de artibus et artificibus*). It was quite similar to Angelo's; and stressed that amusement was necessary for life «as much as salt for food». Enchantments occurred among the elements he mentioned as being necessary to avoid in spectacles.<sup>8</sup>

A further publication in the same genre was the *Summa Tabiena*, by the Dominican Giovanni Cagnazzo, first printed in Bologna in 1517. As with the previous texts, it had an entry *de histrione* and referred the reader from «spectacula» to *ludus*. *Histrion* looked like the corresponding entries in the *Angelica* and the *Sylvestrina*, and depended even more strictly on Aquinas. Like Antoninus and hence, also, Silvestro, Cagnazzo referred to statements of Augustine's where watching huntsmen and actors were condemned together. In the twelfth century these sentences had been included in Gratian's *Decretum*. One in particular (c. 10 D. LXXXVI), extracted from Augustine's *Commentaries on Psalms*, said that «those who enjoy themselves while watching huntsmen, will grieve while seeing our Saviour». To limit the prohibitive conclusions that might have been drawn from that canon, Cagnazzo specified that it had to be understood as concerning unlawful actors only. He also answered, at the end, as a specific question, the problem of physically dangerous performances. While in other authors the reference was to tournaments, Cagnazzo had something different in mind, and gave the example of rope dancing (*qui gradiuntur per cordas in sublimi*). His judgment, like Angelo's (and Silvestro's), was based on the probability of death.

His entry for *ludus* exhibited the usual identification of theatre with the obscene and the diabolic. His reference was, however, more precisely to ancient comedy as, while giving the example, he makes use of the past tense (*ludi qui in teatris agebantur ad luxuriam provocantes*). As in the other *summae*, the *Tabiena* gave aggravating circumstances of persons and places to be avoided. The actor being infamous, his performance was not necessarily a mortal sin. As for conditions in which it was less of an offence, he listed that it did not provoke scandal, it was not paid, and was done either for the amusement of a banquet or as a local tradition (*causa consuetudinis*). Cagnazzo's treatment of watching spectacles depended, as did everybody else's, on Aquinas. To the obscene and the cruel he added, as evil consequences to avoid,

being kept from doing good actions (a suggestion we have already found in Nicolò da Osimo), and being attracted to an unlawful amusement.<sup>9</sup>

The edition of the *Summa Tabiena* was dedicated to Cardinal Cajetan, leading theologian and General of the Dominican order. And Cajetan's own *Summula de peccatis* is the final text in this genre that we will be considering. It was first published in Rome in 1525, and reprinted several times. Supported by the background of the author's philosophical thought, the entry *ludere* displayed an arrangement perhaps clearer than others, by distinguishing the possibility of sin in two cases. Play which was sinful because of its own genre; and play which became so only when performed under inappropriate circumstances. The first category included plays which either were obscene, or endangered a neighbour (his body, or reputation), or mockery of any saintly deeds. The condemnation of that which is dangerous was cautious, allowing those moderate armed games that were usual to military discipline and which could be considered as physical exercise. The second part listed seven aggravating circumstances, similar to those given by other authors. The general trend was rather more liberal. In discussing the type of play (*qualitas*), he stated that some amusements were forbidden to members of the clergy, none being prohibited for laymen, unless by local tradition. Another circumstance was abuse: for example, playing mainly for money was to be considered sinful (even if usually not a serious fault), because it diverted the activity from its proper function, which was recreation. But describing this offence gave the Dominican theologian the chance to state that playing for recreation in itself was not only lawful, but «*holy*» too (*licitus et sanctus*).

Another entry of Cajetan's was «actors' sins» (*histrionum peccata*). Here he put it clearly that there was no sin in exercising their profession (*in exercitio histrionatus*). And he defined the profession to which he was referring, the aspects and skills it involved, as «to apply oneself to amuse other people with gestures, words, new ideas» (*vacare ut gestibus, verbis, novis adinventionibus delectationem aliis praebeat*). Therefore, a moral consideration of this field consists only in a consideration of the conditions that have to be respected, and here Cajetan offered the usual list. The main element was the subject of the spectacle (*materia*), which must not be inappropriate. The author added a further element of moderation in his judgment by stating: «I could not easily tell when in this field may occur a mortal sin, as these things are said and done playfully» (*iocose*).

In addition to those more traditional entries, Cajetan's *Summula* had a shorter special one for spectacle. To be more precise, it concerned «spectacula impudica, crudelia, aut irreligiosa»; which was quite a specific theme, and showed clearly its dependance on Aquinas' discourse. As the definition of the subject clearly suggested, these spectacles could not be either performed or watched without sin. This would become mortal under certain given circumstances (for example, if the attendance of a spectator from a particular social position could provoke scandal). Otherwise it might be venial, provided that the spectator did not enjoy the proscribed elements, and was previously unaware of any scandalous scenes. To conclude this subject, Cajetan added a remark which gave his moral judgement the tone of a self-examination of the faithful's conscience, saying that in the last case, of the unexpectedly immoral scene, «everybody will find for himself the reason for which he did not leave».<sup>10</sup>

An authoritative text where Cardinal Cajetan expressed the same clear standpoint was in his famous commentary on Aquinas. The occasion for discussing the morals of the spectacle came in the 167th question of Aquinas' *Secunda secundae*, whose subject is—as we have already mentioned—curiosity. While reviewing the internal subdivisions of the *quaestio*, he arrived at the point concerning watching spectacles. Here, again, he stated that the quality of the subject matter was decisive from the moral point of view: if the content was lascivious or cruel, the performance would naturally incline the spectator to vice, therefore it was the opposite of good behaviour; and he who watches it committed a sin. For reasons of scandal and setting a bad example, the gravity of the fault increased in direct proportion to the social role of the sinner, being most serious if he was a member of the clergy. The author's conclusion was that if you knew in advance that a spectacle would be indecent, you must not attend, even if invited. If you were unaware beforehand, and if such a scene was to be performed, his advice was to leave the place. If that was not possible, to behave like Alypius, the disciple of Augustine's, and close your eyes. You would then be safe, and could advise other people of the

danger they were facing. But Cajetan seemed unperturbed by the fact that in Alypius' case the barrier of eyelids failed, being only interested in giving a suggestion for an extreme situation, an emergency exit from moral danger.

So, that is what Cajetan had to say about immoral spectacles. Conversely, if subjects were pious or divine, plays were consonant with virtue and religion. Moreover, the Dominican theologian emphasized his position by putting this discussion of the difference between spectacles of opposite value within a further theoretical framework. To consider watching spectacles—he said—required taking into account different elements, which occurred together in the performance. One was the subject (*res presentatae*), which I have just summarized. Inevitably, the first element of all was the spectacle itself (*repraesentatio ipsa*). As in his *Summula de peccatis*, Cajetan stated that it was not a sin at all. To make it clear, he quoted again a sentence of Aristotle, which had occurred in St. Thomas' text: representation—said the «prince of philosophers»—«*naturaliter animum delectat*».<sup>11</sup>

In conclusion, theological literature on the eve of the Reformation seems to show a certain lack of specific consideration for the problems connected with the performing arts. Nevertheless the theme was undergoing a reconsideration, and attracted the attention of Christian moralists in more than one entry of their manuals. Furthermore, one should not forget to take into account that the authors we have presented were facing the world of spectacle as it was before Renaissance theatre.

The genre of the Latin *summa* for confessors underwent a crisis after 1525, due partly to the more general political and economical crisis of Italian towns and of their printing presses in that period, and partly to a more specific diminution of the importance of that kind of religious literature. But the influence of the texts we have been considering reemerged strongly after the Council of Trent, when the fight against the Reformation suggested a renewed stress on the sacrament of penance, and the earlier manuals worked as models for new publications. Under the new conditions, catholic moralists often found the attitude shown by the earlier authors embarrassing, as they had usually tended to make distinctions and legitimize actions more than condemn them utterly. But this is a different scene from the one we have been contemplating in this paper.

## Notes

1. S. Thomas Aquinas, *Opera omnia*, vol. X, Romae 1899, pp. 345-48. Cf. St. Augustin, *Confessions*, ed. P. de Labriolle, Paris 1947, pp. 130-31; S. Augustinus, *De vera religione*, 38, in *Patrologiae cursus completus, series Latina*, ed. J. P. Migne, XXXIV, Paris 1887, col. 153; Venerabilis Beda, *Expositio in Primam Epistolam S. Joannis*, *ibid.*, XCII, Paris 1862, col. 92.

2. S. Antoninus, *Summa theologica*, ed. P. Ballerini, Veronae 1740, vol. II, cols. 491-94.

3. A few bibliographical references on this tradition should include: P. Michaud-Quantin, *Sommes de casuistique et manuels de confession au moyen âge (XIIe-XVIIe siècles)*, Louvain - Lille - Montréal 1962; T. N. Tentler, *Sin and confession in the eve of the Reformation*, Princeton, New Jersey, 1977; M. Turrini, *La coscienza e le leggi. Morale e diritto nei testi per la confessione della prima età moderna*. Bologna 1991.

4. Antoninus, *Summa confessionalis*, Lugduni 1555, pp. 312 (*De histrionibus*), 261 (*De curiositate*).

5. Nicolaus de Ausmo, *Supplementum*, Venetiis 1476, pages not numbered. I do not discuss here the treatment of dance in the tradition of the *summae* for confessors, as I have already dealt with the subject elsewhere: see A. Arcangeli, *L'opuscolo contro la danza attribuito a Carlo borromeo*, in «*Quadrivium*», nuova serie, I (1990), pp. 35-76; and my unpublished doctoral dissertation (University of Pisa, 1991), devoted to the subject of dance in the early modern cultural debate.

6. B. Trovamala, *Summa Rosella*, Venetiis 1495, fol. 27r-v. Cf. S. Thomas Aquinas, vol. IX, Romae 1897, pp. 444-46.

7. Angelus de Clavasio, *Summa Angelica de casibus conscientie*, ed. S. Brant, [Strasburg] 1520, fols. C1r (*histrion*), LCv-LCiv (*ludus*). Cf. S. Thomas Aquinas, vol. X, pp. 349-55; Innocentius IV, *In quinque libros Decretalium [...] commentaria*, Augustae Taurinorum 1581, fol. 143r.

8. [S. Mazzolini], *Summa summarum, que Silvestrina dicitur*, Bononie 1515, fols. 38r-v (*de artibus et artificibus*), 417v-421v (*de ludo*).

9. Ioannes Tabiensis, *Summae Tabienae pars prima*, Venetiis 1572, p. 824 (*de histrione*); *ibid.*, *pars secunda*, pp. 323-27 (*de ludo*). For the canon on huntsmen, cf. *Corpus iuris canonici*, ed. Aem. Friedberg, I, Leipzig 1879, col. 300 (reprint Graz 1959).

10. T. de Vio, *Summula de peccatis*, Lugduni 1538, sig. q7r-v (*histrionum peccata*), v5r-v (*ludere*), C4v (*spectacula*).

11. S. Thomas Aquinas (see note 1).



Claudio Bernardi  
Professor de la Università  
Cattolica del Sacro Cuore  
di Milano  
Itàlia

# *La déposition paraliturgique du Christ au vendredi saint en Italie*

La représentation paraliturgique de la déposition du Christ au vendredi saint est encore aujourd'hui très répandue en Italie. La cérémonie consiste en la déposition de la croix d'un Christ articulé. Les protagonistes du rituel sont des prêtres ou des laïques qui représentent Joseph d'Armathie et Nicodème. Le simulacre est, parfois, confié à la Vierge Marie (en général, la statue de la *Mater Dolorosa*) pour la scène de la *pietà*. Il est ensuite accompagné au sépulcre avec de solennelles funérailles à travers les rues de la ville (procession du Christ mort).

En Sardaigne la descente de croix est la fonction la plus commune et la plus suivie du vendredi saint. On l'appelle *s'iscravamentu*, à la lettre le déclouement, et elle se présente comme un acte du projet dramaturgique ou paraliturgique du triduum pascal qui comprend, dans sa plus vaste articulation, la recherche du Christ de la part de sa mère, le soir et la nuit du jeudi saint; la rencontre entre la Mère et le Fils le matin du vendredi; la descente de croix dans l'après-midi; la procession du Christ mort et son enterrement (*s'interru*) le soir du vendredi; et enfin, le matin de Pâques, la rencontre (*s'incontru*) joyeuse de l'image de la Vierge avec celle du Christ ressuscité.<sup>1</sup>

Avec peu de changements le scénario de *s'iscravamentu* prévoit la présence de la Vierge, qui peut être interprétée par un simulacre ou par une femme, parfois accompagnée de l'apôtre Saint-Jean, de Marie-Madeleine et des autres saintes femmes. Joseph d'Armathie et Nicodème avec leurs aides se placent près du Calvaire, reconstruit devant l'autel de l'église. Deux échelles sont appuyées à la croix.

Pendant le sermon de la Passion, ou à sa fin, la déposition a lieu. Joseph d'Armathie et Nicodème montent sur les échelles. D'abord, ils enlèvent la couronne d'épines au simulacre du Christ crucifié; ils la montrent au peuple et ensuite la donnent aux aides. L'un des deux prend un marteau et frappe trois fois sur le clou de la main droite du simulacre. De même avec la main gauche. Tous les deux ensuite déclouent les pieds. Au moyen du drap qui soutient le simulacre en passant sous les aisselles, ils font lentement descendre de la croix le corps du Christ et le remettent à la Vierge. Les personnages ou le chœur et les fidèles expriment leur douleur. Après cela, on porte le Christ au sépulcre.<sup>2</sup>

Tout en n'étant pas aussi répandue qu'en Sardaigne, la déposition paraliturgique du Christ est toutefois connue en plusieurs régions d'Italie. En Sicile on l'appelle *scinnenza* ou *stisa di la cruci* (descente de croix);<sup>3</sup> en Ombrie *scavigliazione* (déclouement);<sup>4</sup> en Ligurie *calata dalla croce* (descente de croix).<sup>5</sup> La plus célèbre déposition paraliturgique qui ait survécue en Lombardie, peut être vue à Vertova (Bergame).<sup>6</sup>

Mais d'où vient cette cérémonie? La déposition paraliturgique d'aujourd'hui a une longue histoire qui a été partiellement reconstituée, surtout en ce qui concerne sa parenté avec la déposition liturgique, par Solange Corbin.<sup>7</sup> Dans son essai, Corbin se sert du mot déposition dans un sens restreint, entendue comme mise au tombeau du Christ et non pas comme descente de croix aussi. Elle distingue trois formes de déposition: liturgique, ornée, populaire.<sup>8</sup> La première est très rare (environ quatre-vingts attestations); c'est une coutume régionale du nord de l'Europe (Allemagne, Angleterre); elle n'est jamais dramatique parce que le dialogue, la personnification et l'action y manquent; son déroulement, qui consiste dans la déposition d'une hostie ou d'une croix dans une tombe fictive, est tout à fait liturgique.

Le deuxième type de déposition est né en Italie. Il présente en plus une procession à stations où l'on chantait une grande variété de textes, toujours, ceux-ci étaient chantés par les clercs et en latin. Parmi ces textes on remarque des *planctus* de déposition exécutés en polychronie. On en connaît très peu d'attestations. Les principales viennent de Padoue et de Florence.<sup>9</sup> Selon Corbin, la déposition, entrée «en Italie au XII<sup>e</sup> ou à l'extrême début du XIII<sup>e</sup> siècle, sous une forme sinon de liturgie classique et simple, du moins presque liturgique», fut aussitôt modifiée «par le contact des dévotions populaires italiennes: *laude*, *sacre rappresentazioni*, *planctus* de toute forme».<sup>10</sup> La déposition ornée serait donc une forme intermédiaire entre la représentation symbolique de la liturgie et la représentation dramatique des confréries.

La forme populaire de la déposition consiste en une «procession entièrement extérieure à l'église (...) à laquelle le clergé ne prend aucune part, et dont le but est uniquement d'escorter une statue du Christ mort, qui n'est pas forcément déposée dans un sépulcre. Le rôle prépondérant dans ce type de processions appartient aux confréries».<sup>11</sup> Corbin n'est pas à même d'indiquer à quelle époque remonte la naissance de la forme populaire, mais elle envisage que la cérémonie avait «échappé aux clercs italiens» selon ce schéma évolutif: «Partout où la coutume sera de porter l'hostie, la présence du clergé est obligatoire et le rite conservera une forme liturgique (ornée ou non). C'est peu à peu qu'on en viendra à introduire un Christ articulé qu'on porte en même temps que l'hostie, puis l'hostie disparaît, et la cérémonie plus tard sera confiée aux seules Confréries: le clergé n'a plus à y figurer.»<sup>12</sup>

Ces affirmations prêtent le flanc à quelques critiques. On connaît en effet des processions avec l'hostie qui étaient très peu liturgiques. Cela arrivait, autrefois, à Bergame et à Novara.<sup>13</sup> Dans la plupart des processions de mise au tombeau du Christ, le clergé y figure également, même s'il n'est pas le protagoniste, c'est-à-dire au centre de l'action.<sup>14</sup> Il n'est pas certain que pour les cas italiens de déposition ornée il y ait eu le simulacre du Christ.<sup>15</sup> Ainsi il est très important de savoir si ces dépositions étaient encore liées dans le cadre des fonctions liturgiques du vendredi saint, ou bien, comme il semble, si c'étaient des rites ayant lieu en un temps différent.<sup>16</sup> Mais ce n'est pas vraiment là la question. Le vrai problème, c'est que nous savons très peu en général sur les origines des processions et des dévotions «populaires» des confréries, et en particulier sur la procession spécifique de la mise au tombeau du Christ au vendredi saint.

La cause en est à rechercher dans le fait que la ritualité publique, civique ou religieuse, n'a pas encore été l'objet d'un nombre suffisant de recherches comme cela s'est vérifié pour la liturgie officielle.<sup>17</sup> On ne connaît pas encore, dans cette matière, la rigueur méthodologique qu'on emploie avec les textes liturgiques et dramatiques du théâtre médiéval.<sup>18</sup> Cela est évident lorsqu'on voit englobés sous la même étiquette de «forme populaire» les tableaux vivants, les groupes statuaire, les *planctus Mariae*, les mystères, les *sacre rappresentazioni*, les processions les plus diverses; bref, des manifestations qui ont des origines, des promoteurs, une inspiration religieuse, un statut dramatique, des textes, des genres et un déroulement très différents.

Suivant une perspective de travail prudente, je me limiterai ici à ajouter quelques pièces à la mosaïque de l'histoire de la déposition «populaire». Solange Corbin avait conclu son essai en affirmant que les franciscains, comme promoteurs de toute forme populaire de la poésie religieuse, «ont eu, tout au moins indirectement, une influence sur l'évolution de la déposition vers la forme de la procession à stations». Elle donne deux preuves. La première, c'est que le principal témoignage italien de déposition ornée est Padoue. «Or, Padoue est un fief franciscain».<sup>19</sup> La seconde, c'est la présence de la déposition populaire, transmise de l'Italie et par les franciscains, à Jérusalem: «nous ne savons à quelle date, mais à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle il s'agit d'un fait accompli. Il est possible que des traces puissent remonter au XV<sup>e</sup> siècle», mais «ces

faits sont là aussi d'origine franciscaine, puisque les fils de saint François ont, depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, la garde du Saint-Sépulcre». <sup>20</sup>

Un cérémonial du XVII<sup>e</sup> siècle de l'église franciscaine de S. Angelo à Milan se rapporte explicitement à la fonction de la déposition de la garde franciscaine des Lieux Saints de Jérusalem. <sup>21</sup> La fonction de Milan est surtout une descente de croix, suivie de la procession de mise au tombeau. Les protagonistes étaient les clercs et non pas les laïcs. <sup>22</sup> Mais à Milan, depuis 1634, la plus importante procession de sépulture a été celle de la congrégation de l'*Entierro*, élite de nobles espagnols et milanais, étroitement liée aux jésuites de Milan. <sup>23</sup> Précédemment, en 1587, les barnabites aussi avaient introduit une procession avec mystères au vendredi saint. <sup>24</sup> Le cas de Milan, l'un des centres les plus importants de la réforme catholique, d'une part confirme l'hypothèse de l'influence franciscaine sur les formes populaires de déposition; d'autre part, indique qu'il faut distinguer les processions de mise au tombeau en cherchant d'autres promoteurs et d'autres créateurs. <sup>25</sup> Aux franciscains semblent donc remonter l'invention et la diffusion d'un type de déposition qui comprend la descente de croix avec un Christ articulé et l'ensevelissement. <sup>26</sup>

Trois témoignages de l'époque médiévale relatifs à l'Italie centrale, ignorés par Corbin, semblent enfin indiquer une différence d'origine et d'évolution entre la déposition paraliturgique du Christ et le rite de la *depositio crucis et hostiae* des centres liturgiques médiévaux. C'est au XIV<sup>e</sup> siècle que remonte un recueil des *laude* d'Assisi, dans lequel on retrouve le témoignage de la descente de croix: «Ista laus dicitur in die veneris sancti propter scavigliationem domini nostri Iesus Christi». <sup>27</sup>

Une matricule des flagellants de Todi parle d'une «stiauellatione de Christo», faite au vendredi saint de 1501. <sup>28</sup> Dans un inventaire de 1425 des confréries de Foligno trois dévotions théâtrales sont nommées. Celle du vendredi saint s'appelle «schiavellatione». Parmi les accessoires employés, on trouve un «crocifisso de lingno che apre et chiude l'ochi». <sup>29</sup> Dans les années 1499-1513, l'unique représentation qui nous reste est celle de la «schiavellatione» du vendredi saint, exécutée sur la place de la Commune. <sup>30</sup> Après 1512, on n'a pas d'autres témoignages sur la Passion. Dans la ville de Foligno ce sera la procession du Christ mort qui deviendra la principale manifestation paraliturgique du vendredi saint.

Ces documents ne donnent pas encore d'éclaircissements suffisants sur le passage du niveau liturgique au niveau paraliturgique de la déposition (symbolisé par le changement de l'objet déposé: de l'hostie ou de la croix au simulacre du Christ). Ils ajoutent au contraire de nouveaux problèmes. La déposition paraliturgique semble indépendante et contemporaine à l'introduction de la déposition liturgique en Italie. Si cela est vrai, cela signifie que la déposition ornée n'est pas antérieure à la forme populaire de déposition, mais que celle-ci a influencé la première. La descente de croix obtint beaucoup de succès même comme pièce théâtrale, et les représentations des Passions, très répandues pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles, peuvent avoir englobé ou remplacé la cérémonie paraliturgique.

Mais la déposition devint une des paraliturgies les plus importantes du vendredi saint après la Contre-Réforme. L'Eglise se montra opposée au jeu des acteurs et au mélange entre le sacré et le profane, mais favorable aux fastueuses fonctions, aux apparats et aux processions mimétiques comme la descente de croix et la mise au tombeau du Christ.

De toute façon, ce qui est confirmé, c'est le rôle premier et principal des franciscains dans la diffusion de la déposition soit comme cérémonie soit comme pièce dramatique dans un contexte de stratégie culturelle de culte de la Passion du Christ et de dévotion mariale qui s'articule en différents genres de représentation religieuse, comme le *Planctus Mariae*, les *laude* dramatiques, les sermons dramatisés, les Passions, les pantomimes des processions et la *via crucis*.

## Notes

1. C. Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991, pp. 96-98 et pp. 494-503.
2. A. Murru, *Forme drammatiche religiose in Sardegna*, «Comunicazioni sociali», 3 (1981), 1, pp. 36-37. L. Defenu, *Reliquie viventi del dramma sacro in Sardegna*, «Lares», 8 (1937), p. 194, ainsi décrit la déposition de Galtelli

et Orosei (Nuoro): «La rappresentazione comincia alle ore 16 ed ha termine verso le 20. Nel mezzo della chiesa si costruisce un palcoscenico molto rudimentale (...): una gran croce (...) domina la scena: ai bracci di essa stanno appoggiate due scale, accanto è il simulacro dell'Addolorata; attorno, seduti in semicerchio (...), stanno gli attori: vi è san Giovanni, la Maddalena, sei angeli, Giuseppe D'Arimatea, Nicodemo. Presso al palco sono i confratelli, vestiti di una clamide bianca (...). Un frate dal pulpito prepara il popolo allo spettacolo con un caloroso esordio e un'immaginosa narrazione dei fatti più salienti della Passione. A un certo punto si volge a 'sos nobiles cavalleris', come solitamente sono chiamati Giuseppe di Arimatea e Nicodemo, e li invita a staccare il Cristo dalla Croce. I due discepoli (che non parlano mai) salgono lentamente le scale, Giuseppe quella a destra, Nicodemo l'altra (...). Intanto tre degli angeli si sono disposti alla destra, tre alla sinistra della croce per ricevere dai discepoli la corona di spine e i chiodi». Les personnages de saint Jean et de Marie-Madeleine, après avoir reçu les clous et la couronne d'épines, chantaient chaque fois une octave en sarde. Après que le Christ eut été déposé devant l'image de la Vierge, les six anges chantaient à tour de rôle les octaves de la lamentation. Le dernier chant était celui de Marie-Madeleine. A la fin une procession conduisait le Christ au sépulcre (*ibi*, pp. 194-197). G. Mele, *Un manoscritto di canto liturgico contenente gozos e una passione inedita in sardo logudorese*, in «Biblioteca Francescana Sarda», 1 (1987), pp. 110-135, a publié de rares illustrations de la déposition, faite par des confrères encapuchonnés, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

3. G. Pitrè, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone, Palermo 1881, rep. anastatique, Forni, Bologna 1980, p. 17, p. 218; A. Buttitta, *L'immagine, il gesto e il tempo ritrovato*, in C. Bianco, M. Del Ninno, *Festa: antropologia e semiologia*, Nuova Guaraldi, Firenze 1981, p. 33; G. Iacono, *Folklore religioso nella Contea di Modica*, CTG, Ragusa [1988], p. 72; G. Coria, *La Pasqua negli Iblei*, «Il Gattopardo», Ragusa 1989, pp. 69-71; E. Zuppardo, *Settimana santa e canti popolari in Sicilia*, Pungitopo, Marina di Patti 1984, p. 78.

4. *Settimana santa di Assisi*, Nuova Editoriale, Venezia s.d. [1957], pp. 39-43.

5. G. De Moro, *Storia e tradizione nei canti della settimana santa a Porto Maurizio*, Confraternita dei disciplinanti dell'Unione di s. Pietro, Porto Maurizio - Imperia 1982, pp. 92-101.

6. M. Rabaglio, *Drammaturgia popolare e teatro sacro. Riti e rappresentazioni del Venerdì Santo nel bergamasco*, «Quaderni dell'Archivio della cultura di base», 12 (1989), pp. 49-63.

7. S. Corbin, *La déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, «Les Belles Lettres» —Livraria Bertrand, Paris-Lisbonne, 1960; sur les *Davallaments catalans* v. F. Massip, *Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana*, «D'Art», 13 (1987), pp. 253-268.

8. Corbin, pp. 35-39.

9. Voir pour Padoue G. Vecchi, *Uffici drammatici padovani*, Olschki, Firenze 1954 (Biblioteca «Archivum Romanicum», s. I, vol. 41); pour Florence G. Cattin, *Un processionale fiorentino per la settimana santa. Studio liturgico-musicale sul ms. 21 dell'opera di S. Maria del Fiore*, Antiquae Musicae Italicae Studiosi [chez Forni], Bologna 1975; pour Naples v. les documents cités par Corbin, *La déposition liturgique du Christ ...*, pp. 257-258, et le compte rendu de I. Pope, «Speculum», 39 (1964), pp. 130-136; pour la procession du vendredi saint, *more veneto*, dans le *Liber sacerdotalis* de Alberto Castellani, Venise 1523 («De Processione in Feria VI in Parasceue ad Ponendum Corpus Domini in Sepulchro»), v. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Clarendon, Oxford 1933, I, pp. 125-129; mais v. aussi le cas de Cividale, in E. Papinutti, *Il processionale di Cividale*, Ed. di «Int Furlane», Gorizia 1972, pp. 99-101.

10. Corbin, *La déposition liturgique du Christ...*, p. 243.

11. *Ibi*, p. 39.

12. *Ibi*, p. 115.

13. Pour Novara v. Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa...*, pp. 324-329; pour Bergame, *ibi*, pp. 434-436.

14. *Ibi*, v. dans l'index des matières l'article *sepolitura*; pour l'iconographie de la déploration, descente de croix et mise au tombeau, v. E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Multigrafica editrice, Roma 1980 (éd. or. Verona 1929), pp. 286-308 et pp. 446-467; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome second: *Iconographie de la Bible. II. Nouveau Testament*, PUF, Paris 1957, pp. 513-528.

15. Cattin, *Un processionale fiorentino per la settimana santa...*, pp. 60-61.

16. *Ibi*, pp. 52-55; et p. 60: «Non è possibile indicare con esattezza in che rapporto la Deposizione fiorentina si collocasse con l'azione liturgica del venerdì santo. Il contesto fa presumere che essa si svolgesse al termine dei riti strettamente liturgici o forse —secondo quanto già avveniva a Padova e a Venezia— come rito autonomo nelle ore pomeridiane».

17. Mais v., entre autres, R. Trexler, *The Public Life in the Renaissance Florence*, Academic Press, New York 1980; E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press, Princeton 1981; R. Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, Academic Press, New York 1982; F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma 1983; C.F. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

18. V. J. Drumbl, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 19-72.

19. Corbin, *La déposition liturgique du Christ ...*, p. 243.

20. *Ibi*, pp. 243-244. Sur la déposition de Jérusalem v. les pp. 169-176. Corbin formule ces conclusions: «On ne connaît pas de déposition à Jérusalem avant le XVI<sup>e</sup> siècle, mais on pratiquait, en d'autres circonstances, des processions à stations évoquant l'Italie. Au XVI<sup>e</sup> siècle, on fait un transfert de l'hostie comme en Europe» (*ibi*, p. 176). En 1617 une relation de voyage montre une cérémonie de déposition bien différente, où «on enterre non pas l'hostie mais un Christ articulé qu'on démonte de la Croix; la cérémonie se fait en plusieurs stations; à chaque arrêt, l'on fait un sermon, et l'on chante (...); dans l'ensemble, une cérémonie toute semblable aux processions italiennes, et aussi à la déposition faite actuellement encore au Saint-Sépulcre par les Franciscains» (*ibi*, p. 173). «Le répertoire franciscain tel qu'il se présente aujourd'hui est apparenté à l'Europe centrale. La coutume de déclouer un Christ articulé semble ve-



nir d'Italie (elle est fréquente en Espagne où la cérémonie vient d'Italie, et dans le Sud de la France) et se retrouve aux rites orientaux» (*ibi*, p. 176). On trouve un autre témoignage du XVII<sup>e</sup> siècle dans les *Croniche* du frère mineur Pietro Verniero: «due cantori (...) schioderanno conforme al solito il detto Crocifisso, ponendolo in un lenzuolo a ciò preparato, tenuto da quattro altri cantori (...). Involto nel lenzuolo, lo porteranno li detti quattro cantori processionalmente nella Pietra dell'Ontione, dicendo anco il *Miserere* ut supra; e ripostolo sulla detta Santa Pietra, il R.P. Guardiano (...) l'ongerà con la mirra e con la polvere dell'aloe (...). Finito il sermone si porterà quell'Imagine del Figliolo di Dio dentro l'istesso lenzuolo dentro il Santissimo Sepolchro», cit. par *La Settimana Santa a Gerusalemme*, Tip. Padri Francescani, Gerusalemme 1952, p. 107.

21. Une gravure de la fonction, de 1670 environ, conservée à la Civica raccolta delle stampe Bertarelli de Milan, a cet en-tête: «Vero disegno della funebre fontione che si fà nella S.<sup>ta</sup> Cita di Gierusal<sup>e</sup> da PP MM<sup>ti</sup> Oss<sup>ti</sup> nella Rappresent<sup>e</sup> della Morte di Christo N. Saluatore. Rauuiata Annualmente da Medemi P.P. nella loro Chiesa di S. Angelo di questa Cita di Mil.<sup>o</sup> per eccittare la diuoti.<sup>e</sup> ne fedeli uerso il med<sup>o</sup> N. Redentore».

22. V. *Regole Per la deposizione dalla Croce di Nostro Signore nel Venerdì Santo nella Chiesa de P.ri Minori Osser.<sup>ti</sup> di S. Angiolo di Milano*, Archivio di Stato di Milano, Fondo Religione Cart. 953, S. Angelo. Près du monte, scène de la déposition, on voyait: «Il Cerimoniere (...) duoi chierici con cotta, e torchie. Duoi altri chierici con cotta e cestini coperti di Velo nero (...). Dodeci Sacerdoti con Cotta, Amitto nero, e Torchia. Quatro Sacerdoti (...) che douranno portare il Xto in Processione. I duoi Depositori con Cotta, Amitto e Stola nera. Duoi Sacerdoti Aromatarij con Tunicella nera, e Calici con patena nelle mani. Duoi Sacerdoti Assistenti con Tunicella nera. L'Attore Principale con Piuiale nero» (*ibi*, pp. 2-3).

23. D. Zardin, *Confraternite e «congregazioni» gesuitiche a Milano fra tardo Seicento e riforme settecentesche...*, in A. Acerbi, M. Marcocchi, *Ricerche sulla Chiesa di Milano nel Settecento*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 204-208; Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa...*, pp. 295-298; sur les autres processions de l'Entierro en Lombardie et en Piémont v., *ibi*, les pp. 303-310, 342-345, 393-400, 420-425 et A.L. Stoppa, *Il Venerdì Santo di Romagnano Sesia*, Tip. S. Gaudenzio, Novara 1979, texte déjà publié in «Novarien», 9 (1978-79).

24. Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa...*, pp. 274-275;

25. V. l'exemple de Rome: l'activité de l'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, en particulier les frais pour la procession du vendredi saint de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, in D. Alaleona, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Bocca, Milano 1945, pp. 326-327; les dévotions et les représentations de la célèbre compagnie du *Gonfalone*, v. A. Esposito, *Le «confraternite» del Gonfalone (secoli XIV-XV)*, in L. Fiorani, *Le confraternite romane. Esperienza religiosa, società, committenza artistica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984 («Ricerche per la storia religiosa di Roma» 5), pp. 91-136.

Dans les Pouilles le capucin Pietro Citi «codificò, nei primi decenni del Seicento, una processione «moderna» da farsi il Giovedì e Venerdì santo. La processione, se da un lato recuperava la tradizione dei personaggi viventi che interpretavano le varie scene dei *misteri*, dall'altro eliminava le improvisazioni degli attori che di fatto costituivano la causa principale delle «molte attioni ridicolose» (...). Concludono la processione S. Giovanni, la Maddalena, Maria Salome, Maria di Cleofa e la Madonna, quest'ultimo gruppo rievoca la scena del trasporto funebre portando in un lenzuolo la statua del Cristo morto. La rappresentazione si chiude con il compianto della Madonna sul corpo senza vita di Gesù mentre gli altri personaggi consolano la Vergine e recitano dei versi» (F. Di Palo, *Stabat Mater Dolorosa. La Settimana santa in Puglia: ritualità drammatica e penitenziale*, Schena, Fasano di Brindisi 1992, pp. 58-59).

26. Même «la cérémonie de déclouement de croix, familière en Orient, vient probablement d'une coutume analogue, d'origine franciscaine, en Italie», Corbin, *La déposition liturgique du Christ ...*, p. 245.

27. A. Fortini, *La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano...*, Edizioni Assisi, Assisi 1961, p. 369; v. pp. 454-465; la «lauda drammatica è contenuta nel codice 36 IV della confraternita di Santo Stefano» d'Assisi et s'inspire aux chapitres LXXV-LXXXIII, des *Meditationes Christi* de Pseudo-Bonaventure (mais écrit par un disciple de S. Bonaventur Giovanni de S. Gimignano). Voir même V. De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e Rappresentazioni sacre*, Le Monnier, Firenze 1943, I, p. 232.

28. M. Pericoli, *La Matricola dei Disciplinati della Fraternita di S. Maria Maggiore in Todi*, in AA.VV., *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario del suo inizio (Perugia - 1260)*, Atti del Convegno Internazionale, Perugia, 25-28 settembre 1960, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. Appendice al *Bollettino*, n. 9, Perugia 1962, p. 560; même dans les représentations de la Passion la scène de la déposition s'avère cruciale, comme on le lit dans la relation sur la représentation des confrères de S. Maria de Rieti, pendant la semaine sainte de 1579: «possemo fare la schiavellatione che era un bel mister», v. A.M. Terruggia, *Attività teatrale a Rieti nei secoli XV e XVI*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 62 (1965), p. 328.

29. M. Sensi, *Fraternite disciplinate e sacre rappresentazioni a Foligno nel secolo XV*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 71 (1974), n. 2, p. 152.

30. *Ibi*, p. 156 et pp. 150-151.



Jordi Bertran

Investigador del teatre popular  
i tècnic de Cultura  
de l'Ajuntament de Tarragona  
Catalunya

# *E*spectacles itinerants i processons a la ciutat de Tarragona en l'època medieval

El teatre medieval a la ciutat de Tarragona presenta una riquesa considerable especialment en alguns dels seus cicles temàtics. La *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*<sup>1</sup> és sens dubte la peça més estudiada, però paral·lelament i dins el cicle del Corpus i de Santa Tecla —des del segle XIV la festa gran de la ciutat— trobem un riquíssim nucli teatral aglutinat al voltant de les processons d'ambdues celebracions. El conjunt d'aquests elements ha estat sovint més estudiat des d'una òptica estrictament folklorista —en un sentit ample del terme— que no pas com a components teatrals del Seguici Popular tarragoní dels segles XIV i XV. Així mateix, no existeix una sistematització clara i definida que eviti les generalitats en què hom acostuma a incórrer. Inten-tem, doncs, presentar una classificació precisa dels elements integrants del Seguici, tot exemplificant-la mitjançant mostres concretes de cada cas.<sup>2</sup>

## *1. Les danses gremials*

Es tracta dels components més antics que apareixen documentats. Ja són relacionats en el cerimonial de rebuda del Braç de Santa Tecla —reliquia que esdevé emblema de la festa a partir de la seva arribada a la ciutat— el 1321.<sup>3</sup> Pertanyen al patrimoni folklòric propi de les cultures precristianes, que probablement ja havia perdut el seu caràcter sagrat i romania simplement com a joc o divertiment. En incorporar aquestes danses a les processons cristianes, l'església intenta de materialitzar el sincretisme entre aquells elements anteriors i els propis tot recobrint-los novament de l'aurèola del sagrat. Per tant, constatarem un retorn al seu caire primitiu adaptat ara a un nou contingut semàntic, és a dir, emmotllat a l'ingent programa didàctico-catequètic que l'església cristiana estava gestant. El substrat latent a les nostres contradances esdevé part indispensable del que acabarà essent la identitat pròpia.

Malgrat que les danses apareixen relacionades en els documents medievals amb el nom del gremi que les executava —pescadors, hortolans, carnisers, fusters, ferrers, paraires, mariners i patrons, pellicers, mercaders, notaris, apotecaris i físics, sabaters, cuiraters...—, posteriorment, a partir del segle XVI, seran especificades. Així les danses de bastons,<sup>4</sup> cercolets o arcs,<sup>5</sup> gitanes o cintes,<sup>6</sup> i pastorets,<sup>7</sup> de les quals comencem a localitzar dades a partir del segle XVI, tenen tot un seguit de característiques que les connecten directament amb aquelles cerimònies rituals precristianes lligades als àmbits agrícoles, ramaders i guerrers, presidits per un fort contingut màgic.

## 2. *El bestiari*

La utilització de multitud de bèsties en la cultura cristiana és fàcilment detectable en camps diversos de l'art i de la literatura. Els temples, les catedrals, els conjunts escultòrics, la pintura, les joies bibliogràfiques, recullen autèntics bestiaris o conjunts d'animals fantàstics i reals. Les processons medievals no són altra cosa que el trasllat al carrer de tota aquella simbologia plasmada de manera fixa i estàtica en altres àmbits d'actuació del cristianisme. Els artistes de l'època també inundaran l'escenari lineal, constituït pels carrers de la població, amb carcasses zoomòrfiques, que no solament foren emprades en aquest cicle del Corpus i Santa Tecla, sinó també en d'altres moments de l'any per a les representacions que en punts diversos dels Països Catalans se celebra-ven a l'interior dels temples.

Tot i que en altres poblacions tenim constància que aquestes bèsties sortien acompanyades dels seus elements antagònics, habitualment sants, santes o guerrers cristians, la ciutat de Tarragona —si més no en una primera fase— no documenta aquesta oposició. En aquest sentit, trobem la Cucafera, el Cavall, els Cavallets i els Lleons.<sup>8</sup> En algun d'aquests elements detectem un procés paral·lel a l'experimentat per les danses: continguts sagrats precristians plasmats en símbols d'una dramaturgia esquemàtica viuen un procés de complicació i perfeccionament, i evolucionen cap a la concepció de carcassa de mides prou considerables i d'efectivitat molt més impactant. Darrera això, hi constatem el cervell i la mà dels dissenyadors del nou espectacle.

## 3. *Els personatges bíblics*

Els diferents personatges que protagonitzen els textos bíblics seran incorporats a les processons tarragonines, seguint la mateixa fórmula aplicada amb anterioritat en la configuració del Corpus de la ciutat de Barcelona. Àngels, apòstols i profetes integraran conjunts de figurants ben definits, que desfilen sense dur a terme cap mena d'acció concreta. A més de la indumentària, són portadors d'elements simbòlics determinats que permeten al poble d'identificar-los. L'església optà en algunes ocasions per estris definitoris provinents dels textos dels evangelis apòcrifs, sovint apropiats als àmbits més de base en la comunitat.<sup>9</sup>

## 4. *Les figures hagiogràfiques*

Un dels components essencials del cicle del Corpus és l'hagiogràfic. Amb el decurs dels segles, la seva importància creixerà de forma molt considerable.

Inicialment és introduït per mitjà de figures inanimades que són portades a la processó, però sense estar lligades a cap mena d'acció dramàtica. A partir d'aquest estat embrionari, sens dubte una de les fases més elementals de la representació, aquestes figures aniran prenent vida i caminaran cap a manifestacions teatrals molt més complexes. Sant Julià, Sant Antoni, Sant Cristòfor, Sant Gerard, Sant Domingo, Sant Sebastià, Sant Eloi, Santa Tecla, són perfectament documentats a les processons tarragonines del segle xv.

## 5. *Els jocs o representacions al·legòriques*

La introducció d'una certa acció dramàtica dins els elements configuradors del cicle s'inicia a partir dels jocs o representacions al·legòriques. Es tracta de components que basen la seva càrrega significativa en la força del simbolisme dels personatges, la indumentària, els estris, els colors, els moviments i la gestualitat. L'acció es desenvolupa presidida per una tònica de plasticitat general, molt apropiada a les característiques de les danses, però recoberta d'una especial atenció al moviment que en cap dels casos no trobàvem en aquell grup. Els creadors dels jocs parteixen de les característiques generals de les danses, i a partir d'elles modelen uns continguts religiosos. En aquest sentit, la representació dels Set pecats capitals, fossilitzada encara en l'actualitat a la ciutat de València i coneguda popularment com a dansa de la Moma,<sup>10</sup> i les Moixi-

gangues de Sitges, Vilafranca del Penedès o Valls,<sup>11</sup> constituïrien els exemples més definidors que avui podem observar.

## 6. *Les roques o castells*

La complicació morfològica del Seguici del Corpus i Santa Tecla comporta la introducció del concepte d'enormitat i magnificència, encara dins les línies de l'austeritat medieval, però en un camí cada cop més obvi cap a l'accentuació del concepte d'espectacularitat. Les plataformes mòbils amb grups escultòrics al·lusius a temàtica bíblica i hagiogràfica diversifiquen i compliquen els elements del Seguici. El seu moviment al llarg dels itineraris establerts serà dut a terme per *esclaus* o bé per cavalleries, multiplicant-se molt especialment en aquest segon cas la vivesa de l'element. Haurem de parlar de grups figuratius d'unes dimensions molt més considerables que no les petites imatges hagiogràfiques a què ens referíem anteriorment. Amb les roques hom multiplica la importància de l'art escultòric dins el cicle, constituint el màxim exponent de complicació a aquest nivell que presenten els seguicis. En alguns casos, les roques serviran de suport escenogràfic per a l'acció dramàtica, que s'afegirà amb posterioritat.

Constatem la sortida durant el segle xv de les roques o castells de Santa Tecla, de ses Majestats, del Paradís i de l'Infern.

## 7. *Els entremesos*

La paraula *entremès* ha estat emprada molt sovint dins el camp del teatre medieval religiós amb un significat vague i general. Alguns estudiosos l'han utilitzada amb sentits diversos, sense que hi hagi un criteri unitari ni, gosaríem dir, una consciència clara i meditada sobre l'ús del mot.

La denominació d'entremès en un sentit més ample és la de Francesc Pujol i Joan Amades, segons la qual s'hi inclouen «...totes aquelles manifestacions organitzades amb finalitat principalment espectacular en les quals intervé la dansa o sabem o sospitem que hi ha intervingut...». Així relacionen com a entremesos «els pròpiament dits» —Gegants, Nanos, bestiari, roques i passos o misteris de Setmana Santa—, les danses que originàriament eren un entremès o en formaven part —Diables, Cavallets, Moixiganga, castellers—, i els balls parlats.<sup>12</sup>

Una segona tendència més restrictiva és la d'Antoni Ariño. Dins la categoria d'entremesos inclou els misteris a peu i les roques, tot separant-los dels personatges bíblics i del bestiari.<sup>13</sup> Finalment, un tercer corrent, aplicat per Xavier Fàbregas, Ferran Huerta, Josep Romeu i Josep Lluís Sirera, identificaria els entremesos únicament amb les roques.<sup>14</sup>

Considerem que aquestes definicions no aporten una clarificació prou adequada per a la sistematització dels diversos blocs d'elements que integren el Seguici Popular del cicle del Corpus. És per això que la nostra definició d'entremès camina cap a una concepció més concreta i precisa.

La plena i total introducció de l'acció en el teatre d'aquest cicle serà donada mitjançant l'enfrontament i oposició entre el bé i el mal. És en aquest moment quan podrem parlar del naixement dels entremesos. Partint d'aquesta dualitat religiosa, els creadors medievals plasmaran lluites basades en una relectura militar dels textos cristians. Els sants militars esdevindran els prototipus d'un comportament encara absolutament vigent en la societat de l'època: el guerrer. L'escenificació mimada de les lluites, amb un mínim o nul suport textual sovint lligat a la música, suposa una concepció molt més espectacular del Seguici de l'època medieval. Els pares dels entremesos introduiran l'ús de la pirotècnia en el segle xv, amb la qual cosa es multiplicaran les sensacions visuals i auditives generades pels elements teatrals, alhora que el concepte de l'efecte especial assoleix un nivell certament elevat si ens situem en l'època a què ens referim. Paral·lelament s'agafen alguns elements del bestiari —cavallets— i se'n creen d'altres, per utilitzar-los com a components d'aquestes lluites mímiques.

Els entremesos de Sant Miquel o l'infern,<sup>15</sup> Sant Jordi i el Drac,<sup>16</sup> David i el gegant Goliat,<sup>17</sup> i els Turcs i Cavallets<sup>18</sup> aconseguïen de captivar els ciutadans, incidint molt especialment en la concepció de les processons com a autèntics espectacles cada cop més complexos.

En observar el procés de creació del Seguici,<sup>19</sup> anotem com la funcionalitat inicialment pe-

dagògica i catequètica que tenien les processons del Corpus i de Santa Tecla evoluciona cap a una espectacularitat creixent. Ja sigui per una dinàmica interna dels mateixos integrants del Seguici que, arran de la seva tradicionalització, caminen cap a una superació de si mateixos i cap a un perfeccionament tècnic, o bé perquè calia dotar d'un major atractiu el Seguici, a fi i efecte que estigués al servei de la intenció pedagògica, el cert és que progressivament detectem un augment dels components espectaculars, mentre que el didactisme passa a un segon pla.

No podem oblidar tampoc que el teatre d'aquest cicle es caracteritza pel seu vessant d'intencionalitat lúdica, tant per als espectadors com per als mateixos actors. Si bé percebien remuneracions econòmiques, hem d'entendre-les com a gratificacions o sobresous puntuals. En cap moment ens permeten de parlar d'actors professionals amb tots els ets i uts, si més no tal com en l'actualitat entendríem aquest concepte. De tota manera, tampoc no hem de considerar que el poble imposi cap dels elements integrants del Seguici. Altra cosa ben diferent és que, amb el pas del temps, assoleixi de capgirar les funcions i intencions inicials amb què l'església els havia integrat en la processó.

Precisament serà l'accentuació de les funcionalitats lúdica i espectacular de la processó del Corpus i de Santa Tecla, el que determinarà el manteniment o la desaparició dels elements dels segles xiv i xv. Si estudiem la composició del Seguici tarragoní del 1991,<sup>20</sup> deduirem un seguit d'interrelacions prou suggerents:

1. Balls o danses: Bastons, Pastorets, Patatuf, Cercolets i Gitanes.
2. Bestiari: Drac, Àliga, Mulassa i Cucafera.
3. Entremesos: Sant Miquel i Diables, Gegants Negres, Gegants Vells, Gegants Nous, Nanons Vells, Nanos Nous, Turcs i Cavallets.
4. Balls parlats: Dames i Vells, Joan de Serrallonga.

Els balls o danses continuen vigents en el Seguici actual, si bé n'han desaparegut alguns i se n'han incorporat d'altres, com el Patatuf. El bestiari ha esdevingut un bloc molt més definit i compacte que no en l'època medieval. Els personatges representatius del bé solament apareixen en enfrontaments en el cas dels Turcs i Cavallets, però en cap moment contraposats a les bèsties, la qual cosa permet de definir molt més clarament la separació entre el bestiari i els entremesos. Aquests darrers han mantingut l'oposició bé-mal o bé han complicat la dinàmica interna del grup. Així, en el cas dels gegants, s'han afegit personatges femenins com a parella, i elements de contrast: els Nanos. Tot i així, els Nanos en la segona meitat del xix van experimentar una mutació funcional important, i, en el cas de Tarragona, passaren de ser uns personatges comparses afegits als gegants, a constituir un grup amb una personalitat molt diferenciada.<sup>21</sup>

Finalment, anotem com a elements postmedievals els balls parlats. La incorporació de la paraula com a base del teatre no es produirà fins al segle xvi. A partir d'aleshores, hom crearà un nou tipus d'element. Així els balls parlats, en un sentit terminològic estricte, serien els de Dames i Vells<sup>22</sup> i el de Serrallonga.<sup>23</sup> No obstant això, entremesos i balls anteriors incorporaren a l'acció textos de nova creació. És el cas dels Diables i de les Gitanes, la condició inicial dels quals caldrà no oblidar en cap moment.

La introducció de la paraula en el segle xvi comporta, però, una autèntica revolució en la concepció d'espectacle de carrer que l'Edat Mitjana havia generat. L'efectisme de màscares, indumentàries, estris i músiques havia respost a l'aplicació d'una concepció teocèntrica del món i, per extensió, de l'espectacle. Els actors i elements dramàtics eren al servei únic i exclusiu de la difusió i implantació d'una religió.

El segle xvi comportarà una tradicionalització d'aquells elements preexistents, i, alhora, crearà una nova fórmula pròpia de l'època. El ball de Dames i Vells, documentat des del 1514, n'és la mostra més significativa, a partir de la qual en sorgiran d'altres. La peça ja no es basa en una acció mímica, sinó que tot el pes de la representació recau en el text. La seva temàtica també és absolutament allunyada de la pròpia del cicle medieval. Ara el desvergonyiment, la sàtira, l'erotisme i l'escatologia presideixen uns enfrontaments entre marits vells i dones joves, que discuteixen bàsicament per afers sexuals. L'home com a tal adquireix una importància en la representació que no havia tingut fins aleshores.

Aquest procés d'evolució teatral no és únic i exclusiu de la ciutat de Tarragona, sinó que el

constatem també a la resta de la geografia de la Catalunya Nova, especialment a les comarques del Camp de Tarragona, l'antic Penedès, la Conca de Barberà i el Priorat, a la Catalunya Vella de forma discontinua, a l'Aragó i al País Valencià. A Catalunya aquestes manifestacions dramàtiques rebran el nom de balls parlats, a l'Aragó el de *dances*,<sup>24</sup> i al País Valencià, misteris.<sup>25</sup> De tota manera, la ciutat de València mantindrà molt més fossilitzats els elements processionals de xiv i xv que no pas Tarragona. En aquest sentit, a València també pervindran fins avui els personatges bíblics i les roques; en canvi, no es produirà un augment tan notable del component espectacular dels entremesos medievals.

El cicle del Corpus i de Santa Tecla a Tarragona presenta sens dubte un dels conjunts teatrals més rics dels Països Catalans. Les ciutats de València, Berga, Vilafranca del Penedès, Sitges i Vilanova i la Geltrú, també gaudeixen d'alguns dels conjunts més representatius d'aquest cicle medieval pervingut fins a l'actualitat. No obstant això, aquest primitiu teatre medieval ha patit una forta difuminació dins l'àmplia història d'aquest gènere.

Els filòlegs sovint han menyspreat la importància d'aquest tipus de representació, precisament pel fet de partir d'un prejudici gens científic. Han identificat el teatre amb la paraula, i, per extensió, han destacat aquelles manifestacions presidides per aquest component textual. Aquesta situació ha conduït a un estudi del Corpus des d'una perspectiva local, folklòrica, i, en tot cas, històrica o antropològica. Aquest fet genera encara en l'actualitat tot un seguit de dubtes sobre el caire teatral dels diferents elements integrants del Seguici Popular. Una visió rigorosa i actualitzada del fenomen ha de foragitar aquest menysteniment dels estudiosos del món del teatre i la literatura cap a aquesta mena d'espectacles. De tota manera, el seu caire avançat en relació amb l'època en què foren concebuts els equipara al lamentable estat d'estudi que també pateixen els grups i companyies més moderns i vigents del nostre país per part dels historiadors de la literatura.

## Notes

1. Un acurat treball és el de MASSIP, Jesús-Francesc: *Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Monografies de teatre, 17. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1984. Per a la consulta del text, a cura d'Amadeu J. Soberanas: *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*. Patronat de la Representació, la Selva del Camp, 1983.

2. La primera aproximació a aquesta classificació la realitzàvem juntament amb MARTORELL, Josep M., a la comunicació presentada en el IX Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, celebrat a Alacant el setembre de 1991: «El teatre medieval del cicle de Corpus: component base dels balls parlats del Camp de Tarragona com a manifestació posterior del teatre popular».

3. VILAR, Jaime: *Glorioso triunfo de la esclarecida Virgen... e invicta protomartyr Santa Tecla*. Puigrubí y Canals, Tarragona, 1693.

4. Per a una anàlisi de les característiques i evolució històrica dels elements integrants del Seguici Popular de la ciutat de Tarragona: FERRERES, Sílvia, i BERTRAN, Jordi, *Santa Tecla. Balls i entremesos de Tarragona*. Ball de Diables de Tarragona / Servei de Documentació del Món Festiu, Tarragona, 1989. Per al cas concret del ball de bastons, BERTRAN, Jordi, *El ball de bastons a Tarragona*. Cos de bastoners de l'Esbart Santa Tecla, Tarragona, 1990.

5. BERTRAN, Jordi, «Els Cercolets i les Gitanes» a *Diari de Tarragona*. Extra Festes de Santa Tecla, 21/9/1985, p. 11.

6. BERTRAN, Jordi, «El ball de gitanes de Tarragona (1) i (2)», al *Butlletí del Centre de Documentació sobre Cultura Popular/ Carrutxa*, Reus, núm. XI i XII, gener/març i abril/juny, 1991, pp. 9-13 i 12-13.

7. FA, Salvador: «El ball de pastorets de Tarragona», a *L'Esperidió*, Colla Jove dels Xiquets de Tarragona, 3<sup>a</sup> èp., núm. 24, octubre/desembre, 1990, pp. 19-20.

8. La documentació històrica dels elements del bestiar, com també de la resta de blocs de la nostra classificació, prové de l'Arxiu Històric de Tarragona, i de la transcripció de les actes municipals de la *Col·lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona*, vol. 4 al 7, editada per l'Ajuntament de Tarragona. Dades importants sobre el Seguici en l'Edat Mitjana també són incloses a: CORTIELLA, Francesc, *Una ciutat catalana a les darreries de la Baixa Edat Mitjana: Tarragona*. Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Secció d'Arqueologia i Història, 53, Excma. Diputació Provincial de Tarragona, 1984. MORERA, Emili, *Tarragona Cristiana, II i V*. Instituto de Estudios Tarraconenses Ramon Berenguer IV. Sección de Arqueología e Historia, 3 i 23. Excma. Diputación Provincial de Tarragona, 1954, 1959.

9. Per a l'anàlisi d'aquests textos apòcrifs, *Apòcrifs del Nou Testament*. Col. Clàssics del Cristianisme, 17. Proa, Barcelona, 1990.

10. Entre l'àmplia bibliografia sobre el Corpus de la ciutat de València són especialment recomanables: ARIÑO, Antonio, *Festes, rituals i creences*. Col. Politècnica, 32. Temes d'etnografia valenciana, IV. Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, València, 1988. LLOBREGAT, Enric A., i JARQUE, Francesc, *El Corpus a València*. Tres i Quatre, València, 1978.

11. Els dos estudis més acurats sobre moixigangues corresponen a: AA.VV.: *Mojigangas, Moixiganga i altres...* Quadern

núm. 2, Escola de Grallers de Sitges, 1981. BAYER, Xavier, *De la Moxiganga de Vilafranca*, Caixa Penedès, Vilafranca del Penedès, 1988.

12. PUJOL, Francesc, i AMADES, Joan, *Cançoners Popular de Catalunya I. Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors I. Dansa*. Fundació Concepció Rabell i Cibils; vda. Romaguera, Barcelona, 1936.

13. ARIÑO, A., op. cit.

14. FABREGAS, Xavier, *Història del teatre català*. Millà, Barcelona, 1978. HUERTA, Ferran, «Introducció» a *Teatre Bíblic. Antic Textament*. Els nostres clàssics, col. A, 109-110. Barcino, Barcelona, 1976, pp. 5-99. ROMEU, Josep, «Introducció» a *Teatre Hagiogràfic I*. Els nostres clàssics, Col. A, 79, Barcino, Barcelona, 1957. SIRERA, Josep Lluís, «El teatro medieval valenciano» dins AA.VV.: *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*. Col. Politècnica, 16. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1984, pp. 87-107. [Nota de l'editor: A les nostres latituds, el millor estudi sobre el tema és d'Antoni SERRÀ CAMPINS, «L'entremès burlesc, un gènere tradicional», *El teatre burlesc mallorquí*, pp. 9-39, Barcelona: Curial 1987.]

15. FERRERES, S., i BERTRAN, J., op. cit.

16. Sobre la figura del Drac, fóra bo incidir en AA. VV.: *Els entremesos (1ª part)*. *Bestiaris*. Quadern núm. 4, Escola de Grallers de Sitges, 1984. AA. VV.: *El Drac en la cultura medieval*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1987, 2ª ed. PRAT, Joan, *La Mitologia i la seva interpretació*. Coneguem Catalunya, 7. La llar del llibre / Els llibres de la Frontera, Barcelona, 1984.

17. SALVAT, Joan, *Los Gigantes y Enanos de Tarragona y Protocolo Municipal*. Ajuntament de Tarragona, 1971, 2ª ed.

18. BERTRAN, Jordi, «El ball de turcs i cavallets de Tarragona: evolució documental i paral·lelismes amb el joc de l'hort (1) i (2)», dins *L'Esperidió*, Colla Jove dels Xiquets de Tarragona, 3ª èp., núm. 21 i 22, gener/març i abril/juny 1990, pp. 18-20 i pp. 19-20.

19. A hores d'ara encara resten alguns elements dels quals no podem avançar una explicació totalment definitiva sobre la seva morfologia i, per tant, se'ns fa difícil encabir-los en algun apartat. Així tenim constatat el Joc del Drap —¿probablement una dansa precedent del ball de Titans?—, el joc de la Titirane —¿potser la Titiranya o denominació antiga del ball de cintes o gitanes?— i els Hòmens Pelosos.

20. Per conèixer el funcionament actual del Seguici tarragoní, us remetem a Comissió Assessora Sobre el Seguici Popular: *Protocol del Seguici Popular de la ciutat de Tarragona*. Quaderns de la Festa Major, 6. Ajuntament de Tarragona, 1991.

21. SALVAT, J., op. cit. SÁNCHEZ-CASCADO, Fausto, *Una aproximació als Nanos de Tarragona*. Quaderns de la Festa Major, 5. Ajuntament de Tarragona, 1990.

22. L'obra més completa sobre els diversos aspectes dels balls parlats són les *Actes del Congrés sobre els balls parlats a la Catalunya Nova. Teatre popular català*, que se celebrà el 1990 i han estat editades al llarg del 1992 per Edicions El Medol, Tarragona. Per al ball de Dames i Vells, MORANT, Jordi, *El ball popular tarragoní de Dames i Vells*, Ajuntament de Tarragona, 1981.

23. BERTRAN, Jordi, *El Ball de Serrallonga. Bandolers i trabucs*. Quaderns de la Festa Major, 2. Ajuntament de Tarragona, 1987. CAPMANY, Aureli, *El ball i la dansa popular a Catalunya*. Monografies històriques de Catalunya, 5. Millà, Barcelona, 1948. CURET, Francesc, *Història del teatre català*. Aedos, Barcelona, 1967.

24. Sobre els dances existeix una bibliografia tant abundant com dispersa. Són essencials els treballs de BELTRAN, Antonio, *El dance aragonés*. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Barcelona, 1982. BELTRAN, A. (director), *Enciclopedia temática de Aragón. 1. Folklore y música*. Moncayo, Zaragoza, 1986.

25. ARIÑO, A., op. cit. FUSTER, Joan, *La Decadència al País Valencià*. Biblioteca de cultura catalana, 22. Curial, Barcelona, 1985, 2ª ed.



Paola Besutti  
Professora de l'Institut  
de Musicologia i Història  
de l'Espectacle de la  
Università degli Studi di  
Parma, Itàlia

# *Hildegard von Bingen:* *Ordo Virtutum.* *Sa musique et sa idée* *de théâtre*

*E*cce quadragesimo tertio temporalis cursus mei anno, cum celesti visioni magno timore, tremula intentione inhaererem, vidi maximum splendorem, in quo facta est vox de coelo ad me dicens: O homo fragilis, et cinis cineris et putredo putredinis, dic et scribe quae vides et audis.<sup>1</sup>

Par ces mots Hildegard von Bingen (1098-1179) décrit le moment crucial de sa vie ou bien le passage de la dimension mystique à celle de la rationalisation et de la communication des révélations au monde. Selon les principales sources hagiographiques,<sup>2</sup> très jeune elle avait déjà montré des pouvoirs divinatoires exceptionnels puisqu'elle avait eu le don de visions mystiques soit lumière vive soit voix du ciel, comme elle avait l'habitude de les définir. Ces manifestations avaient marqué sa vie, tourmentée aussi par la maladie.<sup>3</sup> A quarante-trois ans, désormais abbesse du convent bénédictin de Disibodenberg, elle avait reçu l'appel divin à écrire ce qu'on lui avait mystiquement révélé, événement saisi par la citation initiale. Avec l'aide de la religieuse Richardis von Stade et du moine Volmar, son secrétaire, elle avait abordé la lourde entreprise qui se prolongea pendant dix ans. Celle-ci aurait été donc la genèse de *Scivias*, la première oeuvre de la prophétesse. *Scivias* c'est un ouvrage articulé en une série de vingt-six visions, partagée en trois livres représentant le grand triptyque de la création, rédemption et sanctification. A la période de rédaction de *Scivias* est lié le célèbre épisode auquel se rattache la renommée de Hildegard. Pour rassembler son courage et chercher la confirmation de sa mission de prophétesse, elle avait écrit à Bernard de Clairvaux qui l'avait encouragée. Entre 1147-48 il arriva que le pape Eugène III se trouva à Trier, pas loin du monastère de Hildegard, pour un synode; Bernard lui-même était présent et il sollicita le pape à faire pleine lumière personnellement sur la mission de l'abbesse de Disibodenberg. Le pape envoya une délégation qui revint avec une copie des ouvrages de Hildegard. Il lit et il fut si frappé qu'il adressa une lettre de bénédiction et de protection à la prophétesse.<sup>4</sup> Dès ce moment, Hildegard devint un personnage public, reconnu comme autorité au sein de l'Eglise. Elle ne fut pas seulement une visionnaire, mais encore une femme d'une vaste culture. Dans le couvent bénédictin de Saint Disibod elle avait reçu les premiers rudiments de la lecture, de l'écriture et du chant, le psautier latin avait été son texte de base. Cependant, elle fut toujours consciente de la fragilité de son éducation, qu'elle avoua avec sa modestie habituelle. Cette modestie ne l'empêcha pas de fonder, non sans peine, vers 1150 son monastère sur le sommet isolé du mont Rupertsberg à la confluence entre le fleuve Nahe et le Rhin, de lui faire obtenir l'autonomie économique, d'entreprendre des voyages de prédication, d'entretenir des relations épistolaires<sup>5</sup> suivies avec

des papes, des empereurs, des évêques et surtout d'écrire de théologie, d'ascétique, d'exégèse, de médecine, de poétique et d'histoire naturelle. A la période qui suit l'année 1150 remontent en effet sa deuxième oeuvre mystique *Liber vitae meritorum*<sup>6</sup> et l'encyclopédie d'histoire naturelle *Physica*<sup>7</sup> et *Causae et curae*,<sup>8</sup> où elle écrit de flore, de faune, de pierreries et de métaux, de propriétés médicinales, de sexualité, sans faire descendre les contenus de révélations divines. Une entreprise tout à fait unique pour une femme de cet âge-là. A ces années appartiennent encore ses compositions musicales *Symphonia armonie celestium revelationum*,<sup>9</sup> cycle de soixante-dix-sept chants en latin (antiennes, répons, hymnes, kyrie, séquences), écrit après 1151 pour les célébrations liturgiques de son monastère et le drame musical *Ordo virtutum*<sup>10</sup> qui remonte probablement à 1151-52.

Les traits biographiques jusqu'ici ébauchés en quelques mots, mettent en lumière le personnage complexe de Hildegard et ils fournissent des éléments indispensables pour situer l'*Ordo virtutum* dans le cadre de sa production et, plus ambitieusement, dans le contexte de la culture et la société de son âge.

Tout d'abord, mysticisme et connaissance rationnelle s'entrecroisent pendant sa vie. Il s'agit de deux possibilités opposées dont l'homme dispose pour sublimer soi-même, à travers l'ascèse d'un côté et de l'autre à travers l'étude et la raison. Hildegard fut consciente de cette contradiction, comme démontre la résistance qu'elle opposa à l'appel divin qui lui imposait d'écrire. Ecrire c'est rationaliser, organiser, ce qui est en contraste avec l'abandon mystique.

Elle paraît encore combattue entre la tendance à un intégrisme monastique profond d'origine bénédictine et cistercienne et l'exigence à l'ouverture sur le monde. La première est poursuivie, entre autres, avec la fondation d'un monastère écarté et sévère, avec la réalisation du projet extravagant de la *Lingua ignota* (depuis 1150 environ), c'est-à-dire l'invention de vingt-trois caractères nouveaux et d'un glossaire de neuf cent noms à peu près à utiliser dans le cercle réservé du monastère.<sup>11</sup> La deuxième se réalisa dans les oeuvres, dans les relations épistolaires, dans les voyages et dans le pèlerinage qui conduisait beaucoup de fidèles chez la prophétesse.

Hildegard fut contemporaine de Bernard de Clairvaux (1109-1153) et de Pierre Abélard (1079-1142),<sup>12</sup> les deux grandes figures qui devinrent l'emblème du ferment culturel et social de l'époque. Le XII<sup>e</sup> siècle est reconnu à l'unanimité un tournant radical dans l'histoire des idées et de la mentalité du Moyen Age:<sup>13</sup> économie accélère, les villes se développent, le travail —d'abord refusé ou tout au plus accepté seulement en tant que pénitence— devient un mérite, le répartition rigide (*oratores, bellatores*)<sup>14</sup> de la société commence à chanter et ouvre des passages à des nouvelles composantes sociales, une culture laïque avance à côté de celle monastique, les *artes mechanicae*<sup>15</sup> commencent à acquérir de la dignité à côté des *artes liberales*.

La tradition conservatrice a son expression chez Bernard qui condamnait l'argent, les villes en tant que lieux de perdition, les nouveaux intellectuels, et qui exaltait d'autre part l'introspection, le mysticisme, la vie saine des campagnes, le cloître comme la véritable école. La voix des nouvelles tendances est celle de Pierre Abélard «première grande figure d'intellectuel moderne»,<sup>16</sup> savant insatiable, coeur de la culture parisienne, défenseur de la valeur de la raison et de la méthode, protagoniste de l'histoire d'amour scandaleuse et malheureuse avec Héloïse.

Hildegard paraît partager personnellement ces conflits, les résumer en elle-même et contribuer à donner naissance à une nouvelle figure, celle du moine savant, conscient de sa spécialisation. La prépondérance que la dimension mystique occupe dans sa vie, liée au fait qu'elle a des contacts concrets avec Bernard, a parfois diminué dans la considération des hommes d'étude, la valeur du nouveau rôle qu'elle incarnait.

Nous croyons que l'*Ordo virtutum* est un signal de ce ferment culturel et que, à la lumière de celui-ci, il peut être interprété.

Son noeud narratif est d'ascendance mystique. En effet, dans la XIII<sup>e</sup> et la dernière vision du *Scivias*<sup>17</sup> apparaît une scène dramatique sous la forme de dialogue encore sans musique, mais riche en références musicales, qui représente une âme pèlerine combattue entre le diable et un chœur de seize vertus personnifiées. On pense que le drame musical a été par la suite terminé avant la fin de 1152, quand l'archevêque de Mayence consacra l'église du nouveau monastère, et qu'il put avoir été utile à célébrer cette occasion. De toute façon, la version musicale complète apparaît à la fin de *Symphonia*, dans un des deux manuscrits<sup>18</sup> qui nous transmettent cette oeuvre sacrée. On ne peut savoir si Hildegard avait conçu l'*Ordo virtutum* com-



me ouvrage autonome ou comme section finale de Symphonia et donc avec une possible utilisation liturgique.<sup>19</sup> Le prologue confié à *patriarchae et prophetae* pourrait laisser imaginer un lien entre le drame et les célébrations de Pâques pendant lesquelles, le samedi saint, apparaissent justement les prophètes avec leurs prophéties; rien cependant n'indique que le drame moralisant ait été conçu pour enrichir une action liturgique. Il n'est non plus sûr qu'il ait été effectivement représenté, tandis qu'il est pratiquement certain qu'il a été pensé, comme les autres musiques de Hildegard, pour les religieuses du couvent.

Le drame ne cache pas son but didactique et édifiant. *Une Felix Anima* va atteindre les vertus quand, surchargée du poids de son vêtement (la vie matérielle) elle se sent portée en arrière: le *Diabolus* l'incite à embrasser les biens terrestres. Pour aider la pauvre *Infelix Anima* arrivent *Scientia Dei, Humilitas, Caritas, Timor Dei, Obedientia, Fides, Spes, Castitas, Innocentia, Contemptus Mundi, Amor Celestis, Verecundia, Misericordia, Victoria, Discretio, Pacientia*. L'épilogue est naturellement heureux: les *Virtutes* incitées par *Humilitas* et guidées par *Victoria* vainquent le *Diabolus*.

Le sujet qui n'est pas particulièrement original,<sup>20</sup> est développé avec une parfaite conscience de construction. On est frappé par l'élégance de l'écriture, la concision et la prégnance métaphorique des textes, les changements dramatiques rapides et essentiels.

Les Choix musicaux de Hildegard offrent de nombreux sujets de réflexion. Dans ses oeuvres, elle affirme qu'elle n'a jamais fait d'études musicales<sup>21</sup> et qu'elle est tout simplement un intermédiaire entre la terre et l'harmonie des cieux. Son écriture musicale n'apparaît pas cependant celle d'une dilettante.

A titre d'exemple, qu'on parcoure rapidement le chant de *Castitas* qui précède le dernier verset du *Diabolus* (Exemple 1).<sup>22</sup> En synthétisant, on peut révéler quelques éléments. Tout d'abord, le fin équilibre formel. La logique de composition en effet se fonde sur l'affirmation, l'éloignement et le retour continuels à la note principale RE (*finalis*). Les phrases musicales (1,2,3,4,5) qu'on peut identifier en reparcourant ce processus, correspondent aux scansion du texte, ce qui souligne l'unité de texte et musique. Jusqu'ici rien ne s'écarte des contemporains répertoires musicaux liturgiques que Hildegard probablement connaissait et pratiquait. Son style a toutefois des éléments particuliers: le domaine vocal étendu —ici de onze notes—, la présence de vastes intervalles surtout aux passages où l'extension vocale de la phrase devient plus large (phrase 4), la présence de formules mélodiques (a,b,c,d) qui reviennent dans le morceau et le caractérisent. Ces éléments musicaux doivent être évalués par rapport au texte; la susdite phrase 4, la plus caractéristique de tout le morceau proposé, est, par exemple, celle d'une prégnance et d'une émotivité textuelles plus marquées: «ubi Filium Dei venit in mundum. Unde deiectus es in omnibus spoliis tuis». Ce qui confirme la compénétration profonde de texte et musique, l'unité et la conscience de l'acte créatif.

Si nous nous éloignons enfin de cet exemple et si nous regardons dans sa totalité l'*Ordo Virtutum*, nous observons que parfois on assigne à des personnages différents une attitude stylistique spécifique, comme dans le cas de *Humilitas* dont l'élocution musicale est paisible et principalement syllabique ou, à l'extrême, du *Diabolus* à qui il n'est pas permis de chanter, mais seulement de crier.

En résumé, on peut individuer les tendances suivantes: écriture musicale soignée, unité de texte et musique, caractère difficile d'exécution et mémorisation. D'où naissent quelques réflexions sur les usagers réels, ou même simplement imaginatifs, de ce drame, sur le genre de théâtre exemplairement évoqué et sur le rôle de la musique dans cette idée de théâtre.

Tout d'abord, pour simplifier, ce sont la faculté d'exécution et mémorisation qui manquent à la musique de l'*Ordo Virtutum*, c'est-à-dire les qualités typiques de l'oeuvre conçue pour favoriser la communication. Le large domaine vocal de quelques mélodies, la composition continue et jamais strophique, les sauts espacés et draconiens sont des éléments caractéristiques du chant pour experts, presque certainement pour solistes. Les contemporains *Carmina Burana* ou les laudes franciscaines à venir, souvent marqués par la régularité métrique et par une certaine facilité d'écoute, sont lointains.

En outre, le langage poétique de Hildegard est raffiné, les contenus chargés d'allusions métaphoriques. Donc, même s'il révèle dans le contenu son but didactique, le drame ne semble pas s'adresser à un auditoire commun. Il paraît pensé pour un milieu réservé: le couvent.

Les moines, dans ce cas les religieuses, qui étaient en mesure de produire et de jouir d'un tel objet ne devaient pas être les simples travailleurs de la terre des anciennes communautés bénédictines. Au contraire, il est possible d'imaginer une communauté monastique empreinte de nouveaux critères de conscience intellectuelle.

Dans le contexte retiré du monastère, l'*Ordo Virtutum* pouvait produire au moins deux effets: renforcer le sens d'initiation d'élite, transmettre des messages secrets. Mais sa connaissance au-delà de la communauté, aurait pu produire également un effet, celui de la fascination et de la merveille. Pas donc d'implication enveloppante de certains drames liturgiques où la musique favorise la communication, mais un sens de respect déférent pour ce qu'on ne comprend pas jusqu'au bout et que, en même temps, on comprend être élevé. Un effet pareil à celui que l'Eglise, des siècles après, aurait recherché en exhibant les polyphonies monumentales des maîtres flamands du XV<sup>e</sup> siècle.

Hildegard paraît s'insérer dans cette tradition et donner naissance à un théâtre avec plusieurs niveaux d'élaboration, compréhension et usage. Si d'un côté en effet il est facile de comprendre la trame, de reconnaître les personnages qui parlent en première personne et qui s'expriment à travers des gestuelles musicales différentes entre elles, de l'autre il est moins facile de cueillir la complexité des messages sous-entendus. Parmi ces derniers il y a la conception théologique de la musique, héritée par Hildegard de la tradition classique.

D'après la prophétesse, la musique et le chant en particulier, étaient l'expression même de l'harmonie céleste (macrocosme) et humaine (microcosme), l'absence de musique était même considérée une condition favorable à l'apparition du mal.

En effet Hildegard, comme nous l'avons brièvement signalé, n'a pas concédé au *Diabolus* le don du chant, mais seulement celui du mot dit, ou mieux crié. Les valences positives liées à la musique s'approfondissaient encore dans le contexte de la dimension mystique vécue par la visionnaire. La musique grâce à son caractère insaisissable, devenait le moyen privilégié pour s'approcher de l'état mystique.

Selon la conception du Moyen Age, depuis Sain Augustin, on pouvait jouir de la musique à des niveaux différents: du plus bas, instinctif, typique de celui qui ne sait pas, au plus haut, rationnel, héritage de celui qui sait. Dans le drame de Hildegard, la musique rend possible seulement en apparence la jouissance des contenus raffinés, en réalité, par sa difficulté, elle ne rend que prévisible le niveau métaphorique occulte qu'elle cache.

L'idée qui en découle est celle d'un théâtre presque ésotérique qui ne veut pas complètement se révéler.

C'est le monde ecclésiastique qui est en train de changer de physionomie, d'un côté on assistera à la séparation exaspérée entre la hiérarchie ecclésiastique et les fidèles, de l'autre —en réponse à cela— à la diffusion populiste des ordres mendiants et des confréries.

## Notes

1. *Sanctae Hildegardis Scivias sive visionum ac revelationum libri tres*, en J.-P. MIGNE (par), *S. Hildegardis abbatissae opera omnia*, Paris, J.-P. Migne edit. 1855 (Patrologiae cursus completus, 197), col. 383; ADELGUNDIS FÜHRKÖTTER (par), *Hildegardis Scivias*, Turnhout, Brepols 1978 (corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 43-43a), p. 3.

2. GODEFRIDO - THEODORICO [Gottfried de St. Disibod - Dieter de Echternache], *Vita sanctae Hildegardis*, en *S. Hildegardis abbatissae opera omnia*, cit., coll. 91-130; [trad. allemande, ADELGUNDIS FÜHRKÖTTER (par), *Das Leben der heiligen Hildegard von Bingen*, Düsseldorf 1968; trad. anglais, ANNA SILVAS, *saint Hildegard of Bingen and the «Vita Sanctae Hildegardis»*, en «Tjurunga: An Australian Benedictine Rewieu», 29, 1985, pp. 4-25; en id. 32, 1987, pp. 46-59].

3. Notices biographiques aussi en: EDUARD GRONAU, *Hildegard von Bingen*, Stein-am-Rhein, Switzerland, 1985; PETER DRONKE, *Women Writers of the Middle Ages: A critical Study of Texts from Perpetua (+ 203) to Marguerite Perpetua (+ 1310)*, Cambridge, 1984, pp. 144-201, 231-264.

4. *Sanctae Hildegardis abbatissae opera omnia*, cit., col. 145 et réponse de Hildegard coll. 145-150.

5. 145 lettres sont en J.-P. MIGNE, *Sanctae Hildegardis abbatissae Opera omnia*, cit., coll. 143-382; autres en J.-B. PITRA, *Analecta Sanctae Hildegardis*, Paris, Jouby et Roger 1882 (Analecta Sacra, 8), pp. 328-440; encore FRANCISCUS HAUG (par), *Epistolae S. Hildegardis secundum codicem Stuttgartensem*, en «Revue bénédictine», 43, 1931, pp. 59-71; trad. allemande ADELGUNDIS FÜHRKÖTTER (par), *Hildegard von Bingen: Briefwechsel*, Salzburg 1965.

6. HILDEGARD VON BINGEN, *Liber vitae meritorum*, en J.-B. PITRA (par), *Analecta sanctae Hildegardis*, cit., pp. 1-244, trad. allemande HEINRICH SCHIPPERGES (par), *Der Mensch in der Verantwortung: Das Buch der Lebensverdienste*, Salzburg 1972.

7. *Sanctae Hildegardis abbatissae Opera omnia*, cit., coll. 1117-1352; Trad. allemande PETER RIETHE (par), *Naturkunde: das Buch von dem innerem Wesen der verschiedenen Naturen in der Schöpfung*, Salzburg 1957.

8. PAUL KAISER (par), *Hildegardis causae et curae*, Leipzig, B.G. Teubneri 1903, trad. allemande HEINRICH SCHIPPERGES (par), *Heilkunde: Das Buch von dem Grund und Wesen und der Heilung der Krakheiten*, Salzburg 1957.

9. Edition critique du texte BARBARA NEWMAN (par), *Saint Hildegard of Bingen. Symphonia*, Ithaca and London, Cornell University Press 1988.

Musique PUDENTIANA BARTH - M. IIMMACULATA RITSCHER - JOSEPH SCHMIDT-GÖRG, *hildegard von Bingen. Lieder, Salzburg*, Otto Müller Verlag 1969; HILDEGARD VON BINGEN, *Symphonia harmoniae celestium revelationum. Dendermonde, St. Pieters e Paulus abdij, ms. cod. 9*, Peer (Belgium), Alamire 1991.

Enregistrements: *A feather on the breath of God. sequences and hymns by Abbess Hildegard of Bingen*, Gothic Voices, dir. Christopher Page, Hyperion A66039, London, septèmber 1981 (*Columba aspexit, Ave generosa, O ignis Spiritus Paracliti, O Ierusalem, O Euchari in leta via, O viridissima virga, O presul vere cevitatis, O Ecclesia*); *Geistliche Musik des Mittelalters und der Renaissance*, dir. Hēlgā Weber, Teldec 66.22387, Hamburg, May 1980 (*Karitas habundat, O virtus Sapientie, O clarissima mater, O frondens virga*); *Gesänge der hl. Hildegard von Bingen*, Schola der Benediktinerinnenabtei st. Hildegard in Eibingen, dir. M. Immaculata Ritscher, OBS. Psallite 242/040 479 PET, Eibingen, April 1979 (*Cum processit factura, Cum erubuerint, O frondens virga, Ave generosa, O virga ac diadema, Karitas habundat, O pastor animarum, O quam preciosa, Kyrie, morceaux de Ordo Virtutum*); *Hildegard von Bingen: Symphoniae, Sequentia*, dir. Barbara Thorton, CD Harmonia Mundi 1C 067-19 9976 1, Deutchland, June 1983 (*O quam mirabilis, Spiritui sancto, O virtus Sapientie, O lucidissima apostolorum turba, O successores, O vos felices radices, Vos flores rosarum*).

10. Pour le texte PETER DRONKE (par), *The Text of the «Ordo virtutum»*, en *Poetic Individuality in the middle Ages*, Oxford, Clarendon Press 1970, pp. 150-192. Musique: PUDENTIANA BARTH - M. IIMMACULATA RITSCHER JOSEPH SCHMIDT-GÖRG, *Hildegard von Bingen. Lieder*, cit., pp. 165-205; AUDREY EKDAHL DAVIDSON, *The Ordo virtutum of Hildegard von Bingen*, Kalamazoo, western Michigan University, 1985.

Enregistrements: *Gesänge der hl. hildegard von Bingen*, cit., sélection; *Hildegard von Bingen. Ordo virtutum, Sequentia*, Harmonia Mundi 20395/96, France, June 1982, avec introduction de Barbara Thorton et Leo Treitler.

11. *Libera vitae meritorum*, en *Analecta Hildegardis*, cit., p. 7: «et factum est in nono anno, postquam vera visio versa visiones, in quibus per decennium insudaveram, mihi simplici homini manifestaverat; qui primus annus fuit, postquam eadem visio subtilitates diversarum creaturarum, ac responsa et admonitionestam minorum quam majorum plurimarum personarum, et symphoniam armoniae revelationum, ignotamque linguam et litteras [...]»; exemples en B. NEWMAN (par), *Saint Hildegard of Bingen. Symphonia*, cit., n. 68:

O Orzchis [immensa] Ecclesia  
O orzchis Ecclesia,  
armis divinis precinta  
et iacinto ornata,  
tu es caldemia [aroma] stigmatum loifolum [popolorum]  
et urbs scientiarum.  
O, o, tu es etiam crizanta [ornata]  
in alto sono  
et es chorzta [choruscans] gemma.

12. JACQUES LE GOFF, *Les intellectuels au Moyen age*, Paris, Ed. du Seuil 1957, trad. italienne *Gli intellettuali nel medioevo*, Milano Arnoldo Mondadori Editore 1959, rist. 1988, 22-50 e passim.

13. J. LE GOFF, *tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi 1956, rist. 1977, passim.

14. id. p. 146.

15. id. p. 66.

16. J. LE GOFF, *Gli intellettuali nel medioevo*, cit. p. 38.

17. S. *Hildegardis abbatissae opera omnia*, cit., coll. 729-738; *Hildegardis Scivias* (Corpus christianorum. Continuo Mediaevalis, 43a), cit., pp. 614-636.

18. Wiesbaden, Landesbibliothek, HS. 2 [Rupertsberger reisenkodex], ff. 478-481a.

19. D. MARTIN JENNI, *A concordance of the Symphonia and the Ordo virtutum*, datt., University of Iowa - Dept. of Music.

20. Sur le lien entre hildegard et les drames de Hrotsvith von Gandersheim (935 - 1002): OTTO URSPRUNG, *Hildegards Drama 'Ordo virtutum' Geschichte eine Seele*, en *Miscelanea en homenaje a Monseñor Higinio Anglès*, 2, Barcelona, Consejo superior de investigaciones científicas 1958-61, pp. 941-958, en particulier p. 945.

21. P. DRONKE, *Women writers of the Middle Ages*, cit., p. 232.

22. P. BARTH - M. I. RITSCHER - J. SCHMIDT-GÖRG, *Hildegard von Bingen. Lieder*, cit., pp. 200-201.

---

Sandra Billington  
University of Glasgow  
Escòcia

# Summer Festivals in Lyons

This will be a survey, mainly from secondary sources, but I hope to show that documentation of Lyons' records, following the lines of *reed*, would be very worthwhile. With the help of a map (Illustration 1) I shall be looking at Lyons as a place of processions and spectacles in the summers of the fourteenth and fifteenth centuries, within their historical contexts, and including the neighbouring, rival city of Viennes which shared at least one festival with Lyons.

Lyons was unlike many French cities in that civic focus for revelry was not Shrovetide, but festivals on and near the midsummer Fête de St Jean (24 June). The most famous was the river festival of the Fête des Merveilles, which from the end of the twelfth century was intended to take place on 2 June, the feast of St Pothin.<sup>1</sup> However, the nineteenth-century archivist M.C. Guigue, produced records to show that the festival gravitated towards the Fête de St Jean with the result that, in Lyons, St Pothin's day was celebrated on the Tuesday before midsummer day. The Ordinary of the Mass in the Church of St Paul read: «La fête de saint Pothin se célébrait, chaque année, le mardi avant la veille de la Nativité de saint Jean-Baptiste, á cause des Merveilles qui se font ce jour-lá».<sup>2</sup> Guigue's argument is that the festival was originally a copy of Rome's midsummer *Tiberino Descensio* to Fors Fortuna, and having failed to extirpate it, the Christian authorities subsumed it within an appropriate Christian festival. St Pothin had converted Lyons in the second century AD, at a time of renewed paganism at Rome. He and forty eight of his companions were burnt and their ashes thrown into the Rhône. Christian legend continues that when the ashes touched the river the men reappeared and instructed the faithful to build a shrine for the ashes on the bank. When we first hear of the Fête des Merveilles therefore, it is under the auspices of a saint who had his own miraculous connection with the river. St Nizier, Ainay, and Viennes vied to be the site of the miracle, which further supports the argument that the river connection had no basis in fact.<sup>3</sup> In 1659, Sieur Chorier of Viennes wrote that the ashes touched the shore near Viennes. «Hence», he wrote, «the festival of Marvels, held with great splendour and joy; for ever since that time the clergy of Viennes have gone in procession to the place where the ashes landed».<sup>4</sup>

Chorier also mentions a less welcome aspect which he blames on medieval degeneracy: «It is only the ignorance and simplicity of recent centuries which have produced customs which deserve to be reprehended, because they are not seemly. This more enlightened century has condemned them, and our good manners no longer allow them. I mean... that too joyful solemnity which involved the clergy of this town travelling almost all day on the Rhône in boats covered with leafy branches».<sup>5</sup> He gives no further details.



ILLUSTRATION 1. Abbé Sachet, *Le Pardon Annuel de la St-Jean et de la St-Pierre à St-Jean de Lyon 1392-1790*, pp. 218-9. Reproduced by courtesy of the British Library.

After the French revolution came a more nostalgic approach from Aimé Guillon and Count François de Marie Fortis, about the events in Lyons itself. Guillon wrote that the first arch of the stone bridge close to St Nizier was called the Arch des Merveilles, and well before the twelfth century the martyrdom... was celebrated as a great marvel. This ceremony... began with church music while the clergy, followed by the people, sang on the river in highly decorated boats.<sup>6</sup> De Marie Fortis said the procession began on land at St Nizier, where it made its way along the bank of the Saône, upstream to Vaises. There the Church made a station and hymns were sung, before the clergy and citizens, separately, boarded richly decorated boats. These were steered downstream in procession, while psalms and antiphonal hymns were sung in praise of the martyrs. The boats went under the Arch des Merveilles and continued to Ainay to honour the ashes of St Pothin.<sup>7</sup> Audin has pointed to evidence of disembarkation at St Nizier, which illustrates the competition between the two churches to be the site, though neither has any good claim. St Nizier is too far from the river and Ainay wasn't built until the ninth century. Audin concludes that the custom was based on *cultural* rather than *historical fact*, which further suggests a pre-Christian origin.<sup>8</sup> But from these accounts comes the evidence that the Christian ceremony at Lyons and at Viennes was an elaborate and important Church festivity. De Marie Fortis comments on how curious and amusing it must have been to see the entire population of the region on foot walking to Vaises, and headed by the Archbishop in person. I would suggest that this helps illustrate the importance which Archbishops of Lyons laid on pageantry which displayed unity between Church and people, and to which I shall return.

The pagan contribution, De Marie Fortis said, came later in the day, when working men dropped bulls through a trap-door in the Arch des Merveilles, into the Saône. More men in boats and on shore fought them to their deaths and the carcasses were dragged to Rue Écorche-boeuf (cattle-skinning street). Curiously there is no mention of roasting them; accounts say only that the whole of the Merveilles festival ended with bonfires and drinking on the banks of the river.<sup>9</sup>

A secular aspect to the daytime celebration of the Fête des Merveilles had been mentioned by a Lyons' historian, Guillaum Paradin in 1573. He wrote of a festival of great rejoicing by the people, for which they prepared a very large boat, like a Bucentaure, on the river Saône, and the most notable men of the city played games on the river. This great boat, he said, was steered under the last arch of the bridge by St Nizier, which because of its large size was called the *arcus mirabilis*.<sup>10</sup> As Guigue notes, Paradin was writing about 175 years after the festival had ceased, and one wonders whether his observations were affected by the Bucentaure boat which was built to celebrate the entry of Henry II into Lyons in 1547. (Illustration 2) Information put together by Guigue tells us that in the middle ages the boat was for nautical combat by the young working men of the city, rather than by dignitaries. Some years the youths of Lyons had met their peers from Viennes at the Pierre-Bénite below Ainay. Clergy accompa-



nied them, and while the young men jousted in river combat, the clerics sang the praises of the martyrs.<sup>11</sup> To date the interpretation of this jousting has been that it was a fertility rite, but this overlooks one essential fact. In the first century AD Lyons and Viennes had been bitter rivals. In one conflict the citizens of Viennes had burnt Lyon to the ground and Lyons had been rebuilt, partly, by money extorted from Viennes by the Roman army.<sup>12</sup> It is hard to imagine that the citizens of either city could forget such extreme events during the battle enactment, and it seems more likely that the river combat was a less destructive way of harnessing inter-city rivalries. One can see from Sieur Chorier's book title that these were still evident in the seventeenth century.

According to Audin, in years when inter-city combats took place, they happened in the late afternoon, after the Church river ceremony. But according to Vingtrinier, the jousting took place in the morning while people from neighbouring villages gathered in Lyons for the later procession.<sup>13</sup> Although there's an attractive logic about this second theory, it would have meant that the Bucentaure was rowed upstream again to Vaises to be ready for the afternoon; therefore perhaps Audin's schedule better fits the day's timetable. The Pierre-Bénite where the two boats met was three or four kilometres below Ainay, therefore the Bucentaure would have had time to joust there and return to the centre of Lyons in time for the evening's bullfight. It was the men from Viennes who made the greater effort, rowing twenty kilometres upstream, and perhaps this accounts for Chorier's observation that when these degenerate customs took

## Le Bucentaure.

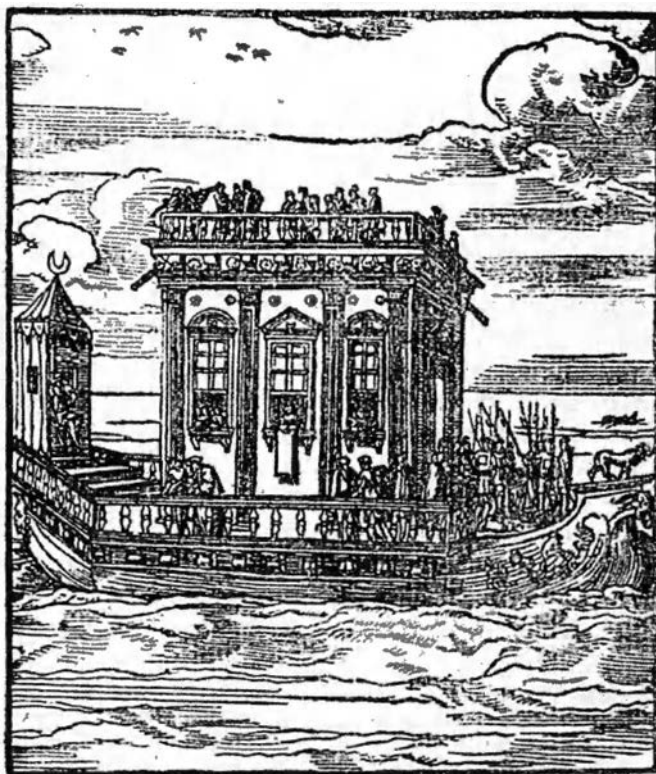


ILLUSTRATION 2. *La Magnificence de la Sverbe et Trivmphante entree de la noble & antique Cité de Lyon faicte au Tres Chrestien Roy de France Henry II de se nom.* (Lyon 1549 - reprinted Lyon 1927), ed. G. Guigue, p. 76. Reproduced by courtesy of Glasgow University Library.

place, the clergy of Viennes spent almost all day on the river. In years when every event took place, the full day from dawn to dusk would have been needed to contain all the civic and ecclesiastic ceremonies.

Definitions for the term Merveilles vary. Some say it derived from the martyrdom, others from the reappearance, and De Marie Fortis says it was from the beauty of the event. Guigue argues, more convincingly, that Merveilles in fact derived from the Mysteries of the craftsmen who took part. The phrase, *mirabilia opera*, appears in reference to displays of the craftsmen's work arranged for public view.<sup>14</sup> There is no evidence so far that at Lyons Mysteries also related to religious plays. The dramas which did take place were at the level of seasonal spectacles, in so far as they survived Church and later, bourgeois, pressures.

For one of the most interesting aspects of the Fête des Merveilles of the fourteenth century is the active way it contributed to the consolidation of the rights of artisans against the interests of the bourgeoisie. The Cathedral Church wished to keep control of the city in defiance of the king, and this it was able to do by harnessing the democratic wishes of the majority of Lyonnais. Hence perhaps the importance of processions headed by the Archbishop in person.

Serious conflict between Lyons' Cathedral Church and the king began in 1300, when the Archbishop was arrested and kept in Paris until he agreed to submit his power to that of Philip the Fair. Eventually he agreed with the apparently irrelevant proviso that the Church kept the patronage of the Fête des Merveilles. This was agreed and, in keeping the festival, Archbishops were able to frustrate the wishes of the king's allies, the bourgeoisie. To illustrate: as soon as they were given power in 1300 the bourgeoisie tried to change Lyons' method of government. But the initial outcry obliged them to accept a proposal for three abiders: two from the Church of St Jean, and one bourgeois, with the result that power did not pass into the hands of a select few. Control of the city gates, and anything else of importance, was to be held by one bourgeois, one artisan, and one plebian. It was not until the banning of the Fête in about 1400, that power slipped decisively from Church to king, and so to the bourgeoisie, and the rights of the lower classes began to be eroded.<sup>15</sup>

The event which finally militated against the Fête was a spontaneous spectacle at the beginning of April 1393. Success in a political manoeuvre against Charles VI sparked off a celebration which included dragging the king's coat of arms through the mud tied to a donkey's tail, and cries of: «We have no king any more.» This less than loyal demonstration caused the royal attitude to harden, and to respond more sympathetically to the pleas of the bourgeoisie for the Fête to be banned; which it was by 1400.<sup>16</sup> Though, according to Chorier, at Viennes, the religious part of the festival continued.

1393 is also the date from which we can measure the rise of Lyons' subsequent great festival: the midsummer Fête and fair of St Jean. In June 1393 an annual Pardon was granted for the eve and day of the feasts of St Jean (24 June) and of Sts Peter and Paul (29 June). This rare concession was granted by Pope Clément VII at the request of the Duc de Berry and to commemorate the event the Duc gave the Church of St Jean a relic — part of John the Baptist's jawbone — which became central to devotional pageantry between 24 and 29 June.<sup>17</sup> The purpose of the Pardon was to attract revenue for the upkeep of the Basilica and for new buildings. It allowed the relaxation of Church laws so as to develop the commercial abilities of the clergy, particularly through the fair.

Abbé Sachet began by looking for evidence of scripted plays at the Fête de St Jean but he found this negative. Although there are records of Mystery Play performances, none relate to 24 June, and Sachet only cites three commissioned by the Cathedral in the fifteenth century: one at Pentecost 1445, another a life of John the Baptist on 23 July 1454, and the third a failed performance in 1470.<sup>18</sup> It seems quite possible that civic records might mention others, but the point Sachet makes is that despite the great achievement of the Pardon, the St Jean festival maintained its usual programme of a bonfire on the eve of St Jean, when the Cathedral was decorated with lanterns and garlands, Church services, processions, and the fair of St Jean. Three masses were celebrated, as at Christmas, and for Lyons, it was the St Jean festival which took precedence.<sup>19</sup> Despite the exclusion of drama, spectacular additions to the mass provided days of religious pageantry.

The ceremonies began at 5 am on the eve of St Jean when crowds began to gather. Noon

was called the hour of the Pardon, when the relic was to be on display. At 11 am the Dean and Canons were summoned to bring it by the tolling of the Cathedral bell. Firstly, these clergy dressed in special capes, kept in a chest behind the main altar. They were highly decorated works of cloth of gold, silver, and silk, embroidered with animal and bird motifs, and studded with pearls and precious stones. Also embroidered on them were the coats of arms of the Duc de Berry, other princes and archbishops, and of Lyons' Cathedral Chapter. The ceremony of putting on these Cathedral treasures before approaching its most sacred treasure was done in front of the crowds, and once dressed the canons processed through them and up the stairs to the Chapter; their way lit by candelabra. On their return the Dean carried the relic in his hands, and on reaching the choir stalls, the other canons filed out to kiss it. Then it was placed on its own small altar for the public to venerate. Vespers began at 3 pm and continued until the evening bonfire outside was lit.<sup>20</sup>

On the day of St Jean the clergy from St Nizier and from Fourvières arrived dressed as canons of St Jean, rather than of their respective churches. It would appear that in this way, the unity and strength of the Cathedral Church was further emphasised. After Vespers, the combined clergy followed by the congregation made its way outside to the ruins of the former Cathedral Church of St Étienne, where the clergy made a Station, and on their return they positioned themselves before the altar of the relic to sing verses from the hymn of St Jean, *Ut queant laxis*, which Sachet suggests was a valued tradition, if not quite orthodox. The altar was kept as it was for the feast of Sts Jean and Paul (26 June) and for that of Lyons' saint and martyr, Bishop Ireneus, which followed. The week, which was known as the days of the great saints, concluded with the second day of the Pardon on the feast of Sts Peter and Paul.<sup>21</sup> As well as the religious focus, it can perhaps be suggested that there was an emphasis on a public display of the power and wealth of the Cathedral Church, despite its 1393 defeat.

Sachet makes no mention of entertainers at the fair of St Jean, though it is hard to envisage such a medieval event without them. What he does mention in some detail is the special watch which was elected by the Cathedral Chapter to police the cloister during the fair. Twelve men, chosen from riverboatmen on the Saône, were known as «les coponiers» and were led by a «Rex Coponorum».<sup>22</sup> They were called upon to serve at various times throughout the ensuing year, and the same men might be re-elected the following June. Audin has suggested that there may be a link here with the former Fête des Merveilles, since the able riverboatmen could well have been the same as those who had in previous years been involved in the joust.<sup>23</sup> In Lyons there was already another police force, run by the Archbishop, which also consisted of twelve men, led in their case by a Rex Ribaldorum.<sup>24</sup> The two systems of justice, Sachet says, were like two armies, both of which paraded through the town carrying their flags before them. Disputes could erupt into violence, as for example in 1454 when the two sides fought to arrest an offender, and the coponiers tore the man from the hands of the sergeants.<sup>25</sup> Theatrical though this must have been, it was not deliberate ritual, unlike one midsummer event which they shared. On 24 June the coponiers were to allow the Rex Ribaldorum to enter the Cathedral wearing a net. Sachet doesn't mention whether this was the only item of clothing or whether it was worn over his uniform. However, a net was the means by which the Rex Ribaldorum caught prostitutes who had strayed from their quarter, and paraded them through the streets. The midsummer custom suggests a seasonal entry into a sacred area of what was normally a taboo subject.<sup>26</sup> Otherwise, according to the evidence published so far, the festival of St Jean was primarily one of devotion with pageantry and commerce, rather than devotion with theatre and seasonal drama.

The Fête des Merveilles had been more spectacular, as the word «merveilles» suggests, and Guigue's evidence that the Fête was originally founded by the Romans in honour of Fors Fortuna is convincing. Perhaps one could also observe that the Nativity of John the Baptist was the one Christian festival which reflected thinking close to that associated with Fors Fortuna. In one of his Christmas sermons, Augustine wrote that Christ «sent before Him a man John, to be born at the time when days begin to grow shorter, while He Himself was born when they begin to grow longer. This was to be a prefigurement of what the same John says: "He must increase, but I must decrease"».<sup>27</sup> There is in this a reflection of pagan awareness of the crisis of the sun at midsummer, central to Fors Fortuna. Therefore to place the leading Church in

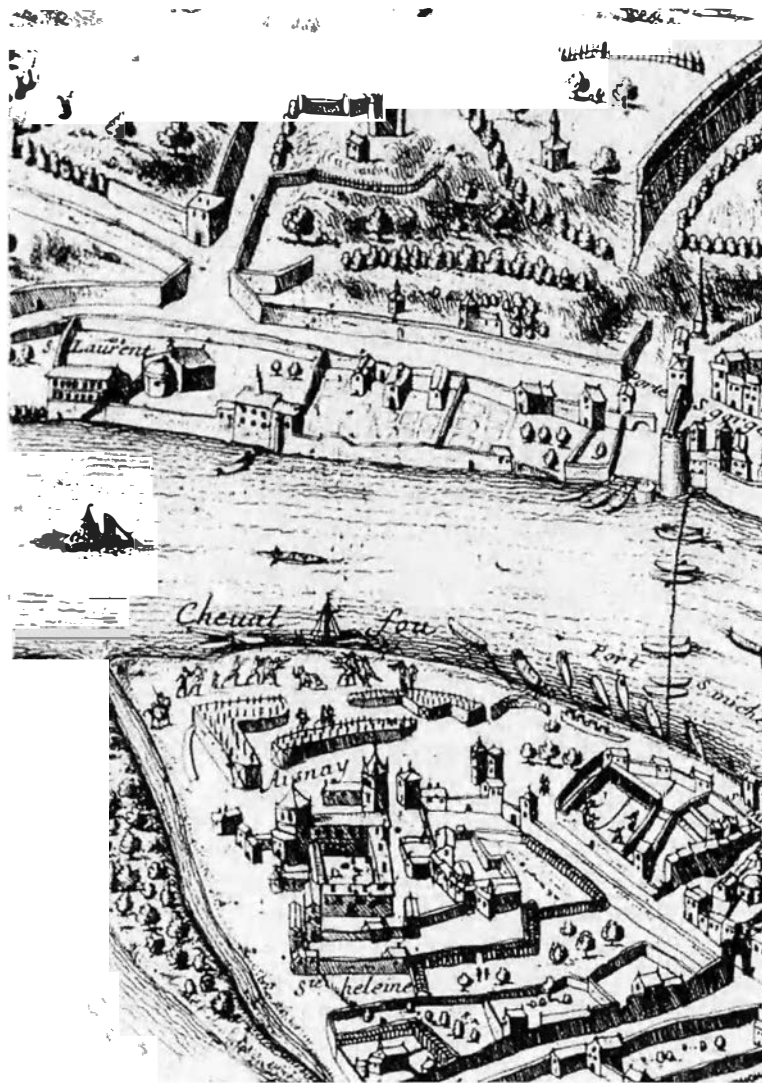


ILLUSTRATION 3. C. F. Menestrier, *Histoire Civile ou Consulaire de la ville de Lyon* (Lyon, 1696), before Pt II, p. 1. Reproduced by courtesy of the British Library.

Lyons under John the Baptist's patronage, could have provided a logical way of absorbing customs to that goddess. This foundation was not until the tenth century,<sup>28</sup> which suggests a long almost uninterrupted pagan tradition. When Archbishop Bellesme began the upgrading of the St John Basilica into Lyons» Cathedral in 1175<sup>29</sup> it was because of his disquiet at the amount of paganism in the countryside. By improving the reputation of the Church, he intended to strengthen Christianity's influence over paganism. All this gives lends support to the theory that the Fête des Merveilles had continued unfettered until this time, when it was concealed under the respectable veil of the miracle of St Pothin, and during the following century the combination resulted in St Pothin's day being drawn closer to the festival's original calendar date. At the end of the fourteenth century it was, ironically, the fair on the once pagan mid-summer day which received support once the Fête des Merveilles proved too troublesome.

The change in the fifteenth century from festivals being medieval, proletarian, and subversive, towards those which showed Renaissance support of the dominant society, can be seen in the institution of another, «le cheval fol» or «fou», sometime after 1463. Again this involved a parade through the streets of the city, but it was to celebrate the failure of an uprising against the bourgeoisie at Pentecost 1461. Rather like the Nuremberg Schembart festival, it was in mockery of the participants, and permission to hold the celebration went the quarter of Lyons which had been instrumental in putting the rebellion down. A man in a hobby horse and otherwise dressed as a king, with cloak, crown and sceptre, went through the streets ac-

accompanied by music, cavorting and behaving outrageously with the crowd.<sup>30</sup> One can see similarities here with the Spring fertility hobby horse at Padstow, England, but I would argue that the ultimate meaning behind the Lyons» event was different. Bearing in mind that the festival was to celebrate the suppression of disorder, the horse here would appear to be «bayard», the destructive, wilful animal which had to be curbed, and which appears as such in Andrea Alciati's Emblem Book: Emblem 35.<sup>31</sup> The procession ended up at Ainay, at the confluence of the two rivers where the cheval fol set fire to a model of a crowned man on a horse and threw the remains in the river.<sup>32</sup> Again the meaning is open to differing interpretations. Audin emphatically states that this was a fertility custom,<sup>33</sup> yet in the context of mockery of the uprising there would appear to be a warning that pride in seeking power, comes before a fall. A fors fortuna aspect to the custom better reflects its political origins. There is an illustration of the Cheval Fol on a map in Menestrier's 1696 *Histoire Civile ou Consulaire de la Ville de Lyon* (Illustration 3), though, as with Paradin's description of the Bucentaure, it is difficult to equate Menestrier's picture with the accounts of the events at Ainay.

Processing was a part of nearly all Lyons' festivals. For example, another midsummer custom was that of walking to the stone of St Pothin,<sup>34</sup> the name of which became corrupted to «Foutin». <sup>35</sup> Like the Pierre-Bénite, this stone probably was a phallic fertility symbol. There was also a procession at the end of the festival of the «babouin» of Chazay, on the 29 June, when young men competed in running up a hill and the winner took the title of «babouin», dressed in a bearskin and led a procession with a girl acting the babouin's fiancée.<sup>36</sup> A comparable myth existed about about l'homme de la roche in Lyons and in 1820 when his statue was renewed, he too was honoured with a procession through the city of Lyons at midsummer.<sup>37</sup>

Since the end of the nineteenth century study of these events has been entirely from the perspective of folklore and has concluded that all the secular celebrations were midsummer fertility rites. As I have indicated, this appears more justified for some than for others, and a single blanket conclusion prevents a wider study of them. One needs to keep in mind historical situations and contexts which would create more immediate and relevant reasons for events such as the river jousting and the cheval fol, This more social perspective also helps give the spectacles fuller value in terms of para-dramatic medieval entertainments. To date only a few scripted texts have been found in connection with Lyons, but its pageantry and ritual seems to have expressed the city's aspirations and allegiances. The Fête des Merveilles in particular shows how communal customs were bound up with the development of the city, which could not change its constitution either for better or worse, until the Fête was abolished.

And perhaps I should conclude by acknowledging that Lyons' sixteenth-century prosperity and temporary pre-eminence even over Paris, has been attributed to the development of her fairs in the fifteenth century, because of the patronage given them by the king.<sup>38</sup> The allegiances surrounding the Fête des Merveilles may suggest a proletarian-Church Utopia — certainly Steyert has a great deal of sympathy for the city's constitution in the fourteenth century — but economic success clearly lay with the bourgeois-king alliance.

## Notes

1. A. AUDIN, «Les rites solsticiaux et légende de Saint Pothin», *Revue de l'histoire des religions* (1927), p. 157, n. 1.

2. M. C. GUIGUE, *Recherche sur la Fête des Merveilles* (Lyon, 1887), p. 30. Cf. pp. 8,36, 42-6.

3. AUDIN, p. 152.

4. Sieur N. Chorier, *Les recherches du Sieur Chorier sur les antiquités de la ville de Vienne, Metropole des Allobroges, capitale de l'empire Romain dans les Gaules, des deux Royaumes de Bourgogne & presentement du Dauphiné* (Lyon, 1659), p. 160.

5. *Ibid.* p. 240

6. Aimé GUILLON, *Lyon tel qu'il étoit et tel qu'il est, ou Tableau Historique de sa splendeur passé* (Paris, 1797), p. 45. G.Paradin had been the first to mention the Arch in relation to the evening celebrations. See below, note 10.

7. Count FRANÇOIS DE MARIE FORTIS, *Voyage pittoresque et historique à Lyon aux environs* (Paris, 1821), pp. 279-80.

8. AUDIN, pp. 157-8.
9. DE MARIE FORTIS, p. 280 and E. Vingtrinier, *La Vie Lyonnais* (Lyon, 1898), pp. 374-75.
10. G. PARADIN, *Memoires de l'histoire de Lyon* (Lyon, 1573) reprinted 1973, Book II, p. 201.
11. GUIGUE, pp. 2-4 and Audin, pp. 158-9
12. Tacitus, *Histories and Annales of Rome*, I: LXV, Loeb Classical Library, pp. 109-3. Cf Paradin, p. 30 and Jean de St Aubin, *Histoire de la ville de Lyon ancienne et moderne* (Lyon, 1666), pp. 11-19.
13. VINGTRINIER, p. 373.
14. GUIGUE, p. 30.
15. A. STEYERT, *Nouvelle histoire de Lyon et des provines de Lyonnais — Forez, Beaujolais, Franc-Lyonnais, Dombes*, vol 2 (Lyon, 1895), pp. 451-93 and 563-4.
16. Ibid., pp. 562-66.
17. Abbé Sachet, *Le Pardon annuel de la Saint-Jean et de la St-Pierre et Saint Jean de Lyon 1392-1790*, vol 1 (Lyon, 1914), pp. 1-3, 251, 280.
18. Ibid. p. 220
19. Ibid. p. 231.
20. Ibid. pp. 249-57.
21. Ibid. pp. 257-80.
22. «Coppon ou Coupon, sorte de vase creux à mesurier le blé; on disait une coupe de blé» Menestrier *Notes* T. II, fol. 129." Sachet, vol 1, p. 363, note 1.
23. AUDIN, p. 166.
24. So-called because their function was largely to control the city's prostitutes. Sachet, vol. 1, p. 370.
25. Ibid. pp. 368, 374.
26. Ibid. p. 381.
27. *St. Augustine: Sermons for Christmas and Epiphany*, translated, T.C. Lawler (London, 1952), p. 121.
28. GUILLON, p. 82.
29. STEYERT, vol. II, pp. 362-5. Bellesme was, incidentally, English and a friend of Thomas á Becket.
30. GUILLON, p. 16; De Marie Fortis, p. 119 Audin, p. 161.
31. *Index Emblematicus*, eds p.m. Daly, S. Cuttler, V. Calahan, vol I (Toronto, 1985).
32. GUILLON, p. 16; De Marie Fortis, p. 119; Audin, p. 161.
33. AUDIN, p. 161-2.
34. AUDIN, p. 159.
35. The sixteenth-century historian, G. Paradin, only knew St Pothin by his corrupted name.
36. The myth was that a bearward saved the life the daughter of a lord; they married, and the babouin used his wealth to provide dowries for the young girls of Chazay. Audin, pp. 164-5.
37. Eugène Vial, *l'Histoire et la legende de Jean Cléberger* (Lyon, 1914), p. 152.
38. I.D. McFARLANE, *Renaissance France 1470-1589* (London, 1974), p. 147.

---

Christa Carvajal  
Professora del Department  
of Theatre Arts de la  
Case Western Reserve  
University  
Cleveland, EUA

*Liturgy and Metaphor  
in a Theatre of Memory:  
Aquinas on  
«The Audience»*

I examine, in the following, what I shall call «imagic moments» in the theatrical experience of medieval audiences. I assume that medieval theatre, as a theatre proper, is the manifestation of a successful institutionalization of sign systems that are organized around certain paradoxes named «The Trinity». In the shaping of a collective mind, the name of the trinity marks a goal of understanding a (pre-modern) world, marks, furthermore, a goal of accepting the trinity as limit of understanding and as understanding limit. Not all of medieval theatre attempts to re-call that limit, but we can assume that medieval audiences were sent into the direction of such god, encountering «him» as partial understanding under the spell of theatrical representation.<sup>1</sup>

One can treat of medieval drama —once it has left the church— as , at least in some cases, representation coloured by a suspicion of the trinity. In this essay, I wish to bracket that possibility and pay close attention only to the positive recognition of the Christian god in pre-modern theatre. I am thinking of an audience pre-disposed to the experience of a meaningful world that takes its light from Aquinas» «Trinity» an audience conditioned to accept the strange logic and linguistic/semiotic practice that governs the dramatic manifestation of the holy (indivisible) three. Thus, as my title suggests, Aquinas» writings in reference to an appropriate attitude toward «The Trinity» may also be read as a medieval text on the audience: the ideal audience, listening for «The Word», on a spiritual journey that ends with recognizing «him».

The highly textualized and codified trinity of Aquinas is no stranger concept than, for example, the «space-time continuum» in modern science. I am not suggesting that the two concepts explain or cover the world in the same fashion, but wish to call attention to a similarity of strangeness and the popular acceptance thereof in both cases. One has to envision the imagic usefulness of such constructions in their respective environments. This, when it comes to «space-time continuum» is now easier to do than to appreciate the usefulness of trinity, whose «technology» no longer has a tangible effect on us.

According to Aquinas, those with access to the universal language of the Holy Roman Empire, Latin, which is assumed to be translatable into vernacular languages without loss of precise meaning, have in «God» a signifier always referring to «something than which no greater can be thought.»<sup>2</sup> That god has stamped the medieval imagination in a fashion that modern minds find difficult to recognize. I would like to look now at the one —because it is a One— than which no greater can be thought, in (his) painted representations, before I introduce «him» in the theatrical imagic moment.

The god of Aquinas, in painting, resides up high, «naturally» limiting the imagination that attempts to fathom an end to the sky above. Since «natural» time depends on a view in that very direction, through a reading of starry constellations, the Christian god is always available as the one who has «made» time. As «he» faces the viewer in painting, so he also faces the one who looks up. Thus, space is defined within the imagined facing, which is a facing that remains constant even while one is turning around.

The psychological effectiveness of the Christian one-god resided in «his» resourcefulness as the generator of systematic ordering devices and large repeatable representational structures. Mathesis starts with «him»: algebra as well as geometry. His essence/existence is manifest in «One: He who faces». His trinitarian (and additional narrative) nature subsequently gives birth to all (Christian) artistic genres. Let us remain with his painted positions a while longer:

As the *one* up high, «he» is the one who governs. «He» (therefore) causes. Since the gesture of that causing — the causing of time and space — is already only imaginable as benevolence of a kind that remains outside the parochial realm, the godly manifestation has to be given additional and social gesti, to make the gift of time and space figuratively available. When the Christian god appears as human figure, he is usually endowed with the signs of a king's gestural repertoire. One of the reasons that medieval imagic production seems so untimely is, of course, the very fact that political fashions have changed and «new» gestural conventions established — which does not, however, constitute a virginal beginning for modernity and the impossibility to understand medieval representation.

Let me then read, as «Aquinas» audience», the painting «The Coronation of the Virgin» by the Rubielos Master (painted about 1400-1410).<sup>3</sup> This manifestation of an «other» view is executed in the colours of the rainbow and features the rainbow as coordinating sign of the «heavenly» cause. Seated on the rainbow are the Christian god, the virgin Mary, and the son of god. The virgin, in the middle, is framed by the Father to the right and Christ to the left. Above Mary, a dove (the holy spirit) holds her crown. Its wings touch the mouths of the god and Christ.

The trinity/holy one and «the mother» of Christ are encircled by angels. The lower half of the painting shows seven angelic creatures in blue, shades of red, and gold. The upper portion, above the heads of the godly figures, is bordered by twelve angels. In the uppermost left corner of the painting, an event is alluded to in almost black: we can see a wing of falling Lucifer.

The halos of all figures and the crown that the god is bestowing upon the virgin bespeak in geometrical and algebraic signs the order of the Christian universe. Here, we find the numbers eight and ten (in the crown), but also the «mystical» rose and the cross displayed, indicating on gold/in gold the immemorial quality of the Christian world order. The naturalized mathematical forms, square and circle, manage to «remind» the viewer of «inborn» structures, of naturally available units of order. These units function as virtual «catch-alls» for the interpreting audience, as assurances for the holy trinity himself. In Aquinas» representation of how «God» can hold everything together this reads as follows:

Although he needs no matter in his operation [matter represented as the inborn structure, mathematically available] so that with no pre-existing matter did he create things, yet he now operates in these originally created things, directing them [making them visible] according to their nature previously given ... Whatever God himself has ordained for the creature is said to be willed by him with a primary intention or antecedent will.<sup>4</sup>

Aquinas' god-substantiating statement appears as philosophy, hiding — as that language does — the necessary imagic textual «button» for his sentence to make sense. God's «originally created things» which are directed by him «according to their nature previously given» are the very things that make up the painterly as well as the theatrical production, both of which, in turn, use theology/philosophy as linguistic guarantee for their «beginnings» (namely, the conceptual and logico-narrative framework on which they erect their scenes).

My point here is, again, that the «natural» beginning (of aesthetic encounter) for medieval audiences works out of this different grammar, so to speak. It is this grammar that, I believe, must be recalled and rehearsed to understand the power of medieval theatricality and a pre-modern audience's potential enjoyment of the drama. Let me now demonstrate Aquinas» «memory» for the re-creation of the aesthetic event of *Abraham and Isaac*,



The play begins with Abraham, addressing the god of his faith by re-calling «his» representation(s), thus making the audience «see» what they need to remember, in order to appreciate Abraham's dramatic actions. «Father of heaven omnipotent» is that god that we already encountered in «The Coronation of the Virgin.» «His» kingly attributes, however, appear as follows: «Thou hast gave me both land and rent, And my livelihood thou hast me sent.»<sup>5</sup>

Secondly, the god's creating of life and the institution of marriage is recalled. Since the play is about Abraham's turning over to the god the beloved child, it is important to establish the beginning of the child's coming into being as of the god's making. Life is manifest in Isaac, who will represent it exemplarily in the drama.

In order to explore the (rhetorical) question of this particular play, which I take to be «to whom belongs life and who has jurisdiction over it?» we must now keep before us the dramatic answers that are already informed by a medieval Christian linguistic/semiotic practice. «The one than which no greater can be thought» throws its shadow over the character Abraham from the beginning. It is not an accident, that Abraham will be asked to give to the god the very child that he loves more than any of his other children: «I love nothing so much, I love, except thine own self, dear Father of bliss, as Isaac here, my own sweet son. I have diverse children now, The which I love not half so well...»<sup>6</sup>

For in order to ask the play's question in the most appealing (entertaining) fashion and with the greatest artistic effectiveness, the audience has to be encouraged to delve into a position of serious «remembering». Literally, a prior «fear of God» has to be invoked, so that an emotional response can occur in the course of the dramatic action. Imagically (through the maker of time and space) and politically (the giver of livelihood), as well as intimately (the one who makes love possible), the audience must be put to work, to «remember» the importance of this dramatic conflict which it is about to see (again). That kind of work will, in time, reproduce the limit of the Christian god, precisely as «the one than which no greater can be thought.» The seed of that limit is Abraham's admittance that Isaac is his *most* beloved.

The powerful appeal of the drama may well be constituted through the characterizations of Abraham and Isaac in dialogue, on the way to the sacrifice. Isaac exhibits his innocent love for an earthly father whom he trusts totally, while Abraham is torn between his trust in «God» and the love for his child. During this passage, an audience can review the facets of the play's question, positively guided nevertheless, toward accepting the «necessity» to do as Abraham did and to obey the god. The goodness of this decision becomes, of course, manifest in the god's revelation of the educational nature of the exercise. The play ends with a learned Doctor's admonition to remember the lesson. As if to leave no emotional escape, he closes with a reminder of the son of god «that weareth the crown of thorn,» having demonstrated the (rhetorical) reciprocity of the love of god for humankind. In the play, as for Aquinas

It is clear... that God loves every existent because loving anything means willing good to it. But God does not love as we do. Because our will is not the cause of anything's goodness but is moved by it as by its object, our love, by which we will good to anything, is not the cause of its goodness; but conversely its real, or imagined goodness evokes our love, which is a willing that a thing keeps the good it possesses and in addition receive the good it lacks, and we aim at this in our actions; whereas the love of God gives and creates goodness.<sup>7</sup>

Having in the god, imaginatively/imagically a beginning before one's inner eye that works its (i)magic as cause without cause, Aquinas «demonstrates» the otherness of his God with two references: a reference to simplicity and a reference to emotional complicity. What is «clear» is the god's clarity in contrast to our lack, the god's visibility and our «in-the-otherness».

In Aquinas' theatre of memory, the author as audience of one demonstrates indeed his complicity with an other (text). This is one of the conditions for his writing. That the other has a shape, has visually available attributes, which function to establish a necessary illusion (a pre-ordained identification) is important to recall in any study of medieval theatre. In this sense, *Abraham and Isaac* is illuminated by a compelling (narrative) logic, which, translated amounts to the rational acceptance of, for example, the giving of one's beloved child over to the king ... the worldly king. Seeing (as audience) *Abraham and Isaac* it makes sense to give one's best to serve for a king's cause. One does it anyway, because it is already the law.

The Christian god is a god who does not (or not any longer) appear as victim of himself by the time of Aquinas» meditations. The late medieval god, instead, holds man hostage by undeclared emotions, arranged around the god-signifier which works through an elaborate positivist system within which «he» appears unproblematically and unproblematized although overlaid «himself» by a multitude of positive attributes. The drama, through the exclusive means of the human figure and human movement to signify/write its generic meanings, doubles a painted positivism at the same time that it relies on the painterly text for corroboration of the theatrically meaningful.

We should, then, remind ourselves that objects and events which have meaning are evenly disbursed throughout the «life-world» and that representation is always meaningful only because it is propped up by a participation in the most general notions (the god) as well as the most fearfully intimate (mis-)understandings and dreads. It is still possible, I believe, to make the connection of «God» and the «I» in medieval theatrical practice, thereby reconstructing the power of certain imagic productions through the networks of reinforcing aesthetic practices. In other words, one can make use of certain postmodern textual criticisms, of *Ideologiekritik*, to turn the object of «the medieval theatrical event», if one is mindful of the accidental (human) shape of a deeply important signified now appearing under new names.

... whenever any external good is desired as an end, that act of desiring is a kind of interior end for us, in as much as we attain it first completely... the end of our desire is God. So the act by which we are primarily united to him is originally and essentially our happiness. But through the act of the intellect we are primarily united to him, and so the vision of God, which is an intellectual act, is essentially and originally our happiness... So this joy belonging to the will is that which completes happiness formally. I

Therefore the ultimate source of happiness is in vision, but its completion is in joy.<sup>8</sup>

## Notes

1. In this context, «God» is represented as a knowable «character» (force, voice, figure), or any theatrically available unified entity.
2. In *An Aquinas Reader*. Mary T. Clark, ed. (New York: Fordham University Press, 1988) 116.
3. In the collection of the Cleveland Museum of Art.
4. *An Aquinas Reader*, 157.
5. *Abraham and Isaac* in *The Genius Of The Early English Theatre*. Barnet, Berman & Bunto, eds. (New York: Mentor Books, 1962) 25.
6. *Abraham and Isaac*, 25.
7. *An Aquinas Reader*, 160.
8. *An Aquinas reader*, 347.

---

Joan Castaño

Arxiver de la Basílica de  
Santa Maria i del Patronat  
Nacional del Misteri d'Elx  
i Mestre de Cerimònies  
de la Festa d'Elx  
Elx, País Valencià

# *Utilització i veneració d'imatges en el teatre assumpcionista medieval: la Festa o Misteri d'Elx*

## *I. Introducció*

Un dels aspectes que pot resultar d'interès dins de l'estudi del teatre religiós medieval és, sens dubte, la utilització i, fins i tot, la veneració d'imatges que simbolitzen determinats personatges, bé en les mateixes representacions, bé en actes litúrgics íntimament relacionats amb aquestes. Com és sabut, aquestes imatges apareixien en l'escenari per simbolitzar la part espiritual de l'home, per poder representar morts violentes o martiris o, també, com a mesura de seguretat per substituir els actors en determinats moments perillosos de l'escenificació.<sup>1</sup>

En el nostre cas ens centrarem en les representacions de temàtica assumpcionista del nostre àmbit cultural i, més concretament, en les escenificacions de la Festa o Misteri d'Elx, peça d'arrels medievals que s'ha mantingut viva fins a l'actualitat. En el Misteri elxà és utilitzada i venerada la imatge de la Mare de Déu de l'Assumpció, patrona de la ciutat, que esdevé la protagonista principal de l'obra i que centra els sentiments religiosos dels espectadors.

## *II. Les representacions assumpcionistas*

Si realitzem una breu revisió dels textos de les representacions catalanes de temàtica assumpcionista a fi de localitzar-hi la utilització d'imatges o estàtues, veurem com serà en els Misteris de València i d'Elx on apareixen notícies més abundants respecte a la presència de figures de grandària natural, mentre que en la tercera representació coneguda, la que tenia lloc a Tarragona, només hi ha referències a la utilització d'una petita imatge.

### *II.1. El Misteri de Tarragona*

Iniciarem l'esmentat recorregut textual pel cas de la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria* que, com hem indicat, s'escenificava a Tarragona en el segle XIV.<sup>2</sup>

Segons es desprén de la consuetat conservada, només era utilitzada en aquesta representació una petita figura que simbolitza l'ànima de la Mare de Déu. En el moment de la mort de la Verge —instant aprofitat, com veurem, en els misteris valencià i il·licità per a canviar el personatge que l'interpreta per una imatge— el mateix actor quedava immòbil sobre el llit mortuori. És més, pot demostrar-se la continuació de l'actor en l'escenari a partir de l'acotació inicial de la consuetat on

es descriu la disposició dels taulats i on s'indica que deu preparar-se un sepulcre per a soterrar-hi la Verge. Dins d'aquest sepulcre hi devien haver unes vestidures blanques perquè l'actor que representava la Mare de Déu eixira vestit de blanc en el moment de la seua resurrecció: «En lo loch hon se farà aquesta representació sia ordenat ayxí com se segeix: [...] Itm. sia feyt en altre lloch un bell sepulcre hon metran la Verge Maria can exirà d'esta vida e aquí aga unes belles vestidures blanques que vista Santa Maria can Jesus la resucitarà e la seumenarà a Parays...».<sup>3</sup> El diàleg mantingut després de la resurrecció de Maria entre aquesta i Jesús fa precisa la presència d'un actor viu. D'altra banda, el fet que aquesta representació tinga una disposició totalment horitzontal, sense cap moviment vertical, feia innecessària la substitució d'actors per figures, com a mesura de seguretat.

## II.2. *El Misteri de la catedral de València*

És el Misteri assumpcionista de la catedral de València, datat en la primera meitat del segle xv, el primer en introduir la utilització de diferents imatges en la seua representació. Mitjançant diverses notícies documentals conservades a l'arxiu catedralici, sabem també que aquesta circumstància no es donava sols en el Misteri assumpcionista sinó en altres representacions religioses que tenien lloc a l'interior de la Seu en algunes festivitats, com Pentecosta —amb la baixada de la palometa—, Nadal, Corpus Christi, etc.

Com és sabut, el Misteri assumpcionista valencià incorpora una tramoia aèria que feia baixar i pujar, almenys, dos artefactes —la peanya i l'araceli— des del cimbori de la catedral que representava el cel.<sup>4</sup> Segons sembla, per motius de seguretat davant de la gran altura que aqueixos moviments presentaven, els actors eren substituïts per figures en els moments de realitzar els descensos i ascensos.

Cal assenyalar que els accidents patits en les representacions teatrals no eren gens inusuals i alguns d'ells han quedat reflectits en la documentació. Així, de l'any 1439 es conserva una anotació en un llibre d'obres de la catedral valenciana on es manifesta: «Doni an Antoni Dalmau, imaignaire, per la imatge de pedra que feu de santa Marta, pera sa capella, trencada en la representació que es fà a la Assumpció de la Verge».<sup>5</sup> I de l'any 1440 també es conserven una sèrie de pagaments per refer l'araceli de la representació que tenia lloc en Nadal i que s'havia cremat accidentalment.<sup>6</sup>

No ha d'estranyar-nos, per tant, que s'hi prengueren algunes precaucions. D'una banda, els actors, en el moment en què devien pujar als aparells aeris, envoltats per la resta dels personatges a fi d'amagar l'acció als espectadors, desapareixien sota l'escenari i l'artefacte angèlic pujava ocupat per estàtues.<sup>7</sup> Aquestes figures, perquè el canvi no es notara massa, apareixien vestides i caracteritzades exactament igual que els actors.<sup>8</sup> D'altra banda, tampoc solien ser utilitzades en les representacions imatges venerades a la catedral, com seria el cas de l'esmentada figura de Santa Marta, feta de pedra, que es venerava en la seua capella i que es trencà en l'any 1439, sinó que eren emprades figures febles, construïdes amb un cap de fusta tallada i un cos format mitjançant una carcassa de canemàs i recobert externament amb vestidures.<sup>9</sup> Aquesta acció, a més, alleugeria considerablement el pes dels aparells aeris que devien ser pujats al cimbori.

De tot això sembla deduir-se que aquestes figures tenien un sentit únicament de tipus escènic i eren construïdes específicament per a les representacions. Per tant, no devien tenir cap veneració especial per part dels fidels la resta de l'any. De fet, sabem que durant la festa de l'Assumpció celebrada a València al segle xv, era instal·lada en l'altar major de la Seu una figura jacent de la Mare de Déu que la resta de l'any es venerava en la capella de l'Hospital de sacerdots pobres, seu de l'anomenada Confraria de la Mare de Déu de la Seu.<sup>10</sup> Aquesta imatge era la que es portava en processó pels carrers de la ciutat, representant el soterrament de la Verge, la que rebia el culte litúrgic de la festivitat i la que quedava exposada a la veneració dels fidels durant l'octava de l'Assumpció. Però, segons les notícies recollides, no prenia part en la representació del Misteri. Hi havia, per tant, una clara separació entre la imatge venerada en la festivitat litúrgica i la imatge escènica utilitzada en la representació teatral. Distinció que, com veurem tot seguit, no té lloc en el Misteri d'Elx.

### II.3. La Festa o Misteri d'Elx

En el cas del Misteri il·licità, també s'utilitzen dues imatges en la seua representació. D'una banda, una petita figura de la Mare de Déu, coberta amb vestidures blanques i amb una corona daurada, que representa l'ànima mariana i que és pujada al cel per l'Araceli al final del primer acte de l'obra per a representar la mort efectiva de Maria. En el moment del soterrament de la Verge, en el segon acte de la Festa, el mateix Araceli tornarà a aparèixer per baixar aquesta ànima i unir-la al cos mort, simbolitzant la resurrecció de la Mare de Déu en cos i ànima.

Tanmateix, en el nostre cas ens centrarem en l'estudi de la segona imatge utilitzada en la representació del Misteri il·licità. Aquesta imatge, amagada en l'escenari des de l'inici de l'obra, substitueix el xiquet que representa la Verge en l'instant en el qual s'escenifica la mort d'aquesta. Concretament, la consuetud de la Festa indica al respecte: «Acabada esta cobla es gita la Maria y es queda morta y donen-li un siri blanch en les mans. Los apòstols se alsen y ab brevetat y secret, acabada de cantar la cobla següent, aparten a la Maria del llit y posen a Nostra Senyora en ell y canten agenollats».<sup>11</sup>

En el Misteri elxà només és utilitzada aquesta imatge de grandària natural —l'altra, que simbolitza l'ànima mariana, com hem assenyalat, és petita— ja que la resta dels personatges que ocupen els aparells aeris són actors vius. Aquest fet contrasta notablement amb la representació de València i caldria justificar-ho pensant que la tramoia aèria il·licitana, en els seus inicis, se situava a una altura menor que la del cimbori valencià, ja que era construïda en l'arcada de la nau de l'església de Santa Maria.<sup>12</sup> I quan, per necessitats arquitectòniques, aquesta tramoia va ser traslladada a la cúpula de l'actual església, fet que va tenir lloc en l'any 1761, ja l'obra estava suficientment arrelada com per a variar l'escenificació, malgrat l'augment d'altura des d'on havien de baixar els artefactes. De tota manera, també els conats d'accidents respecte a la imatge il·licitana han quedat reflectits en la documentació. La mateixa consuetud de 1625 ens manifesta: «...y advertex-se que, per a què puxen pugar a Nostra Senyora, se a de restar lo àngel que es en mig [de l'Araceli] en dit sepulcre, dins del qual an de estar persones que sàpien donar a Nostra Senyora als àngels, per ço que hun any pugà sens lligar-la al araçeli, que fonch un miracle no caure y sussehir una gran desgràtia, perquè fonch vist quan la volgueren deslligar, dalt de la arcada de la iglésia».<sup>13</sup>

On trobem un altre aspecte original en la representació d'Elx, és, com indicàvem, en el fet que siga la pròpia imatge de la patrona de la ciutat la utilitzada i venerada en la Festa. Més clar: el fet que la imatge escènica del Misteri elxà esdevinguera, amb el pas del temps, en la imatge venerada per tot el poble d'Elx. Aquest punt, creiem, és una circumstància a tenir molt en compte a l'hora d'intentar justificar la pervivència del Misteri al llarg dels segles. És, doncs, la mateixa imatge mariana que s'utilitza en la representació teatral la que quedarà exposada en l'església en la nit del 14 d'agost, la que es farà servir en la processó del soterrament de la Mare de Déu en la festivitat de l'Assumpció, la figura que presidirà la missa d'aquesta festivitat i la que rebrà la veneració dels fidels durant la seua octava.

†

### III. La imatge de la Mare de Déu d'Elx

Intentarem, ara, realitzar un breu estudi dels aspectes més destacats de la imatge il·licitana. Cal indicar que deu fer-se una clara distinció entre la imatge venerada fins a la seua destrucció el 20 de febrer de 1936 i la feta de nou en acabar la guerra civil, ja que, com veurem, encara que externament puguen parèixer semblants, les seues característiques han variat notablement.

#### III.1. Notícies històriques

La primera referència històrica que conservem respecte a la imatge il·licitana la trobem en el testament d'Isabel Caro, datat en l'any 1523 i conservat a l'Arxiu de la Basílica de Santa Maria.<sup>14</sup> En aquest testament, a banda d'altres disposicions, Isabel Caro manifesta:

«Item, atenen que yo tinch grandíssima devoció a la glorióssima e beneyta Verge Maria, mare de Monssenyor Déu Ihesu Christ, e per la dita devoció tinch yo en cassà mia la sua ymatge beneyta ab la qual dita ymatge cascun any en lo dia de la glorióssa sua Asumssió, ço és, la vespra a hora de completes, ab solepne processó, tenint la dita

ymatge en cassa mia, en vellut molt arreat, la prenen tots los preveres e frares que.s troben en aquella jornada e la porten ab processó a la església major de Senyora Senta Maria de la dita vila de hon se li fa grandíssima festa e solepnitat en lo seu dia beneyt».<sup>15</sup>

Ens trobem, per tant, davant d'una imatge privada, venerada en l'oratori de la família Caro d'Elx i que era deixada cada any per a realitzar la Festa. Farem notar el detall de la solemne processó que precedeix la «grandíssima festa e solepnitat» de l'església, de manera que sembla confirmar-se una vegada més allò que afirmen els especialistes en el nostre teatre medieval en el sentit que les representacions teatrals dins de les esglésies estan íntimament relacionades amb processons, primer de tipus claustral i després pels carrers de la població.<sup>16</sup>

El mateix testament d'Isabel Caro manifesta la destinació d'aquesta imatge en cas que la seua posseïdora morira sense cap descendència: «... vull e man en tal cars que les mies cases, les quals yo he, tinch e poseexch dins los murs de la dita vila, sia per a obs de fer cassa honesta e de beates del horde de sent Fransés de la tercera regla, vevint onestament en aquelles e açò perpetuament volent y star les dites beates, tenint allí la dita ymatge de la Verge Maria de la Assumssió...».

Ja en els últims anys del segle XVI i primers del XVII trobem notícies de la capella de Nostra Senyora de l'Assumpció en l'ermita de Sant Sebastià, petit oratori pròxim a l'església de Santa Maria. En aquesta ermita tenia la seua seu la Confraria de Nostra Senyora i era utilitzada com a camerí per a la caracterització dels actors de la Festa.<sup>17</sup>

En l'any 1648, l'acabament de la greu epidèmia de pesta que afligia tot el Regne de València, sense fer gaire mal als il·licitans, va ser tinguda per aquests com el resultat d'una intervenció directa de la Mare de Déu, representada en la imatge entronitzada en Sant Sebastià que va ser portada en rogativa a l'efecte. L'augment en la devoció popular respecte d'aquesta imatge des d'aquest moment es confirma en el fet que la junta de la fàbrica de Santa Maria, reunida el 16 d'agost del mateix 1648, va decidir que, una vegada acabat el Misteri, la imatge de la Verge no «... la tornen a la dita ermita si que reste en dita església de Sta. Maria y aquella se aja de posar en lo altar major de aquella ab lo adorno millor ques puga...».<sup>18</sup>

### III.2. Característiques

Una lleugera anàlisi de la imatge a partir dels documents, descripcions escrites, dibuixos, fotografies i testimonis personals, ens permet concloure que ens trobem davant d'una figura pensada i construïda per a la Festa.

Es tracta d'una imatge de grandària natural, però de poc pes. Aquest important detall queda confirmat, tant pel testimoni de persones encarregades dels trasllats d'aquesta figura primitiva,<sup>19</sup> com també pel detall consignat en la documentació històrica en el sentit que, en el segle XVIII, només dos capellans eren els encarregats de pujar i baixar la imatge al seu altar, a les andes processonals o al cadafal.<sup>20</sup> Aquest pes escàs, facilitava els moviments escènics en la Festa, especialment en l'instant del canvi de la Maria major per la figura de la Verge —canvi realitzat de manera manual pels mateixos actors de l'obra—, en l'escena del soterrament on es trasllada la imatge en processó al voltant del cadafal o en el moment d'instal·lar la figura en l'Araceli per a representar la seua Assumpció.

Un altre detall d'interès és que la imatge primitiva de la Mare de Déu d'Elx, tenia els braços mòbils. Segons sembla, les mans, de fusta tallada, s'unien al cos mitjançant una espècie de canemàs que formava els braços de la figura.<sup>21</sup> Això, d'una banda, facilitava el canvi de les àmplies vestimentes de la imatge formades per túnica i mantell en forma de capa. Aquests canvis eren efectuats per les anomenades cambres de la Mare de Déu que es quedaven a soles amb la imatge per a aquesta missió.<sup>22</sup> Però també permetia que, quan la figura es mostrava jacent, se li pogueren estirar els braços davant del cos a fi de donar-li una major aparença de difunta.<sup>23</sup>

També podem dir que la imatge estava realitzada en diferents fragments. Sabem que tenia de fusta tallada el cap, les mans i els peus, és a dir, les parts del cos que eren visibles.<sup>24</sup> La resta de la figura, amagada sota les vestimentes, encara que no va ser observada directament per cap dels cronistes que l'estudiaren, tant pels detalls exposats fins ara com per alguns testimonis vius,<sup>25</sup> sembla que estava formada per una simple carcassa de fusta, sense tallar, recoberta amb una tela grossa. Això explicaria el poc pes que tenia la imatge i justificaria els qualificatius que el rigorós historiador local Pere Ibarra li dedicà en descriure-la: «...piadoso anacronismo que de consumo co-

*meten cuando quieren remontar al siglo XIV, la brillante icón, illicitana pura, de humilde materia y factura pobrísima...».*<sup>26</sup>

La figura de la Verge elxana podia ser exposada tant de peus, subjecta mitjançant una perxa que es lligava a la seua cintura, com jacent. En aquest segon cas, a banda d'estirar-li els braços, el seu rostre era cobert mitjançant una mascareta mortuòria que reproduïa les mateixes faccions de la imatge, però on els ulls apareixien tancats, completant així l'aparença de la mort. Aquesta mascareta ja apareix esmentada en la consuetud de 1625 quan fa referència a la Verge en la processó del 15 d'agost pels carrers d'Elx.<sup>27</sup>

Tots aquests detalls —poc pes, braços flexibles, canvi de rostre mitjançant una mascareta, construcció pobra— ens porten a considerar que aquesta imatge va ser concebuda i construïda —de manera semblant a les figures utilitzades en el Misteri de València— per a la representació de la Festa. Una imatge, que, tanmateix, ja apareix especialment venerada en el segle XVI i que, anys després, amb l'augment d'aquesta devoció per part dels il·licitans, va ser anomenada patrona d'Elx i es convertí en un objecte de culte per a tota la població.

### III.3. La imatge actual

Com hem indicat, en l'any 1936 es va destruir aquesta imatge en l'incendi patit pel temple de Santa Maria. Acabada la guerra civil, s'organitzà a Elx l'anomenada *Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos*.<sup>28</sup> Aquesta Junta tenia com a missió restaurar les esglésies destruïdes en la població i posar en marxa de nou la representació del Misteri. També, com a primeres passes imprescindibles, va iniciar les tasques per a la reconstrucció de la imatge de la Mare de Déu il·licitana.

Una subcomissió formada en el si d'aquesta Junta es posà en contacte amb l'escultor valencià —afincat a Madrid— José Capuz, qui es va comprometre a reconstruir la figura amb el mateix aspecte que la primitiva. Se li van facilitar dades, fotografies i, fins i tot, es traslladaren al seu estudi un mantell i una corona que es conservaven de la imatge anterior per a poder-les adaptar a la nova.

I encara que, com dèiem, la nova imatge, una vegada vestida i ornamentada, presenta un aspecte prou semblant a l'antiga, la seua realització i característiques han variat i, fet que és més significatiu, feren variar alguns aspectes escènics de la Festa.

La principal diferència de les dues imatges radica en el notable pes de la figura actual. El fet que per desig de la Junta —possiblement per a donar-li major consistència— es realitzara tota la imatge de fusta tallada, augmentà considerablement el seu pes, que ara està al voltant dels 80 kg. Això féu que es feren necessàries diverses persones per a traslladar la figura, que fóra imprescindible la instal·lació d'un torn mecànic en el seu altar per a pujar-la i baixar-la i que, malgrat l'entusiasme inicial, prompte s'hagueren de canviar les petites andes on tradicionalment era portada al muscle —en les processons de Diumenge de Pasqua i de la festivitats de la seua «Vinguda»— per una carrossa amb rodes. Només en el cas de la processó del 15 d'agost continua sent portada en la llitera processonal, amb notable esforç dels actors que han de dur-la al muscle.

També en la representació del Misteri s'hagueren d'introduir diverses modificacions en algunes parts escèniques que tenien relació amb la imatge. El més destacat és el del canvi de la Maria major per la figura mariana. Fins 1935, la imatge de la Verge era amagada dins d'una caixa sota el llit escènic del cadafal. En l'instant de la mort de la Maria, el xiquet, agafat per alguns apòstols, es feia desaparèixer per l'escotilló central del taulat —o més tardanament per un escotilló obert darrere del mateix llit— mentre altres apòstols col·locaven a pes la figura de la Mare de Déu sobre el llit. El canvi passava desapercbut pels espectadors atés que en aquests moments es feia aparèixer l'Araceli, i l'orgue, i l'eixida de l'artefacte angèlic del cel servia de distracció als espectadors, que, en mirar de nou al cadafal, ja veïen la figura morta de la seua patrona.

Tanmateix, l'augment de pes en la nova imatge féu que el canvi no es poguera portar a terme d'aquesta manera manual. Per a la representació de l'any 1941, la primera després de la guerra civil, l'arquitecte restaurador de l'escenari del Misteri, Antonio Serrano Peral, hagué d'improvisar un mecanisme construït amb fusta i provist de dues politges i un contrapés central que permetia pujar la imatge jacent dalt del llit sense gaire esforç. Per a completar el mecanisme, el xiquet que representava la Maria es feia desaparèixer de l'escenari gràcies a una persiana inclinada —que for-

mava la base del llit escènic— que desemboca sota el cadafal a través d'unes guies de fusta que naixen als peus del mateix llit. Aquest artlugi, que permet el canvi de l'actor per la imatge amb elegància i rapidesa, és, en definitiva, una aportació tècnica a la tramoia de la representació de la segona meitat del segle xx, aportació obligada, com veiem, pel canvi patit pel pes de la imatge de la Mare de Déu.<sup>29</sup>

Una altra variació menor, però també prou significativa, la trobem en el fet que la nova imatge presenta els braços complets. I encara que aquests s'articulen a nivell dels colzes i dels muscles, resulta del tot impossible poder-los estirar al llarg del cos de la figura quan es mostra jacent. D'aquesta manera, la imatge, tant quan està dreta, com quan es mostra gitada, sempre presenta les seues mans juntes davant del pit, evident contrasentit en el segon dels casos, si pensem que s'intenta representar una persona morta.

Podem afirmar, per tant, que amb la construcció de la nova imatge il·licitana es modificaren algunes de les característiques fonamentals de la figura tradicional i ja no ens trobem davant d'una imatge escènica pensada per a la Festa.

## Notes

1. Vid. Francesc MASSIP, *Notes sobre les tècniques d'escenificació medieval als Països Catalans*, «Revista de Catalunya» (Barcelona 1987), núm. 12, pp. 118-134. També es força interessant, del mateix autor, el capítol «Els efectes especials i els trucs escènics en el drama medieval i les seves restes en la Festa d'Elx», del seu aclaridor i rigorós llibre *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus* (Alacant: Diputació provincial/ Ajuntament d'Elx, 1991), pp. 217-245.

2. El text d'aquesta obra, trobat en un quadern de censals, a l'arxiu parroquial de l'església de la Selva del Camp, va ser publicat per Joan Pié, *Autos Sacramentals del segle XIV*, «Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa» (Barcelona 1898), I, pp. 673-688 i 726-744. Una edició crítica ha estat realitzada per Amadeu SOBERANAS i publicada parcialment al fullet destinat a guia de l'espectador del Patronat de la Representació de la Selva del Camp (1983), que ha recuperat l'escenificació a partir del 1980. [Nota de l'editor: És el mateix A. Soberanas el primer a justificar i contextualment la vinculació d'aquest text amb la seva escenificació a Tarragona el 1388, i a fer-ne un acurat estudi, de pròxima publicació, del qual n'ha avançat algunes notes a «El drama assumpcionista de Tarragona al segle XIV», *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona 1986, pp. 93-97].

3. J. Pié, *op. cit.*, p. 674.

4. El text del Misteri valencià va ser editat per primera vegada pel baró d'Alcahalí, José RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* (Valencia, 1903), pp. 84-91. Una edició més acurada i un estudi d'aquesta representació va ser realitzada per Manuel SANCHIS GUARNER, *El misteri assumpcionista de la catedral de València*, «Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras», (Barcelona 1967-68), XXXII, pp. 97-112 (article reproduït en *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, València, 1986, pp. 123-134). Prenent com a base la transcripció de Sanchis Guarnier, n'ha fet una altra edició Luis QUIRANTE SANTACRUZ, *Teatre assumpcionista valencià* (València: 3 i 4, 1986), pp. 31-53.

5. José SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia* (València, 1906), p. 45 (citem per l'edició facsímil feta a València, Lib. París-Valencia, 1990).

6. «Item per ço com la nit de Nadal fent la dita representació per fortuna se mes foch en lo araceli es cremà tot hagué a pagar les coses següents: Primo pagué la testa de la Maria la qual estava en lo araceli es cremà an Berenguer Matheu...; el dit en Berenguer Matheu per lo infantó que portaba la dita Maria del araceli ques cremà...» (J. SANCHIS GUARNER, *op. cit.*, pp. 463-464). En aquest mateix sentit, sabem que durant la representació de la palometa de l'any 1467, una de les espurnes que aquest artlugi emitia va fer que es cremara i es destruïra totalment el retaule d'argent de l'altar major de la catedral valenciana.

7. Així, manifesta la consuetud del Misteri valencià en el moment de l'Assumpció de la Verge: «E acabant lo Jesús, los àngels prenguen la Maria humilment e munten-la dalt ab lo Jesús. E tantost, los àngels e apòstols e tots los altres, metense tots apinyats entorn del Jesús e de la Maria. E facen trons e fums. E entren-se'n secretament lo Jesús e la Maria. E sospitosament hixqua la Ara Celi...»

8. Entre els pagaments realitzats per la fàbrica de la catedral, també en 1440, per a diversos elements escènics utilitzats en les representacions, s'hi citen: «Item comprí set alnes de tela gostança per fer dos camís, hu per al àngel que canta e altre per al àngel que devalla...; quatre parells de guants ço es dos per a la Maria e àngel que cantaven e dos per a la Maria del araceli e per al àngel que devalla...» (J. SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, p. 463).

9. Les mateixes anotacions de l'any 1440 ens informen d'aquestes circumstàncies. Entre les compres fetes, es citen «VIII alnes de canemàs per fornir los cosos de la Maria del araceli e del àngel...; [...] IX liures daygua cuyta per pegar los núvols e ales e fornir los cosos de la Maria e del àngel e altres franquies...» (*Ibid.*).

10. J. SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, pp. 484-485. Aquesta imatge passà a anomenar-se la Mare de Déu del Milacre per un fet extraordinari que tingué lloc en el segle XVI: conten les cròniques que en l'any 1556 estava el fuster Francesc Martí alçant el cadafal per al llit que s'instal·lava a la catedral en la festivitat i l'octava de l'Assumpció, acompanyat d'una filla seua de pocs anys. Aquesta, jugant, s'enredà en una de les maromes que penjaven des de la part alta del cimbori i servien per sostenir els ornaments del túmul. Son pare no pogué evitar que la xiqueta, enmig dels treballs que s'hi estaven realitzant, fóra



hissada a gran altura i caiguera a terra. Tanmateix, la xiqueta no patí cap dany important i això fou considerat com una gràcia de la Mare de Déu (Vid. Andrés de Sales FERRI CHULIO, *Iconografía mariana valentina*, València: J. Huguet ed., 1986, p. 89. També, Joan CASTAÑO GARCÍA, *El llit de la Mare de Déu d'Elx*, Elx: Aj. d'Elx, 1991, p. 4).

11. Consueta de 1625 copiada per Gaspar Soler Chacón. Editada per Pere IBARRA I RUIZ, *El Tránsito y la Asunción de la Virgen* (Elx: Tip. Agulló, [s.d.: 1933]), p. 12.

12. Vid. J. CASTAÑO GARCÍA, *La tramoia de la Festa d'Elx: notes a la seua evolució*, «L'Espill» (València, 1985), núm. 22, pp. 11-23. També F. MASSIP, *La maquinaria aèria del Misteri d'Elx en el context escenotècnic medieval*, «Estudis de Literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras» (Abadia de Montserrat, 1986), II, pp. 73-97.

13. P. IBARRA I RUIZ, *op. cit.*, p. 18. Cal fer notar la gran quantitat de fets miraculosos o extraordinaris que, atribuïts a la intercessió de la Mare de Déu d'Elx, han quedat recollits en les cròniques i que es relacionen directament amb la tramoia aèria del Misteri il·licità. Una recopilació d'aquests fets pot veure's en J. CASTAÑO GARCÍA, *La imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche* (Elx: CEPA / Patronat del Misteri d'Elx, 1991), pp. 39-62.

14. No entrarem aquí a considerar la tradició il·licitana que concedeix un origen miraculós a la imatge de la Mare de Déu i a la consueta de la Festa, que data la seua aparició o «Vinguda» en l'any 1370. Segons tots els indicis conservats, aquesta tradició va nàixer al voltant de la segona mitat del segle XVII. Vid. L. QUIRANTE SANTACRUZ, *Sobre l'origen miraculós de la Festa d'Elx*, «La Rella» (Baix Vinalopó, 1983), 1, pp. 33-40. També J. CASTAÑO GARCÍA, *Apuntes sobre la Venida de la Virgen a Elche* (Elx: Sociedad de la Venida de la Virgen, 1984); d'aquest mateix autor, juntament amb Gabriel SANSANO, *La Festa o Misteri d'Elx segons una consueta inèdita del segle XVIII*, «Actes del Vuité Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes/II. Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre de 1988» (Abadia de Montserrat, 1989), pp. 291-301.

15. Arxiu de la Basílica de Santa Maria d'Elx [ABSME]. Carpeta de pergamins. Testament d'Isabel Caro, 9 de juliol del 1523. Una transcripció íntegra del document i un petit estudi d'aquest pot veure's en Anna M. ÀLVAREZ FORTES i J. CASTAÑO GARCÍA, *Una notícia de la Festa d'Elx de l'any 1523*, «Festa d'Elx» (Elx 1987), pp. 41-50.

16. Vid. Josep ROMEU I FIGUERAS, *El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans*, «Miscel·lània Aramon i Serra» (Barcelona, 1984), IV, pp. 239-278.

17. Vid. J. CASTAÑO GARCÍA, *La imagen...* (*op. cit.*), pp. 131-144.

18. ABSME. *Llibre de fàbrica de Senta Maria de la Vila de Elig*, començà en lo present any 1592, ff. 57v-58.

19. Testimonis personals recollits per mig de converses amb Manuel Aznar Peral, fuster durant molts anys de la basílica de Santa Maria, i amb Antonio Anton Asencio, Mestre de Cerimònies de la Festa d'Elx entre els anys 1958 i 1990.

20. Així, per exemple, el 24 de desembre de l'any 1779 es pagaren dues lliures als dos eclesiàstics que «...en el presente año se han ocupado en subir y baxar la santa ymagen de su camarín para las procesiones» (ABSME. Lligall Cuentas del Vínulo de Ntra. Señora, 1779-1794).

21. Testimonis personals recollits per nosaltres de l'esmentat Manuel Aznar Peral i, també, d'Eloy Espinosa Sánchez, tresorer del Patronat del Misteri d'Elx i membre de la comissió «Pro-imagen», encarregada de reconstruir la nova figura de la Verge, en l'any 1939.

22. Vid. Javier FUENTES I PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Ntra. Sra. de la Asunción en la ciudad de Elche* (Lleida: Tip. Mariana, 1887), pp. 128-129.

23. Així ho testimonia l'esmentat J. FUENTES I PONTE (*op. cit.*), p. 205. Algunes imatges d'aquest detall apareixen reproduïdes en J. CASTAÑO GARCÍA, *Cent anys d'evolució escènica de la Festa d'Elx en imatges*, «Festa d'Elx» (Elx 1990), pp. 85-126; i també en *El llit...* (*op. cit.*), pp. 12-16.

24. Aquestes parts van ser reconegudes per Fuentes i Ponte en l'any 1886 i encara que aquest cronista manifesta que la imatge era «... un estudio acabado y notable de una figura desnuda...», ell mateix reconeix que no va veure completa la figura ni intentà analitzar els seus «... detalles pudorosos...» (*op. cit.*), pp. 128-129.

25. A banda dels testimonis esmentats, podem incloure les paraules de Juan VIVES GARCÍA qui, segons ell manifesta, va ser una de les primeres persones a observar el cambriol de la Mare de Déu d'Elx després de l'incendi del 20 de febrer del 1936: «En las primeras horas del día 21 acompañé a mi padre a la iglesia de Santa María comprobando que sólo se podía apreciar parte del armazón de la imagen de la Virgen, formada de distintas piezas y que las llamas habían destruido» (*Páginas para la historia. Elche, 1936-1939*, Alacant, 1990, p. 36).

26. P. IBARRA I RUIZ, *La Fiesta de agosto en Elche. Preparativos*, «El Pueblo de Elche» (Elx, 29 de juliol del 1899).

27. «... el ordinari orde que se acostuma y es té en portar a Nostra Señora es gitada, ab lo rostro de difunta sobreposat...» (P. IBARRA I RUIZ, *El Tránsito...*, *op. cit.*, p. 21).

28. Sobre aquesta junta i les seues actuacions, vid. J. CASTAÑO GARCÍA, *Una aproximació a la història contemporània de la Festa d'Elx: «La Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos»*, «Festa d'Elx» (Elx, 1991), pp. 181-210.

29. La improvisació d'aquest mecanisme pot confirmar-se pel fet que no existisca cap projecte tècnic a l'arxiu de l'arquitecte Antonio Serrano, mentre que sí es conserven els projectes d'altres parts restaurades, com la tramoia aèria, el cadafal, aparells angèlics, etc. Per la nostra banda, ja publicarem un dibuix explicatiu d'aquest mecanisme escènic (*La tramoia...*, *op. cit.*, p. 23).



---

Stanley Damberger  
Ellin Kelly

Professors de la  
De Paul University  
Chicago, EUA

# *The Good and Bad Thieves in Medieval Drama and on the Breton Calvaries*

Two representatives of good and evil characters, of salvation and damnation in medieval art and drama, are the two thieves crucified with Jesus, according to biblical tradition. The first references to the thieves appear in the New Testament accounts of the Passion of Jesus. All four of the Evangelists mention the presence of the thieves on crosses at either side of Jesus: Matthew 27:38, Mark 15:27, Luke 23:33, and John 19:18.<sup>1</sup> In addition Matthew 27:44 represents the thieves as participants in reproaching Jesus. Mark 15:28 identifies the thieves as fulfilling scripture, «And with the wicked he was reputed.» John 19:31-2 adds that Pilate dispatched soldiers to make sure the crucified died before sunset; they broke the thieves' legs, but Jesus was already dead. Luke provides the most detailed account of them. They have a place in the Way of the Cross: «And there were also two other malefactors led with him to be put to death» (23:32). After all three have been raised on their crosses, Luke provides their dialogue, later the basis for extrapolation in medieval literature, especially the cycle plays.

And one of those robbers who were hanged, blasphemed him saying: «If thou be Christ, save thyself and us.»  
But the other answering, rebuked him, saying:  
«Neither dost thou fear God, seeing thou art under the same condemnation?  
«And we indeed justly, for we receive the due reward of our deeds; but this man hath done no evil.»  
And he said to Jesus: «Lord, remember me when thou shalt come into thy kingdom.»  
And Jesus said to him: «Amen I say to thee, this day thou shalt be with me in paradise.» (23:39-43)

## *The Gospel of Nicodemus*

However, the Evangelists do not name the thieves or refer to them again. Although some scholars think the role of the good thief was augmented in early Christian times, the earliest manuscript to provide names and additional information on him is the apocryphal Gospel of Nicodemus (c. 450). In the first section, «Acts of Pilate», Pilate addresses Jesus, ordering that he be scourged and «then hanged on the cross in the garden where you were seized. And let Dysmas and Gestas, the two malefactors, be crucified with you.»<sup>2</sup> In this text, the dialogue between the thieves and Jesus duplicates that of Luke 23, but the Middle English Gospel of Nicodemus expands that dialogue in verses 54 and 55:

On his left side hanged Iestas  
and said to him bi name:  
«If thou be god, hethin lat vs pas,  
sauë the and vs fro schame!»

and on his right hand hanged Dismas,  
his fere fast gan he blame:  
«als thou has serued so thou has,  
and I may say the same;  
ouer lytell god thou dredes,  
we haue this for our gilt,  
and he for his gude dedes  
fful wrangwisly es spylt.»

Vnto Ihesu than gan he pray:  
«als thow es high Iustise,  
when thou cumes in thy regne for ay,  
mend me with thy mercyse.»  
and Ihesus sone to him gan say  
and answer on this wise:  
»I hete the forto be this day  
with me in paradyse.» (636-56)<sup>3</sup>

Both the early Gospel of Nicodemus and the Middle English version follow Dismas after his death to include him in the second part of the text, «Christ's Descent into Hell», where Dismas is already in Paradise with Enoch and Elias. As Adam, the patriarchs, and other just souls leave the jaws of Hell, they first meet Enoch and Elias. But then they see:

another come than thare,  
als thai so spac togeder;  
the saintes awonderd ware  
how that thai so come theder.

When they ask who he is, Dismas answers:

«the soth say you I sall,  
al my life lifed I mys,  
on the cros Christes mercy gan I cal,  
he sayd thir wordes Iwis:  
“this same day, son, be thou sall  
with me in paradis.”  
his takin he made on me  
and thir wordes gan he say:  
“when Michael sall the se,  
he sall nocht say the nay.”

«Another worde of him I hadde,  
he said: “sun, I the rede,  
if that the angel be nocht glad  
that thou cumes in that stede,  
thou sall say that Ihesus the bad,  
that thou suld in that stede be stad,  
till he come in godhede.”  
till the angell sayd I thus,  
he opind the gates ful yhare.» (1569-94)<sup>4</sup>

In its various forms, the Gospel of Nicodemus provided details for later medieval plays and narrative art.

### *The Thieves in Medieval Drama*

The thieves appear in two of the four English Mystery cycles, in the Cornish *Ordinalia*, and in the Breton *Burzud Braz Jezuz*.

In Play 31 of the N-Town Cycle, Pilate condemns Jesus:

And to the crosse thou xalt be gest  
And on thre naylys thi body xal rest  
On xal thorwe thi ryth hand go  
Anothyr thorwe thi lyfte hand Also  
the thred xal be smet thour bothe thi feet  
Whech nayl ther-to be mad ful mete

And yet thou xalt not hange A-lone  
 but on eyther syde of the xal be on  
 Dysmas now I deme the  
 that on hese ryth hand thou xalt be  
 And Jesmas on the left hand hangyd xal ben  
 on the mownth of caluerye that men may sen. (664-75)<sup>5</sup>

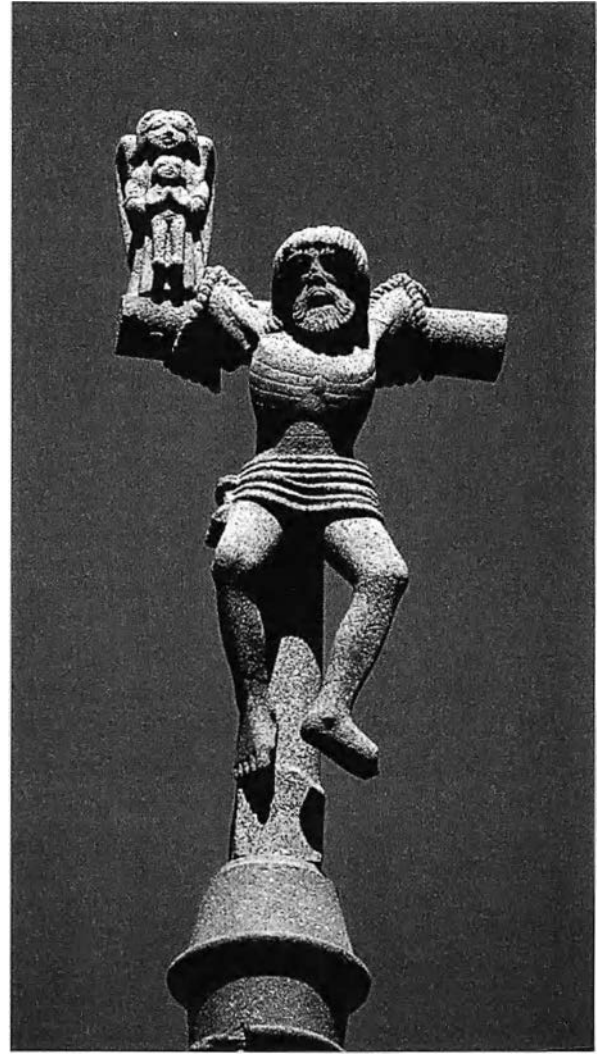
Play 32 includes the following exchange between the thieves and Jesus:

Jestes	—Yf thou be goddys sone as thou dedyst seye helpe here now both the and vs but I fynde it not al in my feye that thou xuldyst be cryst goddys sone jhesus.
Dysmas	—Do wey fool why seyst thou so he is the sone of god I be-leve it wel and synne dede he nevyr lo that he xuld be put this deth tyl. but we ful mech wrong han wrowth he dede nevyr thing A-mys now mercy good lord mercy and for-gete me nowth when thou comyst to thi kyngham and to thi blysse.
Jhesus	—Amen Amen thou art ful wyse that thou has Askyd I grawnt the this same day in paradyse with me thi god thou xalt ther be. (794-809) <sup>6</sup>

Although the Chester Cycle does not include Pilate's condemnation of the thieves or give them names, it does include their dialogue on the cross in Play XVI:

The First Theefe	—If thou be Christ verrey and Godes Sonne, nowe as I saye save us from this death todaye and thyselpe also.
The Second Theefe	—A, man be still, I thee praye! Dreede God, I read thee aye, for folylpe thou speakest in faye. Make not thy freind thy foe. Mon, thou wottest well, iwys, that rightwisely we suffer this, for he hath not donne so mych amys to suffer so great anoye. But, lord, I beseech thee, when thou art in thy majestie, then that thou wilt thinke on mee and on mee have mercye.
Jesus	—Mon, I tell thee, in good faye, for thy beleeffe is so verrey, in paradyce thou shalt be todaye with me there in my blys. (305-24) <sup>7</sup>

The Cornish *Ordinalia* extrapolates even more; it first mentions the two thieves when Pilate orders: «Arrange for the seating of a tribunal, and I shall render a verdict on this man [Jesus] since necessity leaves me no choice.» After Pilate is seated before the tribunal, he orders the jailer, «Bring out all the prisoners immediately —Dismas, Jesmas, and Barabbas— in order that they may be judged.»<sup>8</sup> Although the jailer and his boy delay following these orders, the boy finally says, «We won't stall any longer.... Dismas, Jesmas, come up, and you too, Jesus and Barabbas, you're to be sentenced.» The jailer announces to Pilate: «Behold Barabbas and Jesus, with vigor and dispatch, Dismas and Jesmas, in one sweep of the eye, produced for you.»<sup>9</sup> Lengthy testimony by two doctors follows their appearance. Finally, Prince Annas tells Pilate to give them Barabbas and «crucify this false Jesus along with Dismas and Jesmas.» When Pilate agrees, Dismas pleads, «Oh, have mercy, my lord magistrate, and allow me to answer my accusers before I am condemned to die.» But Pilate refuses and gives the torturers detailed instructions: «Torturers, you are to put Jesus on the cross at once, nailing him to it firmly through the hands and feet. Place Dismas on the right, securely bound to his cross with rope, and Jesmas on the left in the same fashion.»<sup>10</sup>



After the three are elevated on their crosses, Jesmas' reproach to Jesus, Dismas' rebuke to Jesmas, and his plea to Jesus generally follow the dialogue established in the Gospel of Luke.<sup>11</sup> According to Hersart De La Villemarqué, the Breton *Burzud Braz Jezuz*, which he translated into French and published in 1865, originated and was disseminated from the cathedral city of Saint-Pol-de-Léon.<sup>12</sup> In Scene X of the *Burzud*, when Pilate sentences Jesus, he makes no mention of the two malefactors. They are indicated only in Scene XI by The Witness who provides a brief summary of the action at the beginning of each scene.<sup>13</sup>

Even though the thieves are nameless, they do have major roles in Scene XIII, which expands and intensifies Luke's dialogue. Using the familiar second person singular form, the bad thief addresses Jesus:

Maintenant, montre ta vertu, montre que tu es puissant et que tu as du coeur; ne trompe plus le monde. Si tu es le Fils de Dieu, trouve le moyen de descendre de ta croix; tire-toi de peine et nous avec toi.

(«Now, show your force, show that you are powerful and that you have courage; deceive the world no more. If you are the Son of God, find the means of descending from your cross; remove yourself from pain and us with you.»)

His fellow malefactor rebukes him, also using the familiar second person:

Tais toi; laisse-le; ne le blasphème plus. Lui, il ne mérita jamais d'être puni; mais nous, par notre méchanceté, nous avons mérité des hommes qu'ils nous fissent souffrir ainsi toutes sortes de maux, d'ennuis et de douleurs.



(«Be silent; leave him alone; do not blaspheme any more. He never merited to be punished; but by our wickedness, we merited that men make us suffer all sorts of evils, vexations, and sorrows.»)

Turning to Jesus, the good thief shifts into the more formal second person plural to beg his favor:

Seigneur, archange de sainteté, quand vous serez dans votre Royaume, pensez avec bonté au misérable qui vous parle ici. Après votre supplice, ô Sauveur du monde, ayez pitié de moi, quand mon esprit s'en ira d'ici-bas.

(«Lord, archangel of holiness, when you are in your kingdom, think with kindness on the scoundrel who speaks to you here. After your torment, O Saviour of the world, have pity on me, when my spirit will go there from here below.»)

Jesus responds:

Je te l'annonce: purifié par mes mérites, tu seras, toi aussi, en vérité, avec moi aujourd'hui au nombre des miens, en Paradis, dans mon sein, libre de toute langueur et de toute torture, dans une félicité parfaite.

(«I announce to you: purified by my merits, in truth you will be with me today numbered among mine in Paradise, in my heart, free of all weariness and torture, in perfect happiness.»)

The bad thief cannot tolerate this compassionate attitude and turns on the good thief:

Tu n'es qu'un sot et qu'un bavard! Est-ce qu'il pourrait songer, vraiment, à faire en ta faveur quelque grand miracle? Il ne vient pas à ton aide, à cette heure! N'est-il pas en train lui-meme de mourir de douleur sur le bois de sa croix?

(«You are only a fool and a babbler! Could he intend truly to make some great miracle in your favor? He can't come to his own aid at this hour! Isn't he in the mood to die himself of pain on the wood of his cross?»)<sup>14</sup>

The Breton play contains no further mention of the two thieves.

### *Dismas Beyond the Crucifixion*

Both the Chester Cycle and the Cornish Ordinalia follow «Christ's Descent into Hell» from the Gospel of Nicodemus by placing Dismas in Paradise. The Chester Cycle has Adam question Dismas in Play XVII, The Harrowing of Hell.

Adam — And who ys this that comes here  
that lives with you in this manere?  
Latro — I am that theeffe, my father dere,  
that honge on roode-tree.  
For I beleved withowten were  
that Christ might save us both in feere,  
to him I made my prayer,  
the which was granted mee.

When I see synnys full verey  
that hee was Goddes Sonne, sooth to saye,  
to him devoutely did I praye,  
in his regyon when he come  
that he would thinke on me alwaye;  
and hee answered and sayd: «This daye  
in paradise thou shalt with me playe.»  
Hederward I nome.  
Then he betaught me this tokeninge,  
this crosse upon my backe hanginge,  
to Michaell angell for to bring,  
that I might have entree. (253-72)<sup>15</sup>

«The Resurrection of Our Lord,» Part III of the Cornish Ordinalia, has Adam turn his attention to Dismas after he has questioned Enoch and Elijah. He asks, «How did you, one of the blessed and not with us in hell, come to peace? Tell me who you are since your presence in this region is beyond my ken.»

Dismas responds:

I am the thief who was sentenced with Jesus Christ and raised beside him on the cross. I cried out to him when in his agony he had nowhere to rest his head.

I hailed him as the Son of God, making sure that he would remember me when he came into his kingdom. This was his unhesitating answer: «Before the night is come, you shall stand in Paradise.»

The Cornish play further expands the dialogue to include additional comments. Adam points out Dismas' good fortune, in spite of his crucifixion because «You will never have felt the anguish of the evil of hell, nor what it is to be in that baneful furnace, roasting in the perpetual torment of fire and smoke.»

Dismas declares, «Christ is the Lord of Mercy. Whoever will believe and pray to him will surely be saved. And when such a man has passed from the world, he goes to heaven.»<sup>16</sup>

Louis Reau in his volume on the iconography of saints notes that in Byzantine art Dismas has a place in the Descent into Limbo, the Last Judgment, and Paradise. He cites two reasons for granting Dismas sainthood which differ from the response given by Christ in the Burzud Braz Jezuz: «purified by my merits.» According to Reau, theologians declared Dismas a saint either because he was crucified at the right of Christ and was converted by His shadow, or because, even though he was not baptized by law, he was sprinkled by the water which poured from the wound made by the lance in Christ's right side.

### *The Thieves on the Breton Calvaries*

Réau points out that Dismas is rarely represented alone and almost always appears in the crucifixion scenes with the bad thief, Jesmas.<sup>17</sup> Dismas is always placed at the right of Christ as indi-



cated in the Gospel of Luke. He is affixed to his cross with rope, not nails, and usually more peaceful than his companion, Jesmas, who is at Christ's left.

These two malefactors appear on numerous Breton calvaries. The Breton artisans, who carved these granite sculptures from the fifteenth century on, often dramatically represented the sufferings of the two thieves, but usually they distinguished the good Dismas from the evil Jesmas. These representations vary from simple, rigid figures to complex contorted grotesques.

The simplest figures of the thieves appear on the calvaries at Rumengol and Notre Dame-de-Tronoën. At Rumengol (c. 1410) their arms are over the horizontal of their tau crosses but are not tied; their legs rest against the shafts of their crosses, and their faces show little emotion and no distinction.<sup>18</sup> At Notre Dame-de-Tronoën (1450), their arms are bound to the horizontal with rope, and Dismas has his face turned toward the central cross while Jesmas looks forward.

Many calvaries have the thieves' arms tied over the tau horizontal and their bent legs either tied to or jutting out from the vertical pole. Dismas' placid face, often turned toward the crucified Jesus, contrasts with Jesmas' pained or derisive expression, usually turned away from Jesus. We found examples of this type at Notre Dame-de-Lorette in Irillac, at Guengat, at Kerdevot, within the enclosure of Lampaul-Guimiliau, and on the great calvaries of Plougouven and Saint-Thégonnec. In a variation of this type, the calvaries at Laz, Le Tréhou, and Cléden-Poher have the feet tied behind the uprights.

The thieves appear on separate shafts on the triumphal entrance arches at La Martyre, Lampaul-Guimiliau, and Sizun. The crosswalk behind the calvary at La Martyre allows the visitor a closer view of the two thieves. At Pestivien in Bulat, the contorted bodies of the thieves occupy the same capital with the crucified Jesus. On the more complex capital at Saint-Herbot, an angel console supports the cross of Dismas while another angel kneels in front of the cross. Jesmas has his head turned away from the central cross; his cross has a demon support while beneath his feet another demon embraces the upright.

To distinguish the sufferings of the thieves from those of Jesus, some sculptors have bent the thieves' bodies over the horizontal of their tau crosses. At Brasparts the good thief has disappeared, but the bad thief remains. At both Quilinen and Saint-Vennec, the good thief lifts his head up to look at Jesus while the bad thief has his head down and turned to the left. At Lanrivain, each thief has one leg either broken off or bent up and back.

The calvary at Pencran, part of the enclosure wall, separates the three crosses, as does the calvary at La Roche Maurice. At Pencran an angel stands on the right edge of Dismas' tau cross holding the little soul of the expired thief; a demon on the left edge of Jesmas' tau cross holds his soul. The thieves' crosses at La Roche Maurice lack the angel and demon with the miniature souls.

Even though the sculptures on the calvary at Gurnuhuel have suffered serious erosion, the treatment of the thieves is distinctive. Dismas' body is twisted to the left, and his feet are tied to the upright with his left leg bent behind the right. A winged angel holds his standing soul, Jesmas' body is also twisted to the left with his legs bent and tied at a different angle. The bent demon holding his standing soul has dragon-like protrusions down its back. Although the calvary at Trois-Fontaines has lost several of its sculptures including its Jesmas, its bearded Dismas is almost standing with his legs bent forward and tied to the base of his cross. Here the angel holds Dismas' soul in front of him so that both stand looking toward the central crucifix.

The calvaries with three crosses, especially the great calvaries of Plougouven, Pleyben, Plougastel-Daoulas, and Saint-Thégonnec, represent visually Cayphe's speech in Arnoul Greban's *Le Mystère de la Passion*. After explaining that the thieves will be crucified in the usual manner, he insists to Pilate that Jesus should suffer more and on a higher cross:

... pour plus grant tourment  
il y sera mis aultrement:  
par piez, par mains sera percié  
et bien serrement affichié  
en la croix de grande haultesse  
pour mourir en plus grant destresse,  
douleur, peine et conffusion. (23723-30)<sup>19</sup>

(...for greater torment he will be put there in another manner: pierced through feet and hands and well fastened, tormented on the cross of great height in order to die in the greatest distress, sorrow, pain and confusion.)

At Plougonven, the thieves' lopwood crosses are below the central crucifix. Dismas' face is turned up toward Jesus; Jesmas' legs are bent more than Dismas' and his face is averted from Jesus. The rib cages of the bearded thieves at Saint-Thégonnec are clearly indicated. Each wears decorated breeches rather than the traditional loincloth. Dismas looks up to Jesus on the central cross. Jesmas, wearing a headband, looks down and away.

Both the calvaries at Pleyben and at Plougastel-Daoulas follow a similar pattern, but they also include the angels and demons with the miniature souls of the thieves. The thieves on lopwood crosses at Pleyben also wear breeches. The bearded Dismas holds his head high above the horizontal to petition Jesus. His angel and soul stand facing the central crucifix. Here the beardless Jesmas wears a headband, sticks out his tongue, and has turned not only his head but his upper torso away from the central cross. At Plougastel-Daoulas, neither thief looks at Jesus, and their legs are not tied down but bent, perhaps to suggest that they had been broken by the soldiers. Dismas is bearded, but the beardless Jesmas sticks out his tongue in derision and has turned his head away.

Many of the details we have described are not easily discerned with normal vision, but binoculars or telephoto lenses clearly delineate these features. Obviously, stone sculptures cannot substitute for the spoken word and actions of the various mystery plays, but the later Breton sculptors went far beyond the simple, rigid bodies of the early calvaries to individualize the thieves and to heighten the dramatic impact of their appearances on the respective calvaries. Lacking the auditory value of dialogue, these artisans successfully intensified the emotional impact of the thieves' suffering as we have tried to illustrate through our photographs.

## Notes

1. The New Testament quotations are taken from the Douay-Rheims version of the Latin Vulgate.
2. Edgar HENNECKE, *New Testament Apocrypha*, trans. Wilhelm Schneemelcher, vol. 1 (Philadelphia, The Westminster Press, 1963) 459.
3. William HENRY HULME, ed., *The Middle-English Harrowing of Hell and Gospel of Nicodemus* (London: Early English Text Society, 1920) 62-65.
4. HULME 120-23.
5. K.S. BLOCK, ed., *Ludus Coventriae or The Plaie Called Corpus Christi* (London: Early English Text Society, 1922) 294.
6. BLOCK 299-300.
7. R.M. LUMIANSKY and David MILLS, eds., *The Chester Mystery Cycle* (London: Early English Text Society, 1974) 317-18.
8. Markham HARRIS, trans., *The Cornish Ordinalia* (Washington: The Catholic University of America Press, 1969) 146.
9. HARRIS, 150.
10. HARRIS, 154-55.
11. HARRIS, 166.
12. Hersart de LA VILLEMARQUÉ, ed. and trans., *Le Grand Mystère de Jésus* (Paris: Didier, 1865) ii-vii.
13. LA VILLEMARQUÉ, 114.
14. LA VILLEMARQUÉ, 140-142. The English translations are our own.
15. LUMIANSKY and MILLS 336.
16. HARRIS, 186.
17. Louis REAU, *Iconographie de L'Art Chretien*, Tome III, *Iconographie des Saints I* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958) 386-87.
18. All descriptions of the thieves on these calvaries are based on our personal observations and our photographs.
19. Arnoul GREBAN, *Le Mystère de la Passion* (Genève: Slatkine Reprints, 1970) 310.

---

Jesse D. Hurlbut  
Professor de la  
University of Kentucky  
EUA

# Wedding Tableaux in Burgundian Joyeuses Entrées

The study of spectacles performed on the occasion of late medieval *Joyeuses Entrées* reveals the recurrence of certain motifs. The replication of fountains, Jesse Trees and the portrayals of the Nine Worthies, for example, is easily documented in the archival descriptions of many such events.<sup>1</sup> As might be expected, the nature and the function of a given ceremony was often reflected in the staged mime plays, or *tableaux vivants* that lined the streets on these occasions. If an entry marked an inauguration or a coronation, then scenes of historical or biblical inaugurations or coronations were not uncommon.<sup>2</sup>

This orientation of the spectacle to the specific occasion of an entry seems to account for an interesting collection of tableaux that took place in the entries of fifteenth-century Burgundian nobility and which depicted or evoked a bride, a wedding or a famous couple.<sup>3</sup>

When Margaret of York married Charles the Bold, Duke of Burgundy, in 1468, she was received into each of her husband's cities with an important ceremony recognizing her as the new duchess. Documented evidence exists for only ten of these entries, however—and we have detailed accounts of spectacle for only four of them.<sup>4</sup> In all four of these entries, famous brides and their stories were mimed on stages along the parade route. Medea and Jason,<sup>5</sup> Cleopatra and Alexander, Sheba and Solomon, The Bride and Bridegroom from the *Song of Solomon*, and even the weddings of Mary and Joseph and of Adam and Eve were depicted.

The conspicuous implication of these stories was that Margaret and Charles were to be compared with these illustrious couples in terms of their love, goodness, prestige, greatness and spiritual devotion. The cities stood to benefit from every one of these qualities in their governing nobility. Because of its firm anchor in tradition, the *joyeuse entrée* was perhaps the single-most efficient means for a city to express itself on these matters so freely.

The only depiction that all four of these entries had in common was a *tableau vivant* of the biblical story of Esther—her wedding to King Ahasuerus and her influence on behalf of the children of Israel. This story connoted the duchess' opportunity—even her responsibility—to guide her husband's judgments in favor of truth, justice and the common good. This was clearly articulated in the ballad which was read to the duchess as she gazed upon the *tableau* of Esther in Mons in 1470:

«Se à dame Hester on conpere ou figure  
Votre hault nom, princesse lyonine,  
Raison en est princippe et ouverture  
Qui vous fame estre au bien commun encline.» (Lacroix 20)

Like Esther, who saved the Israelites from destruction, Margaret would be —it was hoped— an important supporter of the causes of the people.

Each of these four entries had their own internal unity, as well. The entry into Bruges, for example, took place on the very day of the duke's wedding. Eight of the ten recorded *tableaux* in this entry depicted famous weddings or couples. A Crucifixion *tableau* stood as the reminder of the sacramental nature of marriage.

In Mons, there were only five *tableaux*. Each of these was accompanied by a short ballad which articulated the subject matter and the theme of the scene. These included the story of Judith, which taught that «Cremeur de Dieu meth en dame affluence/ D'honneur et los oultre effect de nature» (Lacroix 15-16). The second *tableau* exemplified Pity and Mercy with the story of Abigail and Nabal. Wisdom was characterized by Solomon teaching Saba (Sheba). As mentioned above, Esther conveyed the love for the common good, and on a fifth stage, Saul rewarded David with a wife for having killed Goliath.

Wedding motifs were generally less important for the 1470 entry of Margaret into Douai. The Esther story was included, most likely, to acknowledge the duke's marriage and to honor the bride on her first visit to the city. However, none of the other *tableaux* had the wedding/marriage motif. More than two years had gone by since the duke's wedding and the organizers of this entry may have felt that the celebration of this event should address additional concerns.

On one stage, for example, Saint Margaret escaped from the mouth of a dragon («qui estoit fait dosieres et couuert de toille», Brassart 158). The association of the duchess with her patron saint was effective flattery. In addition, however, Saint Margaret was the protector of childbearing women. Perhaps by invoking divine assistance in this way, the city issued a friendly reminder that Duke Charles still had only a female heir to his vast territories.

What of the other performances in this entry? The allegorical meeting of Mercy and Truth on one platform established the general theme, which was then developed on the other stages. These included depictions of Solomon's judgment over two women disputing the possession of a child, Jesus in the winepress,<sup>6</sup> the Annunciation, the Ten Thousand Martyrs of Alexandria, and others.

We are fortunate, I suppose, to know what little we do about these four entries for Duchess Margaret. But why is there so little information regarding the entries of Charles' two previous wives and of the three weddings of his father Philip the Good? I have been able to identify nine first entries for Isabelle of Portugal (Philip's third wife), four for Catherine of France (Charles' first wife), and two for Isabelle of Bourbon (Charles' second wife).<sup>7</sup> Of all of these, the only surviving indication of any theatrical entertainment was in 1430 for the first entry of Isabelle of Portugal. The *Mémoriaux* of the city of Arras describe that the «Abbé de Liesse»<sup>8</sup> was responsible for some form of spectacle: «Labbe de liesse nommé Feullet et plusieurs ses novisses bien ordonnez le dit abbé en un tabernacle alèrent au parc de Blangy faire jeux et presens.»<sup>9</sup> The account goes on to describe children dressed as angels who also participated in the ceremony. This information, although unfortunately scant, allows us to draw the tentative conclusion that the new Duchess Isabelle was received into cities with spectacle far more than is indicated by historical records. We might speculate that some of the entertainments on these occasions enacted famous weddings.

It is important to note, at this point, however, that wedding *tableaux* were not restricted to entries celebrating marriages. On two notable instances, we find similar evocations.<sup>10</sup> In both of these cases, the entry did not celebrate an inauguration or a wedding, but rather the return of the duke and his good grace following a period of rebellion by the city. Reconciliation, forgiveness and mercy were among the dominant themes. Both of these entries were occasions of grand spectacle with more than twenty *tableaux vivants* each. In 1440, Bruges welcomed the return of Duke Philip and, in almost identical strained political conditions, Ghent did the same in 1458. In Bruges, the story of Esther was related in a series of *tableaux*. In Ghent, a marital image was found in the depiction of the Maagd van Ghent, the Maiden of Ghent, who stood alone on a stage dressed as a bride. Behind her, two coats of arms —that of the city and that of the duke— drew the duke into the dramatization of a political union. Instead of evoking past rebellion with stages of, say, the foolish virgins or the woman taken in adultery, the city of Ghent preferred the brighter outlook of the future offered by the marriage motif. The sacred nature of such a union was also evoked with text from the Song of Solomon printed on a banner over the bride's head: *Inveni quem diligit anima mea* «I found him whom my soul loves» (Song of Solomon 3: 4).<sup>11</sup>

In both Bruges and Ghent, these entry ceremonies served to reestablish the political bond between the duke and the city after rectifying serious political offenses. The weddings on these stages were not the shadows for the marital relations between the duke and his spouse as they were for the entries of Margaret of York. The motif was used, instead, in order to idealize certain socio-political relations between the duke and the city. The reconciliation, like a wedding, was a ritual of unification which was both legally and spiritually binding. In legal terms, the wedding was essentially the commitment to a long-term relationship manifest by an exchange of goods in the form of the dower and the dowery. In spiritual terms, the wedding was one of the seven sacraments, and, as such, was condoned by God and subject to his blessing. These qualities can be discerned in the entry with the exchange of vows of mutual forgiveness and support and with the presence and participation of the clergy or of biblical messages.

There is no doubt that dramatic performances for politically-charged events like the *joyeuses entrées* served a communicative function in the political arena. I hope to have demonstrated that the same concepts, even the same stories, were successful in effectively expressing the ideals and concerns of the cities in such different situations as the joyful reception of the duke's new bride or the triumph of political reconciliation.

## Notes

1. Bernard GUENÉE and Françoise LEHOUX, *Les Entrées Royales françaises de 1328 à 1515*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1968. See under: «fontaines,» «arbres de Jessé,» and «preux et preuses» in the «Index Analytique.»

2. See GUENÉE and LEHOUX, 204, 253-7.

3. My remarks are based on research conducted on over 150 different *Joyeuses Entrées* in Burgundian territories celebrated under the reigns of Philip the Good and Charles the Bold.

4. The wedding ceremony itself took place in Dam on the third of July 1468. The ten known entries are as follows (an asterisk precedes the four entries with documented *tableaux vivants*): \*Sluis, June 25, 1468; Dam, July 2, 1468; \*Bruges, July 3, 1468 [For an introduction to these first three entries, see Olivier de La Marche, «Description inédite des Fêtes célébrées à Bruges en 1468 à l'occasion du mariage du duc Charles-le-Téméraire avec Margarite d'York.» Ed. Auguste Dufour and François Rabut. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte d'Or* 4: 311-352.]; Ghent, July 20, 1468 [See pages 34-36 of Emile Varenbergh «Fêtes données à Philippe-le-Bon et Isabelle de Portugal, à Gand, en 1457», *Annales de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand*. 12(1869-1872): 1-36.]; Saint Omer, November 10, 1468 [Justin de Pas, «Entrées et réceptions de souverains et gouverneurs d'Artois à Saint-Omer: XVe, XVI, et XVIIe siècles.» *Bulletin historique de la Société des antiquaires de la Morinie* 12(1907-1911): 67-71.]; Mechelen, April 24, 1470 [Gerardus de Azevedo Countinho y Bernal, *Chronycke van Mechelen*, 1866, n.pag.]; Leuven, May 1, 1470 [Willem Boonen, *Geschiedenis van Leuven, geschreven in de jaren 1593 en 1594*. Ed. van Even, de. Leuven: Vanbiesem en Fonteyn, 1880, 57.]; \*Mons, November 15, 1470 [A. Lacroix, *Relation, en prose et en vers, de la joyeuse entrée à Mons en 1470, de Marguerite d'York d'Angleterre et de Marie de Bourgogne*. Mons: Hoyois, 1842.]; \*Douai, November 19, 1470 [Félix Brassart, «Relation officielle de la Joyeuse Entrée de Marguerite d'York, duchesse de Bourgogne et de sa belle-fille Marie de Bourgogne, le 19 novembre 1470.» *Souvenirs de la Flandre-Wallonne: Recherches historiques et choix de documents relatifs à Douai et la Province* 2nd ser. 6 (1886): 155-166.]; Lille, January 22(?), 1471 [Léon Lefebvre, *Histoire du théâtre de Lille*. Lille: Lefebvre-Ducrocq, 1907, 52.].

5. The Jason tale was important for the ducal connection with the Order of the Golden Fleece, founded by Philip the Good in 1430.

6. There is evidence that this stage was of some importance. The chronicler says of it: «et estoit grande et longhe et moultbelle» (Brassart 159).

7. It should be pointed out that the first two weddings of both Philip and Charles took place before receiving the title of duke. The first entry of their wives (as Countess of Charolais) would be less significant occasions for celebration.

8. The «Abbé de Liesse» was the local equivalent to a Bishop of Fools. This one is named Feullet—perhaps hearkening back to another arrageois theatrical tradition—that of Adam de la Halle's *Jeu de la Feuillée*(??).

9. Archives Municipales d'Arras, BB 7, fol. 33.

10. Another interesting entry with a wedding tableau (Jethro giving his daughter's hand in marriage to Moses) took place in Arras in March 1469. See pages 228-9 of J.-M. Richard, «Une Ballade sur la reprise de Paris.» *Revue des Questions historiques* 18 (1875): 225-29. The circumstances of this entry or the occasion it celebrated are unclear. I speculate that this was another inauguration for Margaret. According to Herman Vander Linden's helpful, but laconic itinerary, however, Margaret was in Hesdin (only 55 kilometers away) for the entire month of March. See *Itinéraires de Charles, duc de Bourgogne, Marguerite d'York et Marie de Bourgogne (1467-1477)*. Commission Royale d'Histoire. Brussels: Lamertin, 1936, p. 15.

11. For the best descriptions of these two entries, see: [for Bruges] *Prachtstoeten en Betoeningen te Brugge, in den loop de XVe eeuw*. Bruges: Verschenen in Burgerwelzijn te Brugge. 1933-1934, 3-9 and [for Ghent] Blommaert, P. and C. P. Serrure, ed. *Kronyk van Vlaenderen*. 2 vols. Maatschappij der Vlaemsche Bibliophilen 3. Ghent, Vanderhaeghen-Hulin, 1839-1840, vol. 2: 212-257.



---

Wim Hüsken  
Secretari general  
de la SITM (1992-1995),  
coordinador de la seva  
Secció Neerlandesa  
i investigador  
Nijmegen, Holanda

# *The Bruges* Ommegang

## *Introduction*

In her well-documented and richly illustrated article «The Flemish *Ommegang* and its Pageant Cars», Meg Twycross discusses the pictorial evidence of the Antwerp and Louvain processions.<sup>1</sup> The *Ommegang* at Bruges, which used to take place on the 3rd of May annually (now on the Day of Ascension), is mentioned only in passing. And yet, some regard it as being the source of inspiration for the famous Antwerp procession. Unlike the latter, however, we do not have any printed information, prior to the year 1564, on the way the organizers of Bruges' Holy Blood procession shaped their *Ommegang*, let alone their twenty-one pageant cars.<sup>2</sup> On the other hand, the archival documentation seems much more abundant here than in the case of Antwerp, Brussels, or Louvain. It is in relation to this that I hope to be able to supplement Professor Twycross's observations on Flemish pageantry with some references from a number of sources hitherto unnoticed in English publications on the topic.

## *Historical Background*

Legend has it that during the second Crusade the Flemish count, Thierry of Alsace (†1168), after having given permission to his wife, Sybil of Anjou, to stay behind in Palestine as a nun, received a relic of Christ's blood from his brother-in-law, Baldwin III of Jerusalem. Thierry entrusted this precious token of appreciation to Lionnel of St Bertin's monastery at Saint-Omer, who brought it to the city of Bruges where it arrived in 1148. The *Excellente Cronike van Vlaenderen*, published in 1531 by the famous Antwerp printer Willem Vorsterman, describes these events, with minor variations, in the following words:

Ende dese heleghe vrouwe Sybilla/ sandt Diederic hueren man dat weerde heleghe bloedt van Jherusalem te Brugghe/ het welcke bloedt was vander wassinghe ende sueringe vanden lichame ons liefs heeren/ als hi doot vanden cruyce gedaen was/ het welcke bloet Diederick ontfinc met groter weerdicheyt ende deuocien/ ende hi dede maken inden burch te Brugghe sinte Baselis kercke/ ende stichtede daer vier prouenden/ ende eene halue/ om vier cappelanen ende eenen costre/ daer daghelijcx te singhene die .vij. ghetijden. Ende daer gaf hi dat heleghe bloedt/ datmen noch iaerlijcx omme draecht vp den derden dach van Meye.<sup>3</sup>

Until some thirty years ago this story was regarded as genuine. In 1963, however, its argument was successfully contested as being conjectural, not factual. As its oldest source a *Chronicon Sancti Bertini* was revealed, the annals of the same monastery mentioned earlier, composed

from older versions in or shortly before 1380 by its then abbot Jan van Ieper. But here the history of the famous relic is, significantly, lacking!<sup>4</sup> At some stage, Count Thierry merely gave the order to build or rebuild the chapel of St Basil, which later became home to the Holy Blood. He also installed four chaplaincies and one sextonship in order to service and maintain it, but he does not seem to have had any relationship whatsoever with the relic as it developed into an object of veneration in Bruges some time during the 13th century. How and when it arrived in the town remains unclear. According to one of Bruges' historiographers, J.A. van Houtte, it may have been taken from the Holy Land during the fourth Crusade (1202-1204).<sup>5</sup> In any case, it is first mentioned in 1256 when two convicts promise to swear an oath on the relic in the church of St Basil. The first time a Holy Blood procession is referred to dates back to the year 1291 when the weighers guild obliges its members to be present at the *Ommegang*.<sup>6</sup> The day conveniently coincided with both the religious celebrations of the Invention of the Cross (3 May) and the Bruges Market, which took place yearly during the first two weeks of May, attracting thousands of foreign merchants.<sup>7</sup> A Brotherhood of the Holy Blood seems not to have been established until the end of the 14th century.<sup>8</sup>

### *Theatre and Drama as Part of the Ommegang*

As for performing drama during the Holy Blood procession itself, one of the former City Archivists, the renowned Louis Gilliodts-Van Severen, quotes in his *Inventaire des Archives de la Ville de Bruges* from the town records the following entry regarding the celebrations of the 1396 *Ommegang*:

Doe ghegheven den ghesellen van den spele als van den xij apostelen ende iijj evangelisten die ghinghen voor thelighe bloed up den dach van den ommeganghe, xvijj s. gro.<sup>9</sup>

This, according to the 19th-century historian, was the start of a long tradition of performing mystery plays on the day of *Ommegang*. In following year's city accounts an entry is included which shows a certain Jan van Hulst, possibly the co-founder of the Rhetoricians' Chamber of the Holy Ghost, being active as one of the organizers of the theatrical part of the 1397 procession.<sup>10</sup> It is then, presumably for the first time ever, that its title receives an explicit mention in a record: eight «scerewetters» (night-watchmen) are rewarded for guiding «tspel van den hovekin» (the Play of the Garden of Gethsemane) safely through the streets of Bruges.<sup>11</sup> Its contents, comprising more scenes than the one which it takes its title from and performed by members of the painters guild, can be drawn from an entry in the city accounts covering the years 1404-1405:

Item ghegheven Janne van Marolus over de coste pine ende moiynesse die hi hadde up den dach van ommeganghe ridende ende gaende voor thelighe bloed, metter annuntiatie van onser vrouwen, metter offrande van den drie coninghen, metter kindsbedde van onser vrouwen, met coninc Herodes de stede van Jerusalem, metter tafel van den twalef apostelen ende met radix Jesse, xxxvj lb. par.<sup>12</sup>

Whether we are dealing here, as Gilliodts-Van Severen seems to suggest, with a real mystery play is highly doubtful. We should, of course, rather consider them pageants or *tableaux vivants*, a kind of theatrical expression during processions much more common in the southern Netherlands than fully-fledged dramatic performances. The word «ghetoocht» (shown) in the earlier mentioned *Excellente Cronike* on the occasion of the 1479 *Ommegang*, reminds us precisely of that particular mode of representation. References to the expression 'schilderijen' have led people to think that, instead or perhaps even in addition, large paintings were carried around:

daer was ghetoocht den boom van Yesse ende taventmael ende thovekin, tvanghen, tgheesselen ende tcruisdraghen ende veil schoonder sticken der Passien ons heeren aengaende, als Annas, Caijphas, Herodes ende andere see- chierlic toe ghemaect van schilderijen.<sup>13</sup>

A further option which could be taken into consideration here is the possibility of including pageant cars on which real drama is performed. Though denied by Hummelen, particularly for the city of Oudenaarde's Corpus Christi celebrations,<sup>14</sup> Bruges seems to diverge from the situation which appears to apply to Oudenaarde and other Flemish cities. For in relation to the 1457 Bruges *Ommegang*, this idea of a combination of the two is expressed in a passage in the *Exce-*



*llente Cronike*. The French *dauphin*, the later king Louis XI, is quoted as bearing witness to the city's endeavour in organizing «eene seer schone ende excellente *processie van spelen*» (a very beautiful and excellent *procession of plays*).<sup>15</sup> Or should we assume that dramatic performances took place only there where the procession came to a temporary standstill. According to one of the *Registers* kept by the organizers of the *Ommegang*, there used to be at least ten or twelve such stations. J. Cuvelier in fact does not even consider the likelihood of another explanation when he points out: «aux divers arrêts de la procession [il-y-avait] la représentation de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament».<sup>16</sup> Compared with a document entitled *Platsen daer de spelen inden ommeghanck op H. Bloetdach 1640 zullen spelen* (a list of stations used for performances during the 1640 procession),<sup>17</sup> it looks as if his position is quite defensible. Knowing, however, that the nature of Bruges Holy Blood procession changed dramatically during the 17th century we cannot possibly draw any conclusions from this list. On the contrary, the use of waggons can easily be proved from an entry related to the 1517 *Ommegang* which not only accounts for the costs involved in «thuutreden vanden personnaigen ende spelen» (preparing the play characters and the plays) but includes painting and manufacturing wheels and axle-trees as well («daer inne begrepen de schilderije, tmaken vanden wielen, assen ende anders».<sup>18</sup>

The size and possibly also the nature of theatrical or dramatic activities also varied according to necessity. In most cases a «normal» *Ommegang* would have been held on a relatively modest scale. A ruler's attendance at the annual procession was naturally met by the desire of the city authorities to impress by dint of the display of greater wealth in the decoration of the train, especially its pageants. Thus the *Excellente Cronike* describes the 1478 procession, which took place in the presence of Maximilian of Austria (shortly after he had been admitted to the Order of the Golden Fleece as one of its grand-masters) in the following words:

Ende die spelen van thovekin, van taventmael ende meer andere sticken der Passien ons heren aengaende warender ghetoocht, twelck seere rijckelick om sien was ende binnen meneghen jaren nijet ghesien en hadden geweest.<sup>19</sup>

Six years later, on 30 April 1484, a visit by the young heir to the Burgundian empire, Philip the Fair, virtually coincides with the Bruges *Ommegang*. On that occasion, the town spent more than thirteen pounds just for staging «vier scoone historien ende spelen, chierlike ende heerlike ghestoffeirt van vele diverssche scoone personeigen uut diversschen historien ghenomen uten bibeles, accorderende up tblijde ende vriendelic ontfanghen ende incommen vanden zelve onzen gheduchten heere» (four historical plays, gracefully decorated with various characters taken from various stories in the Bible, in agreement with the glorious and friendly reception and entry of the same, our apprehended Lord).<sup>20</sup> The traditional Holy Blood procession, held only three days after, is bound to have received a smaller contribution from the city authorities and perhaps even less regard from Bruges' inhabitants.

From 1527 onwards, the theatrical element of the *Ommegang* received even greater attention than it had done so before. The Bruges painter, François de Wintre, is awarded more than sixteen pounds «ter causen van dat hij gespeelt ende uutghebrocht heift tspil van den weerden helighen bloede gheduen in de processie» (because he performed and produced the play of the worthy Holy Blood in the procession).<sup>21</sup> He seems to have agreed with the request of city authorities to repeat this during the following nine years. Yet he must have died before completing this assignment for in the 1533-'34 season both his descendants (de «hoirs van Fransoijls de Wintre») and a certain Jan Zutterman are rewarded for the same achievement.<sup>22</sup> Apart from a few occasions where the *Ommegang* apparently did not include any pageants at all, Zutterman performed this particular task until 1555. Thereafter, this honourable position was taken over first by Symoen Pieters and from 1557 onwards by Jan de Mil. Some occasional maintenance on ornaments used during the procession allows us to catch a glimpse of the separate scenes which were depicted: «conijnck Caerle ende de vier heemskijnderen [...], de roode van Jesse, de ruese ende ros Bayaert» (Charlemagne and the four Sons of Aymon [...], the Jesse Tree, the Giant and the Horse Bayard).<sup>23</sup> At times, the city also had to buy some new harnesses for the four Sons; the Giant was dressed in red and yellow garment.<sup>24</sup> The involvement of the painters' guild with the Bruges annual Holy Blood Celebrations dates back to time immemorial. Earlier we mentioned their work in relation to pictures of religious scenes and decorating pageant cars. Even those who prove to

belong to the category of grand artists of their times were active here. Thus, in 1463, the famous Petrus Christus was awarded for making a Jesse Tree and a «Jherusalem», a task which was executed apparently in great haste. No less than seventy-two craftsmen had been taken in to work on these pieces of art for which large quantities of wood, iron, and linen were used. All workers were also given food:

Item betaelt Pietren Cristus ende meester Pieter Nachtegale als principael last hebbende van te doen makene eenen boom van Jesse ende insghelijcx Jherusalem met datter toebehoorde ende dat al te stoffeirne van scilderijen, van allen den houte ende ijswerycle, van canevetse, van de dachuereen vanden themmerlieden, vande mont-costen van .LXXII. personen, alle bezich upden dach vanden ommeghanghe anden voorsz. boom ende Jherusalem met datter toebehoorde.<sup>25</sup>

After the Dutch Revolt and —even more so— the religious troubles during the sixties of the 16th century, the *Ommegang* was forced to limit its course through the city. Perhaps the Bruges procession was also compelled to change its character as a result of the disastrous fire on the «Minnewater» on the 7th of March, 1575, which demolished the sheds where the Giant was kept as well as other decorations traditionally carried about in the Holy Blood processions.<sup>26</sup> The event, of course, also underwent changes which reflect other developments, artistic ones for example. A full description of all pageants, dramatic scenes and paintings depicted in the Bruges *Ommegang* during the 16th century can be found in Joost de Damhouder's *De Magnificentia Politiae amplissimae civitatis Brugarum*, printed in Antwerp in 1564. It was translated into Dutch by Charles-Basile Ingelbrecht, a medical doctor from Bruges, who published it in 1684. In a section entitled «De Spelen van d'Oude Tijden: dewelcke figuurwijs plachten vertoont te worden» the author enumerates no less than twenty-one items.<sup>27</sup> As in other cities like Antwerp and Louvain, religious scenes happily mingle with folkloristic ones. The complete list reads as follows:

1. The Giant Goliath, with David as its driver.
2. The Horse of Troy, or, the Horse Bayard, in other words: Aymon's Horse, with the King of France as its driver.
3. The Jesse Tree.
4. The Garden of Eden, with Adam and Eva standing under an apple tree, and the Serpent giving them an apple.

Various scenes of Christ's Passion.

5. The House of Simon the Leper, in which Christ (with his Disciples) sat at the table in the presence of Magdalen having an alabaster tin full of pistic (?) spike balm.
6. Martha, diligently looking after the kitchen, skinning fish.
7. The Temple of Jerusalem, with Christ, expelling the sellers and the buyers.
8. The Lord's Supper, with the twelve Apostles sitting at the table.
9. Caiphas. } Each of them
10. Annas. } (with their Mansions)
11. Herod. } is carried alone.
12. Pilate, with his mansion, and the Servant, offering the water-butt with the cistern.
13. The Image of Christ, with the Jews flagellating Him.
14. The Image of Christ, crowned in thorns.
15. The Image of Christ, flagellated, and of Pilate brought out saying: Ecce homo Behold the Man.
16. The Image of Christ, carrying the Cross to the Mountain of Calvary followed by many Jews, women, &c.
17. The Image of Christ crucified, with the two murderers on both sides and various Jews standing under the Cross, further walking up and down: in addition to that the Lord's Mother, and her Sister Mary Cleophe, Maria Magdalen, and St John, Disciple of the Lord.
18. The Image of Christ's Tomb with the guards.
19. The Image of Christ, showing Himself as a Gardener (after the Resurrection) to Mary Magdalen weeping near the grave.
20. Various Images of various Persons, as of Devils whirling up and down, tempting Christ with many Jews.
21. An image of Hell with 24. Devils, sitting (as Judges in a Tribunal) around a kettle filled with souls: seven of which depict the Seven Mortal Sins: each of which is crying out the name of each Mortal Sin, such as the one who depicts or executes the Devil of Vanity, like Lucifer: He cries out the defects of vanity. He who depicts Avarice, like Mammon: He cries out the defects of avarice. He who depicts Unchastity, like Asmodeus: He cries out the defects of unchastity. He who depicts Envy, like Beelsebub, Beel, or Baal: He cries out all the sins of the envious. He who depicts Greed, like Belial: he cries out all the sins of greed. He who depicts Anger, like Leviathan: he cries out all the sins of People who are infected with anger. He who depicts Inertia or laziness, like Behemoth: he cries out all the sins of the apathetic.<sup>28</sup>

One of the aims of the annual celebrations on the day of *Ommegang* was considerably less pious, even rather prosaic, for according to De Damhouder the procession was also held in order to increase the city's excise-duties («op dat zy daerentusschen zouden vermeederen des Stadts Assijsen»). To that end, in later years new pageants («vertooninghen») were added to the original ones. By way of example —unfortunately Inghelbrecht does not give a full account here— he mentions the popular scene of the Jews being hunted by the Egyptians crossing the Red Sea («de Roode Zee met Pharaon [door zijnen Krijghs-heyr] de Kinders van Israël vervolghende».<sup>29</sup>

A second means to improve on the quality of performances during or after the Holy Blood procession and making them attractive for as large an audience as possible consisted in awarding prizes to the most successful theatre productions of the day. In 1445, six silver plates and an equal number of tumblers were given to those who played their dumb shows best.<sup>30</sup> Some fifty years later, in 1496, the religious order of the Carmelites donated six shillings to the best allegorical representation of a scene from the Old Testament. A smaller reward was reserved for those who, at night, in whatever language, and eschewing insolence, would play the most enjoyable and best farce («snavens ten maeltijden, in wat talen het zij [...] tghenoughelickste ende beste esbatonnement spelen zal zonder vilonnie».<sup>31</sup>

Institutions which depended entirely or in part on gifts from richer citizens saw a ready opportunity to combine business with pleasure. That is why they involved themselves in playing drama especially on the day of *Ommegang*. The activities the Begard School displayed in this respect can be studied in a detailed description of its roster drawn up by one of the governors, Zeger van Male, in about the year 1555. It proves that not only the city authorities felt responsible for brightening this holiest of all days in Bruges with drama and theatre. As early as in the month of February, one of the School's governors was requested to write a dinner play in Latin. A good rhetorician («rethorisien») was asked to compose a short and appropriate moralistic, yet mirthful, dinner play in the Flemish language in order to prevent boredom at the table of the high officials («omme ghecomponneert te hebbene in Vlaemsche een tafelspel met een morael, belachghelic, cort ende goedt, updat de lanckheit over tafele mijnheeren niet en verdriete»)<sup>32</sup> while the procession followed its course outside the city-walls. This rhetorician was also instructed to write the text of a song (perhaps even composing its melody?) sung by the School children who started their procession on the Market Place and went along the streets to St Hubert's House («Lijedenken dat zal ghezonghen werden bij den kinderen van up de Mart beghinnende, lancx der straten in de processie ghaende, tot Sint-Hubrechtshuus»), where representatives of the public authorities would be gathering for their meals. It is here that the two dinner plays were to be performed on behalf of the high officials of 'het Vrije van Brugge' (the Franc of Bruges, i.e. the land falling within the city's jurisdiction); a repeat performance was organized for a later date. A complete list of songs which used to be sung during the *Ommegang* in the 16th century is included in a breviary, now kept in the Archives of the Brotherhood of the Holy Blood.<sup>33</sup> Between 1567 and 1572, the renowned Bruges rhetorician Eduard de Dene was responsible for writing drama texts used for performances before and after the solemn procession.<sup>34</sup>

### *Drama on the Side-lines at the Day of Ommegang*

It is obvious that performing drama before and after the Holy Procession gradually developed into a standard activity on a day as important as the Bruges *Ommegang*. At first there may have been some connections with the procession but a holiday, of course, also provided opportunities for displaying activities which were not religiously inspired at all. When, in 1546, the city records allow Denijs de Muer, one of the local silver smiths, to be reimbursed for making four prizes awarded to those who gave the best performance of a humorous farce, it is clear that these events took place after the whole community had spent their day praying and going about in procession, as they were in need of some relaxation at night. Perhaps the Court of Mayors and Aldermen ordered the organization of these festivities deliberately, in order to prevent any disturbances while so many people stayed within their town-walls. The phrases being applied here («by ordinance of the board' and 'after the day of the Holy Procession») speak for themselves:

vier zelveren prijsen, te wetene drie scaelen, deene meedere dan dandere ende een zelveren taerge, weghende tsamen xix onchen te v s. iij d. groten donche, die bij ordonnancie vanden college ghestelt zijn gheweest respectivelike te winnene in Meije laetstleden bijden ghuenen die *naer den zelven helegghen bloetdach* de belachelickeste esbamenten spelen zouden.<sup>35</sup>

A climax was reached when, in 1517, a full drama competition was announced to be held during the *Ommegang* season. A detailed description of activities during the event is found in the city by-laws issued the night before.<sup>36</sup> From far and near, rhetoricians were to compete to win the prize of the best moral play («spel van sinne»), the most enjoyable song and the nicest farce («esbatement» or «spel van ghenouchte»). As usual, members of one Chamber of Rhetoric were rewarded for the grand impression they made at their festive entry («schoonst incommene»). To cover the expenditure of the costly operation (including manufacturing, the many prizes to be won cost more than seven hundred pounds!), the city organized a successful lottery. The actual feast started on Friday 1 May, 1517, and lasted some thirteen days, the better part, as we have seen earlier, of the annual Market season. Bruges, suffering a loss of interest as an economic centre, certainly did all it could to regain its former majestic splendor by attempting to wed, yet again, an old religious tradition with trade and art. Speaking of having a sense of public relation!<sup>37</sup> Next to Chambers of Rhetoric from Bruges there were ten other competing companies. Except for three Ghent congregations all came from the western part of the province of Flanders, the city of Courtray being represented by three Chambers as well. A certain Lauereijns Bart, whom we do not know of otherwise, received the honorable task from the city authorities of writing on their behalf both the welcoming and farewell plays.<sup>38</sup>

On occasions like an annual Holy Blood procession the town, of course, did not have great difficulty attracting large audiences, whether from within the city or from without. Since we have to limit ourselves here to theatrical activities on the day of *Ommegang* in Bruges we cannot possibly discuss in detail what happened in this respect at other times during the year. Suffice to say that the town lived through extreme prosperity in cultural and other respects between 1400 and 1500 but saw its wealth gradually declining by the middle of the century. Not only did Antwerp assume a dominance in economic terms, Bruges also lost its position as a centre of artistic activity. Bruges, in a way, fell silent after having been, in the 14th century, one of Europe's largest cities, even larger and more important than London or Cologne. What happened during the 16th century may be reflected in an entry found in the city records hitherto unnoticed. Apparently, local tradesmen badly sensed a physical void in the town on days when it otherwise used to be crowded. An initiative taken, in 1543, by those who felt responsible for good order in the church of St Giles (the city records describe them as «ghesellen van St.-Gillis kercke», an expression which reminds us of the times when drama had not yet been taken care of by specialists) is acknowledged by the authorities through a donation of wine worth sixteen shilling. At Easter, these «ghesellen» performed a play of Christ's Resurrection in the church yard, thus ensuring that a large crowd of people, who normally would have left the city for the nearby village of Damme, stayed to watch the local Resurrection Play.<sup>39</sup> But I have my doubts as to whether it really helped revive the old medieval theatrical traditions, for it is evident that an entirely new era was already well underway.

### *The Procession in Modern Performance*

Many hundred years after its invention, the *Ommegang* still passes through the streets of Bruges annually, thus being one of Europe's oldest surviving processions. A brief description of how it developed during the last four centuries will suffice here.

Due to the religious disturbances of 1578, the authorities saw themselves forced to keeping the procession within the city walls. The course it took for the first time then is exactly the same as the one which it takes now.<sup>40</sup> After the 16th century, the train gradually changed its constituting elements as well. In 1749, for example, triumphal charriots were used to represent aspects of the relic's history: from Joseph of Arimathea and Nicodemus showing the holy vessels containing Christ's blood and Thierry of Alsace receiving the relic from King Baldwin's hands to its safeguard from the protestants' attempts to destroy it and the subsequent veneration by all peoples of the world. In the booklet that was printed on the occasion of the 1749 jubilee procession, the dialogues for the peagantry scenes acted out by the town guilds are quo-

ted in full; the wagons on which most of these actions took place are reproduced as well. The tailors' guild was responsible for the twenty-five feet high Horse Bayard and the four Sons of Aymon, a scene which still had its place in the *Ommegang*. However, the extensive texts the four Sons pronounce refer to recent political developments, more precisely to the conclusion, in 1748, of the Austrian War of Succession. The three giants —named Floriana, Fidelia, and Germanus— are presented by the guilds of the linen workers, the merchants, and the brewers respectively. The shippers' guild «sailes» through the town streets in a twenty-seven feet long boat, an element in the procession which, preserved in the modern train and tended by the Nation of Castille, received additional connotations in 1992 through the commemoration of Columbus' discovery of the Americas.

The procession underwent further changes in 1931 and 1958. The latest amendments were devised, in 1970, by Dr Antoon Viaene (1900-1979). Being a priest and a renowned student of folklore, Viaene was able to reconstruct parts of the old *Ommegang* as it passed through the streets of Bruges in the 15th century. Still attracting thousands of spectators, it is one of the oldest living traditions in Europe directly linked up to medieval theatrical practice. Moreover, the fact that over 2.000 people are involved in putting up this event annually, reflects this other characteristic of medieval life which has been keeping modern scholars standing in admiration for its culture for such a long time: the intensity with which a community indulges in carrying out a common enterprise it sincerely believes in.

## References

- ABSALON, J. J. «H. Bloedprocessie en H. Bloedspelen te Brugge in de xvie eeuw». In: *Biekorf* 44 (1938), pp. 151-154. *Beschryvinge van de Vreugde-Teecken en De welcke op den 3. Mey 1749 sullen geschieden in het Ses-hondert-jaerig Jubile van het Heylig Bloedt onses Saligmaeckers het welck rust in de stad Brugghe in Vlaenderen*. Brugge 1749.
- CUVELIER, J. «Inventaire analytique des Archives de la Chapelle du St-Sang à Bruges, précédé d'une notice historique sur la Chapelle.» In: *Handelingen van [de] Sociéte d'Emulation te Brugge* 50 (1900), pp. 1-152.
- DAMHOUDER, JOOST de. *Van de Grootdadigheyt der Breedt-vermaerde Regeringhe van de Stadt Brugge*. Amsterdam 1684.
- ECKER, Lieve. *De H. Bloed-processie te Brugge in de late middeleeuwen (1281-1577)*. Leuven (unpubl. thesis), 1982.
- Excellente (Die) Cronike van Vlaenderen*. Antwerpen 1531.
- GILLIODTS VAN SEVEREN, L. *Inventaire des Archives de la Ville de Bruges*. Bruges 1871-1885.
- GILLIODTS VAN SEVEREN, L. *Mémoriaux de Bruges: Recueil de textes et analyses de documents inédits ou peu connus, concernant l'état social de cette ville, du quinzième au dix-neuvième siècle*. Bruges 1920, part II.
- HOUTTE, J. A. van. *De Geschiedenis van Brugge*. Tielt 1982.
- HUMMELEN, W. M. H. «The Biblical Plays of the Rhetoricians and the Pageants of Oudenaarde and Lille». In: *Modern Dutch Studies: Essays in honour of Peter King [...] on the occasion of his retirement*; edited by Michael Wintle [and] Paul Vincent. London 1988, pp. 88-104 and 288-290.
- HUYGHEBAERT, N. «Iperius et la translation de la relique du Saint-Sang à Bruges». In: *Handelingen van [de] Sociéte d'Emulation te Brugge* 100 (1963), pp. 110-187.
- KERVYN DE VOLKAERSBEKE, B. [et al.] *De Heilig Bloedprocessie te Brugge*. Brugge 1991.
- ROMMEL, H. «De Processie ter vereering van het H. Bloed», in: *Biekorf* 11 (1900), pp. 113-211.
- ROTSAERT, K. *De Heilig-Bloedprocessie: een eeuwenoude Brugse traditie*. Een historisch kijk- en leesboek over «Brugges schoonste dag». Brugge 1982.
- SCHOUTEET, A. *Een Beschrijving van de Bogardenschool te Brugge omstreeks 1555 door Zeger van Male*. Brugge 1960.
- STROHM, R. «Muzikaal en artistiek beschermheerschap in het Brugse Ghilde vanden Droghen Boome». In: *Biekorf* 83 (1983), pp. 5-18.
- TWYXCROSS, Meg. «The Flemish *Ommegang* and its Pageant Cars», in: *Medieval English Theatre* 2 (1980), pp. 15-41 and 80-98.
- VANDECASTEELE, Maurits. «Een rederijersfeest te Brugge in 1517». In: *Jaarboek De Fonteyne* 17 (1967), pp. 27-46.
- VANDEWALLE, A. *Beknopte inventaris van het Stadsarchief van Brugge*. Part I: Oud Archief. Brugge 1979.
- VIAENE, A. «Het "Spel van den Hovekin"». In: *Biekorf* 42 (1936), pp. 113-118.

## Notes

1. Meg TWYXCROSS, 'The Flemish *Ommegang* and its Pageant Cars', in: *Medieval English Theatre* 2 (1980), pp. 15-41 and 80-98.

2. In 1749, when the 600th anniversary of the relic's arrival in the city of Bruges was commemorated, the Holy Blood Procession received special attention. The *Ommegang* was described extensively in a booklet entitled *Beschryvinge van*

*de Vreugde-Teecken en De welcke op den 3. Mey 1749 sullen geschieden in het Ses-hondert-jaerig Jubile van het Heylig Bloed onses Saligmaeckers het welck rust in de stad Brugghe in Vlaenderen.* Brugge 1749. The waggons used to depict the story of Thierry of Alsace's heroic feats are reproduced here as well as the legendary animals and other pageants, all of which had been incorporated in the train after the 16th century. For us, the only interesting though still somewhat disappointing picture is the one which relates to the Horse Bayard and the four Sons of Aymon.

3. And Sybil, this holy woman, sent to her husband, Thierry in Bruges, the worthy Holy Blood of Jerusalem, which was the Blood of the washing and the cleansing of Our Lord's body as he was taken dead from the cross, which blood was received by Thierry in great dignity and devotion and in the citadel he had erected St Basil's church and there he instated four prebends and a half on behalf of four chaplains and one sexton in order to sing there the vij. hours daily. And there he gave the Holy Blood which people carry around every year on the third day of May. (*Die Excellente Cronike van Vlaenderen.* Antwerpen 1531, part I, fol. 24v.)

4. N. HUYGHEBAERT, «Iperius et la translation de la relique du Saint Sang à Bruges». In: *Handelingen van [de] Société d'Emulation te Brugge* 100 (1963), pp. 117-118.

5. J.A. VAN HOUTTE, *De Geschiedenis van Brugge*. Tiel 1982, p. 247.

6. «Vort, so wat giuldebrouder die niet en comt op den dach van den helebloede sdekens huus, heer men huut gaet [...]. Vort, so wat giuldebrouder die niet weder metter prosesie en kerde weder in tote in dekens huus zonder orlof [...]». Quoted by H. Rommel in: «De Processiën ter vereering van het H. Bloed», in: *Biekorf* 11 (1900), p. 115.

7. VAN HOUTTE, *Geschiedenis*, p. 250 and Rommel, «Processiën», p. 116.

8. It is first mentioned in 1405; statutes date back to 1449 revealing, amongst many other things, that the number of its members totals twenty-six. (L. Gilliodts-Van Severen, *Inventaire des Archives de la Ville de Bruges*. Bruges 1871-1885, part IV, p. 419.)

9. «Then presented to the companions of the play, impersonating the twelve apostles and four evangelists, who preceded the holy blood on the day of the procession, eighteen sixpences.» Gilliodts-Van Severen, *Inventaire*, part IV, p. 469.

10. There appears to be no certainty on the identity of this Jan van Hulst. Reinhard Strohm (in his article 'Muzikaal en artistiek beschermheerschap in het Brugse Gilde vanden Droghen Boome', in: *Biekorf* 83 (1983), pp. 16-18) comes across this name in 14th- and 15th-century documents from Bruges at least ten times.

11. Gilliodts VAN SEVEREN, *Inventaire*, part IV, p. 469. Cf. A. Viaene, «Het "Spel van den Hovekin"». In: *Biekorf* 42 (1936), p. 113.

12. «Idem, given to Janne van Marolus for the cost, the pain, and the trouble he had on the day of Ommegang riding in front of the Holy Blood with Our Lady's Annunciation, with the Offering of the three Magi, with Our Lady's Childbed, with King Herod the City of Jerusalem, with the Table of the Twelve Apostles and with the Jesse Tree, thirty-six Parisian £.» (Gilliodts van Severen, *Inventaire*, part III, p. 518.)

13. «[...] the Jesse Tree and the Supper and the Garden were shown there, the catching, the flagellation and the Cross Bearing and many beautiful parts of Our Lord's Passion, such as Annas, Caijphas, Herod and other ones very gracefully made in painting. (*Excellente Cronike*, part I, fol. 213v.)

14. W.M.H. HUMMELEN, «The Biblical Plays of the Rhetoricians and the Pageants of Oudenaarde and Lille». In: *Modern Dutch Studies: Essays in honour of Peter King [...] on the occasion of his retirement*; edited by Michael Wintle [and] Paul Vincent. London 1988, pp. 88-104 and 288-290.

15. *Excellente Cronike*, part I, fol. 125r. (Our italics.)

16. J. CUVELIER, «Inventaire analytique des Archives de la Chapelle du St-Sang à Bruges, précédé d'une notice historique su la Chapelle.» In: *Handelingen van [de] Société d'Emulation te Brugge* 50 (1900), p. 17.

17. City Archives Bruges, folder «Cortèges 1442-1826». Cf. A. Vandewalle, *Beknopte inventaris van het Stadsarchief van Brugge*. Part I: Oud Archief. Brugge 1979, p. 166, n° 456.

18. *City Accounts Bruges*: 1516-1517, fol. 126v.

19. And the plays of the Garden, of the Last Supper, and of more parts of Our Lord's Passion were performed, very richly attired and they had not been seen for many years. (*Excellente Cronike*, part I, fol. 203r.)

20. *City Accounts Bruges*: 1483-1484, fol. 168r.

21. *City Accounts Bruges*: 1526-1527, fol. 113v.

22. *City Accounts Bruges*: 1533-1534, fol. 80r.

23. *City Accounts Bruges*: 1541-1542, fol. 91v and 1545-1546, fol. 100v. An uproar took place in 1558 when the servants to the Aldermen's House, four of which traditionally played the role of the Sons of Aymon, were, at the initiative of Jan de Mil, passed over by others. Ultimately they were restored to rights by a decision of the Court. (L. Gilliodts van Severen, *Mémoriaux de Bruges: Recueil de textes et analyses de documents inédits ou peu connus, concernant l'état social de cette ville, du quinzième au dix-neuvième siècle*. Bruges 1920, part II, pp. 32-33.)

24. J.J. ABSALON, «H. Bloedprocessie en H. Bloedspelen te Brugge in de XVIe eeuw». In: *Biekorf* 44 (1938), pp. 151-154.

25. *City Accounts Bruges*: 1462-1463, fol. 53r. Cf. L. Gilliodts VAN SEVEREN, *Inventaire*, part V, p. 534. See for more information on repairs to pageants or paintings and on by-laws related to the Bruges *Ommegang* in: Lieve Ecker, *De H. Bloedprocessie te Brugge in de late middeleeuwen (1281-1577)*. Leuven (unpubl. thesis), 1982, pp. 60-64.

26. ROMMEL, «Processiën», p. 147.

27. The word «figuurwijs» is rarely found in texts referring to pageantry. Instead we normally find the adjective «figuurlick», invariably denoting non-dramatical activities such as *tableaux vivants*. Furthermore, it is surprising to see it in connection with the word «Spelen». The late 17th-century translator Ingelbrecht hence seems to be no longer familiar with the traditionally used terminology related to *tableaux vivants*.

28. After: Joost DE DAMHOUDER, *Van de Grootdadigheyt der Breedt-vermaerde Regeringhe van de Stadt Brugge*. Amsterdam 1684, pp. 564-566.

29. DE DAMHOUDER, *Grootdadigheit*, p. 567.
30. Gilliodts VAN SEVEREN, *Inventaire*, part V, p. 521.
31. Gilliodts VAN SEVEREN, *Inventaire*, part VI, p. 473.
32. A. SCHOUTEET, *Een Beschrijving van de Bogardenschool te Brugge omstreeks 1555 door Zeger van Male*. Brugge 1960, p. 66.
33. Published in Ecker, H. *Bloed-processie*, pp. 86-88.
34. K. ROTSART, *De Heilig-Bloedprocessie: een eeuwenoude Brugse traditie*. Een historisch kijk- en leesboek over «Brugges schoonste dag». Brugge 1982, p. 18.
35. 1: 1545-1546, fol. 100v. (my italics)
36. Maurits VANDECASTEELE, «Een rederijkersfeest te Brugge in 1517». In: *Jaarboek De Fonteine* 17 (1967), pp. 27-46.
37. VANDECASTEELE, «Rederijkersfeest», p. 39.
38. VANDECASTEELE, «Rederijkersfeest», p. 41.
39. [...] te Paesschen laetstleden speilden de verrisenesse ons Heeren up tkerckhof, aldus daermede veel volcx hier in stede ghehouden was die ghecostumiert waeren ten Damme te gane omme de verisenisse aldaer te zien spelen'. *City Accounts Bruges: 1543-1544*, fol. 97r.
40. Benoit KERVYN DE VOLKAERSBEKE [et al.], *De Heilig Bloedprocessie te Brugge*. Brugge 1991, p. 4.





Jean-Pierre Jourdan  
Secretari general de l'Institut  
Français du Royaume-Uni  
Londres, Anglaterra

# *Etude d'un rituel d'alliance dans le royaume de France (Bourgogne, Anjou) à la fin du Moyen-âge: Le Pas et le langage amoureux*

L'Amour de la Dame est al raison toujours invoquée du combat de chevalerie dans le Pas. Cet Amour, désincarné, éthéré, lointain, presque mystique est cependant incontournable, comme inscrit dans le destin de l'homme qu'il attire et capture. C'est pour «augmenter son honneur» par quelque action illustre, exhausser son nom et ses armes, que le chevalier entre, par le combat, au service de la Dame. Maîtresse du lien, la Dame enchaine à son Amour et assujettit qui elle retient à son service. Au mystère de cette toute puissance, s'ajoute celui du nom.

Comme tout Amour, le chevalier utilise un langage symbolique tout en correspondances secrètes dont la Dame seule détient la clef. Le chevalier lui-même parfois, se dit «inconnu» et fait couvrir ses armes.<sup>1</sup>

Comment opèrent le mystère du nom et le pouvoir de la Dame et quel est le sens de cet Amour ineffable et souverain?

## *Le mystère du pavillon et le dévoilement du nom*

Parmi les signes qui composent le décor dramatique du Pas, le pavillon est, avec l'arbre, le perron, la fontaine, un des topiques du «mystère».

Lors du Pas de Nancy, en mars 1445, le roi René d'Anjou fit tendre «en la place du marchie de Nancy... à l'un des bouts de la lice (un) beau pavillon tres fort honneste qui estoit de belle soye blanche, verte et rouge; à l'aultre bout de la lice... avoit un gros et hault pilier vert auquel estoit attaché un papier cloue portans les chappitres desdittes jouxtes.»<sup>2</sup>

En novembre 1455, Gaston IV, comte de Foix ayant entrepris de tenir le Pas du Pin aux pommes d'or contre tout venant, fit dresser sur la place «del Born», à Barcelonne, «une tres belles lices et au bout d'icelles avoit fait planter ung pin chargé de fruyts à la semblance de pommes d'or; et illecq aussi fist dresser ung tres beau paveilhon.»<sup>3</sup>

A l'égal du perron ou de l'arbre, le pavillon est un repère symbolique marquant l'espace du Pas, et comme chacun de ces signes, recèle une pluralité de sens. Les forces évoquées par l'image du pavillon et par ses analogues (tente, tabernacle, retrait, feuillée...) le placent au coeur même du mystère. Lors du Pas de l'arbre d'or tenu à Bruges en juillet 1468, le pavillon du Pas se trouve chargé de suffisamment d'énergie pour faire «son tour» dans la lice, comme porté par un flux de forces invisibles: «Et fut ladicte porte ouverte par plusieurs archiers de corps... et prestement se apparut ung pavillon jaulne tout semé d'arbres d'or de brodure, et au dessus

avoit une pomme d'or ou estoit plantee une banniere des armes de mondit seigneur le bastard (de Bourgogne); et fust conduit ledit pavillon jusques au bout de la lice, et ne veoit l'on riens de la conduicte dudit pavillon, excepté six petitz paiges à pied, vestuz d'orfavrerie, qui tenoient la main audit pavillon.»<sup>4</sup> Par cette même vertu du mystère, le pavillon revint en lice clore le Pas: «Et quant le pavillon eust fait son tour autour des lices, on ouvrit le pavillon, et là fut veu monseigneur Adolf de Cleves, seigneur de Ravestain qui pour celle fois garda le pas... et tantost saillit hors de ladicte porte un grant pavillon de drap damas blanc et violet;» et le chroniqueur ajoute: «à ce que j'entendis, ainsi que le chevalier à l'arbre d'or avoit ouvert son pas par un pavillon jaulne, ainsi pareillement vouloit qu'il fust cloz par un aultre pavillon.»<sup>5</sup>

Réceptacle d'énergie, de forces obscurément pressenties, le pavillon exprime un mystère de la présence; il voile et sépare du monde extérieur et en dissimulant invite à connaître. Le dévoilement ajoute alors à l'effet dramatique du Pas et opère comme une révélation. Lors du Pas de la fontaine de plours, tenu en novembre 1449, près de Chalon sur Saône, Amé Rabutin, seigneur d'Epiry, apparut en oraison: «Si fut le pavillon du chevalier ouvert, qui estoit adosse par dedans d'ung riche drap d'or noir qui s'estendoit sur une grande chaire et faisoit marche-pied partout le pavillon, et jusques dehors, plus de deux aulnes; le chevalier estoit assis sur la chaire, armé de toutes armes, la cotte d'armes au doz et avoit une sallade à visiere et courte bavie et tenoit sa bannerolle en sa main, et acheva un oraison qu'il avoit commencé; il avoit les jambes croisées et, à la verite, il ressembloit un Cesar ou un preux à son triumphe.»<sup>6</sup>

Ce dévoilement du seigneur d'Epiry est en même temps dévoilement de son nom et de ses armes. S'étant fait nommé «le chevalier mescogneu», «pour ce qu'il avoit en iceluy pas veu faire armes et combatre le chevalier entrepreneur»,<sup>7</sup> le seigneur d'Epiry se révèle, et cette révélation soudaine de l'homme et du nom fait du chevalier «l'épiphanie» d'un mystère. Le paraître s'illumine de l'apparaître, dans ce passage manifeste de l'inconnu au connu. Le pavillon voile et révèle en même temps, il est un médiateur entre le manifeste et le latent, le nommé et l'innommé, le visible et l'invisible. Lors du Pas de Chalons, en juin 1445, Pierre de Bauffremont, seigneur de Charny parut en lice

monté sur un grand et puissant courssier a une houssure d'un très riche drap d'or violet, bordé d'une longue et espesse frange de fil d'or trait, une manteline de mesmes, à son escu armoyé de ses armes. Et, par un curieux et bien ordonné artifice, il avoit une longue verge d'acier emptée sur le hault de la coiffe de son heaulme, qui portoit su sa teste un grand pavillon de clere et deliée soye blanche en maniere d'orthie ou de linomple, lequel pavillon se soustenoit à cercles de fil d'orchal, et estoit si grand et si large qu'il couvroit le comte de Charny et son courssier en rotondité et de tous costés batoit jusques rès terre; mais ledit pavillon estoit fort leger, si delié et si fin qu'il n'empeschoit en rien de voir ledit conte, son courssier ne sa houssure, jasoit qu'il en fut tout couvert.»<sup>8</sup>

Fragile, mobile, le pavillon est par nature de l'ordre de l'éphémère, du transitoire et le délicat équilibre de soie et de «fil d'orchal» du comte de Charny fut rompu brutalement à la jouete, par un violent coup de lance qui «le porta par terre, luy, son beau pavillon et tout le tabernacle qu'il portoit.»<sup>9</sup>

Que le pavillon soudainement ouvert découvre l'homme, est d'un effet de scène, mais qu'il s'ouvre sur le vide est le signe d'un mystère. C'est ainsi que le chevalier Jacques de Lalaing fonda le Pas de la fontaine de Plours sur le «mystere d'ung pavillon» tendu chaque premier Samedi de chaque mois «au bout du grant pont» franchissant la Saône, entre l'ille Saint-Laurent et la ville de Chalon. Sur le chapiteau du pavillon était représentée «en un tableau... la glorieuse vierge Marie, tenant le redempteur du monde, son seigneur et son filz»; plus bas, au côté droit de l'image, «une dame moult honnestement et richement vestue... tenoit maniere de plourer»; ses larmes tombaient dans une fontaine surmontée d'une licorne tenant trois targes «pour les trois manieres d'armes que l'entrepreneur vouloit fournir pour son emprise».<sup>10</sup> Objet véritable du combat, le pavillon de la Dame de Plours était gardé par un officier d'armes, des barrières en protégeaient l'accès; l'espace intérieur cependant était vide.

Cette vacuité apparente est celle d'un mystère paradoxal. Les pans relevés du pavillon révèlent aux regards prophanes une des dimensions de ce mystère sans pour autant en énoncer le sens. Le pavillon enveloppe et capte dans un espace tangible et limité, l'immatériel et l'incommensurable du vide. En associant l'image de la Vierge Marie, à celle de la Dame, de la fontaine et de la licorne, le Pas de la fontaine de Plours conjugue les signes et les transfigure pour en faire les moyens d'une connaissance transcendante.

Le pavillon dévoilé incline vers l'intériorité. Le dévoilement de l'espace intérieur met en communication le visible et l'invisible, le crée et l'incrée, le fini et l'infini. Détendu avant l'heure de midi, dans la culmination du jour ascendant, le pavillon du Pas s'inscrit dans un rythme cosmique, et cette dimension cosmique en fait le lieu d'une Epiphanie.<sup>11</sup> Cette relation au sacré fait du pavillon un trésor essentiel dont la garde magnifique et sublime l'enjeu du combat. A l'issue du Pas, le pavillon, la licorne et la Dame de Plours furent déposés en l'église Notre-Dame de Boulogne; à l'emplacement des lices fut édiflée une église des Cordeliers de l'Observance.<sup>12</sup> Cette consécration des moyens du mystère confirmait la nature mystique du symbole.

### *Les pavillons de la Connaissance*

L'effet dramatique produit par le voilement ou dévoilement du pavillon est plus qu'un jeu d'apparences; il est l'annonce d'une révélation. Médiateur symbolique entre le profane et le sacré, l'humain et le divin, le pavillon est un point de jonction entre le ciel et la terre. Cette fonction religieuse et cosmique du pavillon dans le Pas s'enracine dans des croyances spéculatives esotériques et mystiques selon lesquelles le pavillon est un lieu de vie et de connaissance universelles. Les tentes et pavillons sont le plus souvent dressés de nuit, comme pour mieux capter l'image de la voûte céleste.<sup>13</sup>

Le Roman et la Geste épique fournissent maints exemples de ces pavillons cosmiques, merveilleusement ouvragés, dont l'espace intérieur se veut un reflet du monde dans sa totalité.

Dans le *Roman de Thèbes*, «le tref» du roi des Argiens, «merveilleux et granz», est tissé de pourpre, inde et vermeille, les cordes sont d'argent niellé. A l'intérieur, une mappemonde figure les climats, les cités de l'Antiquité, les royaumes, les océans, le passage de la Mer rouge, les quatre fleuves du Paradis, l'Etna «qui giete fun», les oiseaux, les bêtes sauvages et les pierres précieuses. Sur le pan droit de la tente sont peints les douze mois de l'année et les saisons, l'histoire des rois de Grèce, du moins «ceus qui sont digne de memoire»; sur la courtine sont figurés un léopard, un ours et un lion; une colombe d'ivoire soutient «l'aigle et l'escharbocle» conquis sur les Perses.<sup>14</sup>

Le *Roman d'Alexandre* nous donne une description tout aussi merveilleuse du pavillon du roi des Grecs. Grand et «haus à demesure», ce pavillon est tendu d'un ciel d'or niellé, les attaches en sont d'ivoire, les cordes tissées de soie sont plus résistantes que l'acier. Sa texture magique, mêlant les principes ignés de la salamandre, le garantit du feu; une porte faite d'une peau de serpent en protège l'accès. Ce pavillon est formé de quatre pans, chacun d'une couleur, blanc, noir, rouge, vert. Sur le premier pan sont représentés les douze mois de l'année,

les eures et li jour i sunt tout aconté  
li cius et li planettés et li signe nomé  
et li ans est desus pains en sa maiesté  
et par lettres escrites i est tout demostré.<sup>15</sup>

†

Sur le second pan, une mappemonde figure les continents, les montagnes, les fleuves et les Cités; le troisième pan rappelle les principaux épisodes de l'Histoire d'Hercule. Le quatrième pan évoque la Guerre de Troie et l'Histoire d'Hélène.

Le pavillon du roi est oeuvre d'art et de savoir. Le merveilleux de ces pavillons emprunte aux traditions de l'Orient dans les innovations techniques et scientifiques son à dessein confondues avec la magie et la nigromancie. Dans le récit de *La conquête de Jerusalem*, la tente du Soudan de Perse, d'une incomparable beauté, est réputée être faite «par l'art de nigremance et par encanterie».<sup>16</sup> Composée de trente quartiers, elle contient toute l'histoire du monde ainsi que

Li jors ot li solaus et la lune esclarcie,  
Les iaues et la terre et la mer qui ondie,  
Li poissons et les bestes et li vent qui balie,  
La visons des estoiles, qui parmi l'air tornie;  
Dex ne fist creature ne soit el tref bastie,  
A or et à asur visablement traitie [...]

Pour compléter cette somme,

Li .VII. art i sont paint á .I. plait general,  
Qui desputent ensamble et de bien et de mal.<sup>17</sup>

Suport et lieu de la connaissance universelle, le pavillon du roi est un miroir du monde; cette captation de l'univers est le signe d'une royauté absolue. Il est le truchement par lequel le roi entre dans la proximité du Dieu, le signe d'un possible échange entre l'humain et le divin ou plus justement, entre Dieu et le roi dont le pouvoir est en quelque sorte magnifié par ce passage réflexif de la souveraineté à la transcendance.<sup>18</sup>

### *Le pavillon du Dieu d'Amour*

En ce qu'il résume en lui la symbolique de la Demeure, l'ordre sacré de l'univers, le pavillon est comme l'image mobile du temple, le lieu d'une possible théophanie.<sup>19</sup> Il est l'annonce d'un mystère; ce mystère à venir est celui de l'Amour divin. Le pavillon est ici le reflet d'une pensée syncrétique issue de la tradition testamentaire —qui en fait l'image cosmique de Dieu enveloppant le monde<sup>20</sup>—et des courants spéculatifs pour lesquels il est le lieu matriciel contenant l'embryon du monde réduit à son archétype universel.<sup>21</sup> L'Amour est, au cœur du pavillon, une émanation divine, une hypostase de Dieu identifiée au corps mystique du Christ.<sup>22</sup> La connaissance du monde est tout à la fois reconnaissance du Dieu et connaissance au monde engendré par l'Amour.

Dans la suite du *Roman de la rose*, la littérature didactique fournit maintes descriptions du Dieu d'Amour, de sa cour, de son château.<sup>23</sup> Emprunt de ces conventions littéraires, *Le Livre de l'amoureuse alliance* propose une description du pavillon du Dieu d'Amour confirmant l'acception mystique du symbole. Touchant au ciel, ce pavillon, situé entre celui de Vénus et celui de Cognissance, est «si noblement aourné» que nul n'en vit son pareil et si vaste qu'il enveloppe «les II pars» du monde.<sup>24</sup> Martin Le Franc nous décrit dans *Le Champion des Dames*, l'ineffable beauté de ce Dieu. Le front ceint d'une couronne d'une «clarte mereveilleuse» où sont les douze signes du Zodiaque, il porte au cou «ung camail basty richement» représentant deux des éléments, l'air et l'eau.

La manche droite de sa robe multicolore figure Adam et Eve au Paradis, l'histoire de David et Jonathas et de tous les amoureux de Dieu; la manche gauche porte les trois règnes de la création, animal, végétal et minéral.<sup>25</sup> Régulateur céleste, il gouverne les sept planètes et les cieux «en mesure, en ordre et en accord», les quatre vents, les éléments, le monde et les homes.<sup>26</sup>

Véritable microcosme, le pavillon est, au centre du monde, une contraction de l'univers, la chambre cosmique du Dieu d'Amour. Ainsi se comprend le lien essentiel, naturel, physique du Pavillon et de la Dame si souvent repris dans l'iconographie médiévale.<sup>27</sup> C'est par elle et en elle qu'opère le mystère de l'Amour; la Dame et le Pavillon sont les «moyens» de ce mystère sacré.

### *La Dame, le chevalier et l'Amour*

La garde de la Dame et du pavillon se confondent, on le voit, dans un même enjeu d'Amour. Fêtes de l'alliance, de l'unité restaurée dans la paix, les Pas font nécessairement de l'Amour, la raison du combat de chevalerie. La «quête d'Aventure» réduite au bref récit liminaire de la lettre d'armes a pour unique objet le service de la Dame. Celle-ci est essentiellement abstraite. «Secrete», «fae», «inconnue», «celee», «sauvage», ses attributs sont la souveraineté, la noblesse, la beauté. L'image de la Dame est mystiquement solidarisée avec la captivité. La Dame captive et capture et par la toute puissance de son Amour, assujettit et soumet au combat qui l'aime ou se veut digne d'être aimé.

Egalement noble et puissant, le chevalier, lui, ne fait mystère de son nom que par jeu. Le combat est épreuve et preuve d'Amour. Le chevalier doit prouver sa valeur et si possible élever

son honneur en illustrant son nom et le blason de ses armes. Par Amour pour la Dame, le chevalier aliène sa liberté et se fit son servent d'armes.

Dans ce scénario exemplaire, l'Aventure née dans la fiction se dénoue dans le réel, à la cour du Prince.

Désincarné, absolu, souverain, principe d'union et d'harmonie, l'Amour de la Dame est de même nature que l'Amour du Prince. L'Amour lie et contraint, il engage la Foi et l'Honneur par une promesse solennelle. Le serment d'Amour, prononcé par le «voeu», est serment de Fidélité.<sup>28</sup> Les lances, vergettes ou anneaux symbolisent l'investiture amoureuse que confirme le baiser de la Dame. Le lien d'Amour offert sous la forme de l'Emprise assujettit par un service lige; ce «service», comme l'Amour, est nécessairement secret et sûr. Le chevalier ne saurait aimer et servir qu'une Dame.

Si l'Amour pour la Dame est ligesse d'Amour, celui de la Dame en revanche, admet une pluralité d'Homages, car son pouvoir étant souverain, nul ne saurait s'y soustraire. Maître et juge du combat «amoureux», le Prince se doit à son tour d'être bon justicier de l'Honneur et de la Foi. La Dame et le Prince, on le voit, sont les deux faces d'un même symbole, d'un même pouvoir. Le service de la Dame, comme celui du Prince commande la sujétion; l'Amour de la Dame rend ce service désirable. L'Hommage à l'Amour est une forme renouvelée de l'hommage dû au Prince.<sup>29</sup>

### *Le langage amoureux*

Pour demeurer secret et sûr, le service d'Amour a son chiffre: la devise. Le mot désigne l'objet élu par celui qui le porte comme sa marque personnelle.<sup>30</sup> Signe d'identification, son sens se tisse des multiples correspondances symboliques et des propriétés des éléments qui la composent (métaux, pierres précieuses, couleurs, lettres, figures ou étoffes...). A cette première alchimie du sens s'ajoute celle du mot qui, selon la définition des auteurs de l'époque classique, est comme l'ame de la devise, l'objet en étant le corps.<sup>31</sup>

La devise se confond parfois avec «l'emprise» avec laquelle elle partage un même champ symbolique.<sup>32</sup> Elle devient alors un signe d'appartenance (à une cause ou une action «emprise», le plus souvent attestée par un voeu). En ce qu'elle manifeste essentiellement un lien, elle est portée par ceux qui se reconnaissent d'une même alliance; elle peut être d'une durée limitée et remplacée, à son terme, par une autre devise ou emprise.

— Les figures et couleurs (métaux et émaux) forment un premier maillage du sens. Des réseaux de correspondances symboliques mettent en relation les émaux et métaux avec les pierres précieuses, les vertus, les complexions de l'homme, les jours de la semaine, les éléments, les planètes, les signes du Zodiaque; ainsi argent «signifie cinq vertus c'est assavoir, humilité, beauté, pureté, blancheur et innocence; des complexions l'homme flegmatique; des planetes, la lune; des xii signes les trois c'est assavoir, l'escrevice, le scorpion, les poissons; en pierre, la perle; des jours de la semaine, le lundy et des elements, l'eau». <sup>33</sup> L'émail sable signifie prudence et deuil; des complexions, l'homme mélancolique; des planètes, Saturne; des jours de la semaine, le vendredi; des pierres, le diamant; des éléments, la terre.<sup>34</sup> Les couleurs peuvent également être associées par paires pour composer un encodage «amoureux» de la devise; ainsi, selon le second traité du «blason des couleurs», le vert parti de bleu signifie «joye simulee», parti de violet, «amoureuse lyesse»; d'incarnat, «esperance es honneurs» de gris, «jeunesse transie d'amours» de noir, «attemprance en joye». <sup>35</sup>

— Innombrables dans leurs diversités, les figures appartiennent le plus souvent, elles aussi, au registre emblématique de l'Amour (coquille, croissant, larme, poire, bourdon, bâton, houppe, gland, fusil...),<sup>36</sup> ou de son emprise (cercles, anneaux, chaînes...). Elles peuvent être également une allusion à l'identification patronymique tel le «bourdin» du Comte de Charny, Pierre de Hautbourdin,<sup>37</sup> ou bien encore un rappel du meuble héraldique chargeant l'écu. Lors du Pas de Nancy, Gaston IV comte de Foix avait une houssure de velours cramoisi chargée «de petites vaches à campannes d'or fin pendues à leur col, sonnans clerement». <sup>38</sup> Qui sont au propre les armes de Béarn. Certains choix de figures échappent à toute classification telles la devise de «barbacannes eslevées» portées par Antoine, Bâtard de Bourgogne, lors du Pas de l'arbre d'or.<sup>39</sup>

TABLEAU DES VERTUS COMPAREES DES FLEURS

	<i>Le Dit de la marguerite</i> (G. de Machaut)	<i>Le Dit de la fleur de lis et de la marguerite</i> (G. de Machaut)		<i>Le Dit de la rose</i> (G. de Machaut)	<i>Le Dit de la marguerite</i> (J. Froissart)	<i>La plaidoirie de la rose et de la violette</i> (J. Froissart)	
		<i>Lis</i>	<i>Marguerite</i>			<i>Rose</i>	<i>Violette</i>
Couleurs	blanc, rouge vert v. 5, 11 jaune	blanc v. 137	v. 206		v. 17, 61	v. 26, 96	bleu v. 212
efficace de vertus	héliotropisme v. 1, 2, 5, 33 douceur v. 16-19, 43 parfum v. 22, 66, 89 humilité v. 35 beauté v. 42 vertu v. 101 grâce v. 99 plaisance v. 99	id. v. 176	id. v. 252, 256 id. v. 354  id. v. 185 id. v. 187 id. v. 187  joie v. 216	id. v. 73  id. v. 67-69 id. v. 93 id. v. 94	id. v. 48, 53-55, 166 id. v. 49  id. v. 29 id. v. 51  id. v. 182	id. v.  id. v. 23	id. v. 223, 23       id. v. 64 id. v. 224      id. v. 212
efficace médicinal	guérit des maux d'amour v. 15, 25 ressucite les morts v. 26 protège v. 58	id. v. 11-113	id. v. 322, 341 id. v. 74, 93 id. v. 278	guérit les plaies v. 92		id. v. 138 fortifie v. 135	id. v. 245
		rafraichit v. 98	guérit les fractures v. 285, 293				

*Dits et débats de Jean Froissart avec en appendice quelques poèmes de Guillaume de Machaut, éd. Anthime Fourier, Genève, 1979.*

— Parmi les figures récurrentes de la devise, les fleurs occupent une place importante. Souvent mêlées au décor de l'étoffe, les fleurs ont une valeur figurative esthétique, mais là n'est pas leur unique fonction. Elles sont, dans ce complexe du sens, une itération du lien d'Amour. En effet le chromatisme des fleurs et leur efficace sont une des herméneutiques de l'Amour.

L'émail des fleurs renvoie à un chromatisme symbolique fondé sur leur affinité cosmique et notamment solaire. L'héliotropisme de la rose, de la marguerite ou du souci les soumet au soleil dont elles sont en quelque manière les amantes.<sup>40</sup> La rose contient et distingue les principes du blanc et du rouge.<sup>41</sup> A ces deux couleurs, la marguerite ajoute le vert qui sont le cryptogramme chromatique de la fleur ou du nom de la Dame.<sup>42</sup> Fille du ciel, les violettes en porte la couleur azurée.<sup>43</sup> Le blanc est la couleur du lys, vert est son «estoc» et jaune sa graine.<sup>44</sup> A cette alchimie des couleurs, s'ajoute un efficace de vertus et de propriétés médicinales.

La rose et la marguerite se partagent dans le coeur de l'amant, la beauté, la bonté, la douceur, la vertu et la grâce. La marguerite se distingue par son «humilité» et sa «persistance»,<sup>45</sup> la rose, par son parfum et sa beauté; la violette est netteté.<sup>46</sup> Le lys, fleur «masculine» et souveraine, mêle aux vertus des autres fleurs, les qualités de «noblesse», de «fermeté», de «force» et de «stabilité».<sup>47</sup>

Les vertus médicinales de ces fleurs diffèrent selon l'espèce, mais toutes ont le pouvoir de consoler ou guérir des maux d'Amour.<sup>48</sup>

Les fleurs ont encore un langage; si certaines d'entre elles, telles l'ancolie, le souci ou la pensée évoquent la tristesse d'Amour, d'autres, telle la violette sont signe de joie, «d'esbattement et de plaisance».<sup>49</sup> Ainsi voit-on les fleurs entrer en débat et comparer leur éclat et leurs vertus pour savoir celle qui, d'entre elles, est la plus digne d'être aimée. L'ancolie s'efforce de rallier les autres fleurs par «les v kenetes» dont Dieu l'a pourvu,<sup>50</sup> mais son pouvoir cède, devant le lys souverain régnant sans égal sur ce parterre de fleurs.

— La lettre approfondit encore la mise en abîme du sens. Comme chacun des signes qui composent la devise, la lettre est un microcosme.

Lors du Pas de l'arbre d'or, Jean de Luxembourg, seigneur de Sottenghien portait «II grans lettres d'ung J et unne L» brodée d'or sur fond noir.<sup>51</sup>

Antoine de Hallwin, seigneur de la Capelle avait une housure brodée «de grandes lettres de fil d'or, c'est assavoir A et I lacés ensemble»,<sup>52</sup> Jacques de Luxembourg, seigneur de Richebourg une housure «de velours noir chargé de (ses) chiffres et de Y, les chiffres dorez, les Y blans.»<sup>53</sup>

Badouin Bâtard de Bourgogne était précédé de «quatre nobles hommes vestus de velours bleu en journades, lesdictes journades estoient brodées pardevant de hoppes à façon de plumas qui estoit la devise dudict messire Baudoyne, et par derriere de deux W couplés ensemble tenans à un baston dessus et un autre dessous, l'ung d'or et l'autre baston d'argent».<sup>54</sup>

Philippe de Croy seigneur de Renty avait une housure de velours noir sur fond de satin blanc «tout decoppé et destrenché à grans lettres de YY gregeois».<sup>55</sup>

Antoine Woodville comte de Sables faisait porter dans sa suite «une couverture de velours bleu à deux faces d'armes chargées de grosses poires d'argent... bordée de damas violet brodée de deux EE à sa devise».<sup>56</sup>

Antoine de Luxembourg, comte de Roussy avait «une couverture de satin blanc brodée d'eun A et d'eun E tenant ensamble et de roses vrumeilles à une rais de fil d'or pardessus».<sup>57</sup>

Pierre de Bourgon seigneur de Carency portait sur son écu «deux os en brodure de fin or dont l'un estoit un O d'une lettre et l'autre, l'os d'un cheval qui est sa devise».<sup>58</sup>

Le marquis de Ferrare était accompagné du comte de Roussy, des seigneurs de Fiennes, de Richebourg et de Sottenghien portant sa devise de «E M en brodure d'or» sur des paletots de satin bleu.<sup>59</sup>

Le lettre ajoute à la devise un efficace de sens. Sa valeur la plus immédiate est d'être l'initiale d'un nom ou d'un mot.<sup>60</sup> La lettre A est une des plus fréquemment représentées; lettre initiale du Dieu d'Amour, elle ouvre la série des lettres, aussi es telle parfois associée au 1, chiffre initial de la série des nombres, sa valeur est alors celle des commencements.<sup>61</sup>

La lettre peut également avoir une valeur numérique; elle est affect d'un chiffre selon des tableaux de concordances arithmomantiques.<sup>62</sup> Elle est alors investie d'une fonction divinatoire. A cette numération de la lettre s'ajoute celle reconnue, des lettres numériques.

La valeur phonétique lui permet encore de se substituer au mot dont elle est l'homophone: L pour elle, aile, M pour aime, P pour Paix... le sens peut se combiner avec une autre lettre ou un autre mot et former un rébus. Ainsi la lettre O et l'os de cheval de Pierre de Bourbon; l'os se nomme «hine»<sup>63</sup> dont l'homonyme *hinner* signifie *hennir* qui est au figuré «los» (louange) de cheval. Ainsi encore la lettre E homophone du mot oeuf. On sait que Pierre de Brézé, grand sénéchal d'Anjou, de Poitou et de Normandie portait la devise de deux E «brisés»;<sup>64</sup> le comte de Scales, lui les portait sans brisure,<sup>65</sup> tandis que Philippe le Bon les figurait noués par des lacs d'amour.<sup>66</sup> Le jeu de mot approche ici, sous un mode plaisant, la valeur ésotérique de la lettre. La duplication de certaines d'entre elles l'Y et le E notamment et les modes combinatoires du sens renforcent la fonction spéculative de la lettre.<sup>67</sup> Souvent «accollées», «embrassées», «enlacées», «enchainées», «couplées», les lettres, dans leur «comportement amoureux», soulignent leur affinité essentielle au principe d'Amour dont elles sont les arcanes.

### *L'Amour comme principe d'unité et de gouvernement*

Fondés sur une Hermétique de la connaissance, les jeux d'images, les relations du sens, sont autant d'approches possibles du nom. Ce complexe sémantique se caractérise tout à la fois par la pluralité la diversité et la multivalence des signes qu'il intègre. Le fait qu'un même per-

**LES EMPRISES DANS LE ROYAUME DE FRANCE**  
(nature et côte de l'Emprise - dénombrement partiel)

Chevaliers ayant chargé une Emprise	Nature de l'Emprise	Métal	Partie du corps portant l'Emprise bras	Côté	Anée	Durée de l'Emprise
Jean Le Maingre dit Boucicaut ( <i>Le livre des faits du bon Messire Jeh. Le Maingre</i> , éd. D. Lalande, Paris, 1985, p. 163 et suiv.).	une targe d'or émailée de vert atout une dame blanche (devise).	or			avril 1400	5ans
Michel d'Oris (E. de Monstrelet, <i>Chronique</i> , éd. Douet d'Arcq, Paris, 1857, t. 1, p. 11).	un tronçon de grève		jambe		avril 1401	à délivrance
Jean de Verdhin (B. N. ms. fr. n. a. 1167 fol. 14r, cf. Monstrelet, t. 1, p. 40).	une devise en laquelle est écrit: «Pour ce que je voeul.»		bras	G	Pâques 1404	7ans
Jean de Bourbon, comte de Clermont (G. N. ms. fr. n.a. 1167 fol. 65r).	une rondelle, un bracelet et un soleret de fer				juill. 1406	à délivrance
Jean I comte de Foix (P. Lewis, <i>Annales du Midi</i> , jan. 1964, t. 76, p. 77-85).	un dragon d'or réhaussé d'une perle sur l'aile gauche et neuf chatons à enchâsser de pierreries (devise).	or			s. d. circ. 1406-1414	1an
Jean de Bourbon, comte de Clermont (publ. C. Du Cange, <i>Dissertations sur l'Histoire de saint Louis</i> , Petitot, Paris 1819, t. 3, p. 139).	un fer de prisonnier pendant à une chaîne	or (chev.) argt (écuy.)	jambe	G	janv. 1414	2ans (Dim.)
Nompar II de Caumont ( <i>Le voyage d'outremer en jherusalem</i> , éd. P. Noble, Oxford, 1975, p. 48).	une escharpe d'azur marquée d'une targe blanche et d'une croix vermeille, portant la devise FERM (devise).				1418	
Jean de Luxemburg Bâtard de Saint Pol ( <i>Mémoires de P. de Fézin</i> , éd. Michaud, 1836 t. 2, p. 628; Monstrelet t. 2, p. 103).	une rouelle d'or a manière d'un rayon de soleil	or	bras		1425	
Jean de Luxembourg Bâtard de Saint Pol (B. N. ms. fr. 1278, fol. 80v.).	une chaîne d'or à un rubis et une perle assis dans un soleil, réhaussée d'un diamant (devise).	or	bras	D	s. d. (règne Henry VI)	17 jours
Pierre de Bauffremont seign. de Charny (O. de La Marche, <i>Mémoires</i> , H. Beaune, J. D'Arbaumont, Paris, 1888, t. 1, p. 291).	une garde de harnois de jambe	or (chev.) argt (écuy.)	jambe (genou)	G	juill. 1443	1 an
Diego de Valera (O. de La Marche, t. 1, p. 324).	un volet			G	juill. 1443	
Jacques de Lalaing ( <i>Chronique de j. de Lalaing</i> , ed. Buchon, Paris, 1825, t. 41, p. 62)	une manche garnie de pierreries brodée de lettres d'or		bras	G	fév. 1445	
Philippe de Ternant (B. N. ms. fr. 25186 fol 93 r; B. M. Add. 21370 fol 29b; O. de La Marche, t. 2, p. 65).	unes manchette de Dame attachée à une aiguillette noire et bleue, garnie d'un rubis de deux diamants et de deux perles		bras	G	août 1445 avril 1446	
Jean de Boniface (O. de La Marche, t. 2, p. 81; B. N. ms. fr. n. a. 1167, fol. 68r.)	un fer d'or soutenu par une chaîne d'or tenue par une main sortant d'une nuée	or	jambe (genou)	G	sept. 1445	
Jacques de Lalaing (B. N. ms. fr. n.a. 1167, fol 74r.; <i>Chronique des faits</i> t. 41, p. 110).	un bracelet d'or auquel est attaché un couvrechef de plaisance	or	bras	D	juill. 1446	
Jean de Boniface ( <i>Chronique des faits</i> t. 41, p. 221 et 244).	un bracelet d'or d'où pendait un loquet fermant à clef (gage d'arme, Fontaine des pleurs, chap. 4)	or			déc. 1448	
Philippe Bouton s. de Corberon (B. M. Harl. 69 fol 11a; Lansd. 285, fol 25a).	une fleur de pensée		bras	D	mai 1467	
Jacques de Montbel comte d'Entremont (B. N. ms. fr. 25186 fol. 102 r.).	une bague d'or couverte d'un couvrechef de plaisance	or	bras	G	s. d. circ. 1470	
Claude de Vaudrey s. de l'Aigle ( <i>Chroniq. de J. Molinet</i> , éd. J. Buchon, Paris, 1828, t. 5, p. 22).	un fer d'or	or			sept. 1494	
Claude de Salins s. de Vincelles (éd. Prost, relation du Pas d'armes de C. de Salins, in <i>Traicté de la forme et devis</i> , Paris, 1878, p. 231).	un volet de soie blanche		bras	G	juin 1497	
Atoine d'Arces s. de la Bâtie (Vulson de la Colombière, <i>Le vray theastre d'honneur et de chevalerie</i> , Paris, vol. 1, p. 270).	une échape blanche		col		1505	



sonnage puisse porter successivement ou concurremment plusieurs motifs figurés étend presque à l'infini le champ des possibilités combinatoires.

On ne saurait affirmer, devant une telle surcharge de signes et d'efficaces, que celui qui les porte entend exprimer simultanément la totalité de ces signifiés, ni même qu'il ait eu, dans tous les cas, une claire intelligence de tous les abîmes du sens. On ne saurait non plus en tirer argument pour prétendre qu'ils sont d'une simple esthétique. Par ailleurs, le fait que certains seigneurs puissent s'emprunter leurs parements ou porter une même lettre ou couleur,<sup>68</sup> suggère que l'efficace du signe n'est pas, dans tous les cas, celui d'une marque personnelle, d'une identité du nom, mais plutôt d'une appartenance collective.

La pluralité des signes opère avec un message unique: Aimer Dieu et le Prince; l'itération renforce et martelle le sens, par delà de la diversité apparente du langage des emprises et des devises. L'Amour est l'âme du symbole.

Fêtes d'armes et d'alliance, le Pas est le théâtre privilégié du décor de l'Amour, ordonnant les danses et les chants, le spectacle des entremets et celui des combats.

Lieu médiateur de la réconciliation, le Pas engage la Foi de celui qui y vient, dans l'alliance de celui qui le tient. Le combat, par le sang versé et échangé, scèle le serment. Ainsi gagé sur la Foi et le sang, l'Amour n'est cependant à l'abri des jalousies voire des trahisons.<sup>69</sup>

L'art d'aimer, en cette fin du moyen-âge, est d'abord l'art de bien gouverner. La valeur affective de l'Amour, nous le savons, est seconde, simple prétexte du combat. L'enjeu véritable est éminemment politique. L'Amour du Prince se réfléchit dans l'Amour de Dieu pour s'élever en lui et participer de sa souveraineté universelle. Unique, absolu, lige, l'Amour substitue ses liens aux liens vassaliques souvent multiples et parfois opposés. En un temps de trouble, de transition,<sup>70</sup> le Prince d'Amour est seul capable de rassembler, de diriger le retour vers l'unité dont il retient en ses lacés, la brisure primordiale.

## Notes

1. Le chevalier inconnu est un des hôtes familiers du Pas; il ne porte parfois qu'un simple écu blanc, une table d'attente. Des loges lui sont ordinairement réservés dans les hours de la lice. Le chevalier du «Perron fae» se qualifie de «povre chevalier sans nom» (*Le Pas du perron fée tenu à Bruges en 1463 par le chevalier Philippe de Lalaing*, éd. F. Brassart, Douai, 1874, p. 48); de même les chapitres d'armes du Pas de la fontaine de plours taisent le nom du chevalier garde du Pas: *Chronique de Jacques de Lalaing*, éd. J. A. Buchon, Paris, 1825, p. 217-228. Cet anonymat est cependant, rarement complet. On nous permettra de renvoyer ici à notre étude, «Le thème du Pas le royaume de France, aspects d'une théâtre de chevalerie», in *Actes du 115è C.N.S.S. Avignon*, éd. C.T.H.S. Paris, 1991, p. 285-304.

2. *Histoire de Gaston IV comte de Foix*, par G. Leseur, éd. H. Courteault, Paris 1893, t. 1, p. 146. La couleur du pavillon faisait une allusion discrète au mariage d'Henry VI d'Angleterre et de Marguerite d'Anjou, voir *infra*.

3. *Histoire de Gaston IV*, éd. cit. t. 2, p. 45.

4. Olivier de La Marche, *Mémoires*, éd. H. Beaune et J. D'Arbaumont, Paris, 1888, t. 3, p. 131. †

5. *Ibid.* t. 3, p. 190.

6. *Ibid.* t. 2, p. 183.

7. *Ibid.* t. 2, p. 174.

8. *Histoire de Gaston IV*, éd. cit. t. 1, p. 179.

9. *Ibid.*

10. Olivier de la Marche, *Mémoires*, éd. cit. t. 2, p. 146.

11. *Ibid.* t. 2, p. 202; cf. *La Chronique de Jacques de Lalaing*, éd. cit. p. 218.

12. Olivier de La Marche, *Mémoires*, éd. cit. t. 2, p. 202

13. Cf. la tente de Cleriadus durant l'Emprise de la Joyeuse Maison, *Cleriadus et Meliadice*, publ. G. Zink, Paris Genève, 1984, p. 219; la tente d'Hercule au Pas des Olympiades, *Le recueil des histoires de Troyes*, publ. M. Aeschbach, Bern New York, p. 280. Ainsi se recré symboliquement, le mythe cosmogonique de l'union primordiale du vide et de la nuit.

14. *Li Roman de Thèbes* publ. G. Raynaud De Lage, Paris, 1966, t.1, p. 132-134, v. 4217-96.

15. *Li Roman d'Alexandre* par Lambert li Tors et Alexandre de Bernay, herausgegeben v. H. Michelant, Stuttgart, 1846, p. 53-56 (f. 12a-12c); voir également la description de la tente d'Enée durant le siège de Laurente, *Eneas*, éd. J. J. Salverda, Paris, 1925, t. 2, p. 42-43, v. 7292-7336; celle de Corborant durant le siège d'Antioche, *Le Chevalier au cygne et Godefroid de Bouillon*, publ. baron F. de Reiffenberg, Bruxelles, 1846-59, t. 2, p. 154-155, v. 7295-7297.

16. *La Conquête de Jerusalem* publ. C. Hippeau, Paris, 1868, chant VI, p. 219-220 v. 5501-5506.

17. *Ibid.* v. 5510-5511.

18. Telle est encore la fonction du dais tendu au dessus du trône ou du roi lors des Entrées. Sur l'analogie fête Dieu, fête Roi, B. Guénéé, Fr. Lehoux, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, C.N.R.S., 1968, p. 13 sq. Le pavillon est aussi un lieu de rassemblement; ceci résulte au propre de la fonction royale cf. La tente du Duc Begon, *Li Romans de Garin le Loherain*, éd. P. Paris, 1833, t. 1, p. 251-252; la tente du Duc de Bourgogne lors du traité de Boulogne sur mer (1393), *Chronique de Saint Denis*, lib. XIV, cap. ii.

19. L'image archétypale est ici celle de la Tente du rendez-vous divin, *Exode* 25,1; 33,7-11; 40,34; *Nombres* 12,4-8.

20. Cette image est celle des *Psaumes* 104 (103); également *Job* 36,29-33.

21. Le pavillon est en quelque sorte un analogue de la mandorle; l'interprétation cosmogonique et christologique se rejoignent. L'iconographie médiévale a inventé, pour illustrer ce thème, de sublimes expressions, tel «l'homme zodiacal» des très riches heures du duc de Berry, Ms. Chantilly fol. 14v dans lequel nous pensons pouvoir reconnaître une figuration anthropomorphique de l'androgynie primordiale, de la nature double de l'Amour, encore indifférenciée et à naître, dans sa matrice zodiacale.

Sur ces croyances spéculatives et leur tradition dans la pensée et l'art du Moyen-âge, cr. J. Seznec, *La survivance des Dieux antiques*, Paris, 1980, livre 1; importante bibliographie sur la question p. 287-97. E Panofsky, F Saxl, «Classical Mythology in Medieval Art», *Metropolitan Museum Studies*, IV, New York, 1932, p. 228-280; et *La Renaissance et ses avant courriers dans l'Art d'Occident*, Paris, 1976, chap. IV; T. Hyde, *The Poetic Theology of Love*, London, 1986, p. 13-29.

22. Selon Martin Le Franc, Amours et le Saint Esprit sont une même personne qui née du Père et du Fils «procede aux deux coeternelle», *Le Champion des Dames*, publ. A. Piaget, Lausanne, 1968, t. VIII, 1, p. 123, v. 3767.

23. Sur cette efflorescence littéraire et ses développements allégoriques: voir notamment, M. R. Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France*, Berne, 1971; C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936, chap. iii, vi; J. V. Fleming, *The Roman de la Rose. A Study in allegory and iconography*, Princeton, N. J. 1969; A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal, la Littérature allégorique en France au XIII s.*, Genève, 1989; D. Poirion, *Le Poète et le Prince, l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, réimp. Genève, 1978. La «moralisation» des allégories de l'amour transforme le *Roman de la rose* en une suite de paraboles sur le mystère de l'Amour divin; Jean Moli-net, *Le roman de la rose moralisé cler et net transalaté de rime en prose*, édité à Lyon par Guillaume Balsarin, 1503, B. N. Rés. Ye 167.

24. *Le livre de l'amoureuse aliance*, éd. J. C. Faucon, CUER Ma, 3, Paris, 1977, p. 12, v. 328-360.

25. Martin Le Franc, *Le champion des Dames*, éd. cit. p. 96-98, v. 2880-2960. Cette affinité du Dieu d'Amour et du Zodiaque est une des constante de la littérature spéculative, cf. le choix d'Amors par Astronomie, *Le mariage des set Ars par Jehan Le Teinturier d'Arras*, éd. A. Langfors, Paris, 1923, p. 6 v. 155 sq.

26. L'absence de ce principe régulateur provoque une disharmonie, cause d'un désordre universel; voir le cataclisme cosmique de la «Chambre enchantée» du Pas de Binche, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe Don Felipe* por J. C. Calvete de Estrella, II, Madrid, 1930, p. 66-69.

27. Outre la miniature du Pas de la fontaine de plours (ms. fr. 16830, fol. 124) ou celle du *Livre du Cuers d'Amour espris* (ms. fr. 2597, fol. 5v.) on ne manquera pas d'évoquer ici la Dame au pavillon, portant le chiffre A I (identifié comme étant celui de Marie de Clèves), musée des Arts Décoratifs), ou celle de la série dite des Dames à la Licorne (Musée de Cluny). On peut également comparer la représentation de ce thème, à celle des Dames de miséricorde dont l'ample manteau enveloppe, rassemble et protège.

28. On rapprochera le champ sémantique du «voeult» de la déclaration de volonté, du «volo» par lequel le vassal s'engage dans l'hommage; de même les notions de «secret»-securitas, «baiser»-osculum rappellent la relation féodo-vassalique. La formulation du serment juré à Amour, évoque celle du serment de fidélité, cf. le serment prêté par Franchise, Franc volloir, Liberte, et Bon renom, *Le Livre de l'amoureuse aliance* éd. cit. p. 80-84.

29. A l'image du Prince, Amour retient à son service et commande loyauté, fidélité, sûreté cf. La retenue d'Amours, *Charles d'Orléans*, éd. P. Champion, Paris, 1923, t. 1, p. 1-16.

30. Elle est un signe de reconnaissance pour ceux qui sont unis par un même alliance et le sceau de leur secret cf. le choix de la devise «Flos» fait par Froissart dans *La Prison amoureuse*, éd. A. Fourrier, Paris, 1974, p. 58-62, 66-67.

31. cf. M. Pastoureau, «Aux origines de l'Emblème: la crise de l'héraldique européenne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s.», in *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance* publ. M. T. Jones-Davies, Paris, 1981, p. 129-136.

32. L'Emprise ne put être levée sans le consentement du souverain ou du Prince car elle engage dans l'alliance qui la touche et a le pouvoir de lier indissolublement. La devise et l'emprise partagent encore, au XV<sup>e</sup> s., un même champ sémantique, ainsi Jean de Verchin, Sénéchal de Hainaut déclare, dans sa lettre d'armes (Pâques 1404) avoir «emprins à porter une devise en laquelle a escript, pour ce que je voeul.» B. N. ms. fr. n. a. 1167, fol 4r. On nous permettra de renvoyer à notre étude: «Le thème du Pas et de l'Emprise. Espaces symboliques et rituels d'alliance dans le royaume de France à la fin du Moyen-âge», *Ethnologie française*, XXII, 2 (1992): 172-184.

33. B. N. ms. fr. 1280 fol. 63 r cf. *Traité du blason des couleurs en armes, livrées et devises* par Sicile, hérault d'Alphonse V roi d'Aragon, éd. H. Cocheris, Paris, 1860, premier traité p. 29 sg.

34. On peut également se reporter aux traités composés au XV<sup>e</sup> s. à l'usage de l'office d'armes: B. N. ms. fr. 1983 fol. 46r.-55r., fr. 5241 fol. 39r.-45r., fr. 1968. fol. 64r.-66v.

35. cf. Second traité du Blason des couleurs en armes, livrées et devises, éd. cit. p. 84. On se gardera de toute systématisme, car le choix d'une couleur est aussi affaire de goût, cf. le choix du seigneur de Charny, d'une étoffe durant le Pas de l'arbre Charlemagne, O. de La Marche, *Mém.* t. 1, p. 298.

36. Philippe le Bon portait la devise de fusils parfois associés à celle de deux bâtons de feu et de deux E accolés. On sait que cette pièce d'acier, servant à faire jaillir l'étincelle du silex, désigne au figuré ce qui excite et enflamme l'amour.

37. O. de La Marche, *Mémoires*, éd. cit., t. 2, p. 121.

38. G. Leseur, *Histoire de Gaston IV*, éd. cit., t. 1, p. 152.

39. J. de Haynin, *Mémoires*, éd. cit., t. 2, p. 46; cf. O. de La Marche, *Mém.* t. 3, p. 149.

40. Cette idée est souvent reprise par les rhétoriciens et les poètes cf. *Le Dit de la marguerite*, de G. de Machaut, éd. A. Fourrier, in *Les Dits et débats de J. Froissart*, Genève, 1979, appendice, p. 278, v. 33-35, *Le Dit de la fleur de lis et de la marguerite*, ibid. p. 296, v. 251-259.

41. La rose «allie» le principe de ces couleurs sans pour autant les mêler. Selon J. Robertet le mélange du blanc et du rouge produit le jaune: *L'exposition des couleurs*, xvi, in Jean Robertet, *Oeuvres*, éd. m. Zsuppán, Genève, 1970, p. 139, v. 21-24.

42. J. de Haynin rapporte dans ses *Mémoires*, que la chambre de parement de Marguerite d'York, durant le Pas de l'arbre d'or, était «eschecquetee toute de qarrees blanc, rouge et vert, couleur de la margrite». (*Mémoires de Jean, sire de Haynin et de Louvignies*, éd. D. De Brouwers, Liège, 1906, t. 2, p. 27.) Le Pas s'acheva par la joute de compagnons de la marguerite à l'écu blanc, rouge et vert (ibid. p. 60). Sur les couleurs de cette fleur et ses vertus voir notamment de Guillaume de Machaut, *Le Dit de la marguerite*, et *Le Dit de la fleur de lis et de la marguerite* éd. cit. supra note 40. Selon J. Froissart, les couleurs de la marguerite sont le blanc et le rouge seulement, ce qui en fait l'égal de la rose cf. *Le Dit de la marguerite* de J. Froissart, in *Dits et débats de Jean Froissart* éd. cit., p. 147, v. 17 et *Le paradis d'Amour*, éd. P. F. Dembowski, Genève 1986, p. 80, v. 1639.

43. cf. J. Froissart, *La plaidoirie de la rose et de la violette*, in *Dits et débats*, éd. cit. p. 198, 202-211.

44. Guillaume de Machaut, *Le dit de la fleur de lis et de la marguerite*, op. cit., p. 293, v. 130-151.

45. cf. tableau des vertus comparées des fleurs, annexe 1.

46. J. Froissart, *La plaidoirie de la rose et de la violette*, op. cit., p. 199, v. 224.

47. Guillaume de Machaut, *Le Dit de la fleur de lis et de la marguerite*, op. cit., p. 294, v. 170-176.

48. cf. tableau des vertus comparées des fleurs annexe 1.

49. J. Froissart, *La plaidoirie de la rose et de la violette*, op. cit., p. 193, v. 60-64.

50. «Dou capiel a VII flours», in *Jongleurs et trouvères des xiii et xiv siècles* éd. A. Jubinal, Paris, 1835, p. 20. Sur la symbolique de cette fleur, voir A. Planche, «Le temps des ancolies», *Romania*, t. 95, 2-3, Paris, 1974, p. 235-255.

51. J. de Haynin, *Mémoires*, éd. cit. t. 2, p. 45 (4ème housure).

52. O. de La Marche, *Mémoires*, éd. cit. t. 3, p. 150 (1ère housure). Curieusement, dans son *Traictié des nopces de Monseigneur le Duc de Bourgogne et de Brabant*, O. de La Marche décrit cette housure comme «broude de feuillages de fil d'or umbrée de grans Y et sur chascun feuillage, une campane d'argent». *Mémoires*, éd. cit., t. 4, p. 122.

53. O. de La Marche, *Mém.* t. 4, p. 126 (3ème housure); selon J. de Haynin, (*Mém.* t. 2, p. 48) 4ème housure.

54. O. de La Marche, *Mém.* t. 3, p. 163. «Houssie de velours bleu semé de plumes en brodure qui sont sa livrée» id. t. 4, p. 128.

55. ibid. t. 3, p. 164 (1 ère housure). Selon J. de Haynin: «de velours noir toute portepiechie d'eun grant J doublé de satin blanc». *Mém.* t. 2, p. 50.

56. O. de La Marche, *Mém.* t. 3, p. 173, (5ème et 7ème housure).

57. J. de Haynin, *Mém.* t. 2, p. 52. Selon O. de La Marche: «houssié de damas blanc traillie de fil d'or semé de a.e. par tout en brodure». *Mém.* t. 4, p. 131.

58. O. de La Marche, *Mém.* t. 3, p. 181. Son second cheval de parure portait une «couverture chargie de campane d'argent fraictes à la faczon de deuz os de son escu.» Selon J. de Haynin cette couverture était «chergie de grosse campane d'argent a façon de cloque de caoudes et des hines de cheval d'argent». *Mém.* t. 2, p. 54 (3ème housure).

59. J. de Haynin, *Mém.* t. 2, p. 55, cf. O. de La Marche, *Mém.* t. 4, p. 136.

60. Ce procédé est souvent employé par les Rhétoriciens pour qualifier le nom du Prince, cf. les acrostiches de J. Molinet: Le trosne d'honneur, Le chapelet des Dames, in *Les faictz et dictz de Jean Molinet*, éd. N. Dupire, Paris, 1936, t. 1, pp. 46-58 et 105-120.

61. Chiffre de l'unité et du commencement le 1 est par excellence celui du Pas.

62. La spéculation ésotérique de la lettre évoque celle du Da'wah dans la tradition islamique. Sa valeur «noman-tique» permettait entre autre de déterminer le nom du vainqueur d'unc ombat cf. *le traité de Géomancie astronomique* de Gérard de Crémone, trad. par le sieur de Salerne, Paris, 1691, Nomancie, p. 225 sq.

63. J. de Haynin, *Mém.* éd. cit., t. 2, p. 54.

64. cf. G. Leseur, *Histoire de Gaston IV* éd. cit., t. 1, p. 248.

65. O. de La Marche, *Mémoires*, t. 3, p. 173.

66. Ce chiffre se reconnaît sur de nombreuses oeuvres exécutées pour Philippe le Bon: tenture armoriée du Musée historique de Berne, miniature de présentation du *Traité de la salutation angélique* (Bruxelles, Bibl. roy, ms. 9270)... cf. inventaire de ses biens in León de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, Paris, 1851, t. 2, p. 235-78.

67. cf. M. A. Dimier, «La lettre de Pythagore et les Hagiographes du Moyen-âge», in *Le Moyen-âge*, (LX) 1954, p. 403-418; H. Silvestre, «Nouveaux témoignages médiévaux sur la littera Pythagorae», *Le Moyen-âge* (LXIII), 1957, p. 55-57.

68. cf. J. de Haynin, *Mémoires*, éd. cit., t. 2, p. 56.

69. La leçon en est souvent rappelée. Aisin l'histoire de Jason et de Médée, celle de Didon, de Pâris, d'Hélène, de Tristan et Yseult, de la châtelaine de Vergy sont figurées, à titre d'exemple, dans la tente du Dieu d'amour «Afin c'on se gart de pourmettre chose c'on ne veulle tenir», in *Le livre de l'amoureuse aliance*, éd. cit. p. 18, v. 508-509. Tout comme l'histoire de Jason, celle d'Hercule fréquemment représentée à la cour de Bourgogne, n'échappe pas à la *moralisation*. Les deux héros ont failli à leur serment, l'un envers Médée, l'autre envers Djénaire. Sur la «moralisation» de Jason, G. Doutrepoint, «Jason et Gédéon, patrons de la Toison d'or», in *Mélanges Godefroid Kurth*, Liège, 1908, ii, p. 191-208; *La Littérature française à la cour des Ducs de Bourgogne*, Paris, 1909, chap. 2, p. 147-171. Sur la «moralisation» d'Hercule voir notamment M. R. Jung, *Hercule dans la Littérature française du XVIè s.*, Genève, 1966, chap. V.

70. Sur cette transition vers l'âge moderne, B. Guénée, *L'Occident aux xiv et XVè s.*, Les Etats, Paris, 1971, p. 235 sq. P. S. Lewis, «Decayed and non Fudalism in later medieval France», *Bulletin of the Institute of Historical Research*, 37, 1964, p. 157-184.



Alan E. Knight  
Professor de la  
Pennsylvania State University  
EUA

# *Processional theater as an instrument of municipal authority in Lille*

Late medieval urban processions served as images of an idealized social order. They were organized around a central figure, such as a religious icon or a noble lord, and included representatives of all the important institutions of a city. The participants were arranged in a hierarchical order that reflected the harmony of an ideal community. The double point of view inherent in the processional structure served both to reinforce that image in the minds of the spectators and to reveal the community's allegiance to the processing lord or saint. There were, however, other functions of late medieval processions, one of which I propose to examine here as it pertains to the city of Lille. For close to two centuries, from about 1380 to the mid 1500s, the municipal authorities of that city used Lille's processions as an instrument of public order by gradually gaining control of the plays and other spectacles that accompanied them.

In Lille, as in most other cities of the late Middle Ages, processions took place for a variety of reasons. There were the processions that marked special occasions such as princely entries; and there were those that were organized as special acts of petition or thanksgiving at crucial moments of the city's history. Then there were the processions that took place on fixed days of the year, among which the two most important were the Corpus Christi procession and that which contemporaries called simply «la procession de Lille». The latter had been founded in 1270 by Countess Margaret of Flanders in honor of the special devotion paid by the people of Lille to a statue of the Virgin. It took place every year on the Sunday following Trinity Sunday, which was only three days after the day that would later be assigned to the Corpus Christi procession. Because of the priority and importance of the Lille procession, however, it always overshadowed its younger rival. We know from an entry in the municipal account books that plays were being staged in connection with the Lille procession as early as 1382.<sup>1</sup> In the course of the fifteenth century plays were added to the other processions and all dramatic productions were increasingly subsidized by the municipal government.

The «procession de Lille» was probably the most important public event of each year in that city. Not only was it «staged», so to speak, on a massive scale, but it also drew large numbers of pilgrims and visitors from the surrounding region. By the early fifteenth century it had grown from the largely religious procession of 1270 to a great civic spectacle involving all the major institutions of the city. On the designated day, which usually fell in the month of June, the participants gathered in the vicinity of the collegiate church of Saint-Pierre, from which after high mass the procession set off. It was headed by the four sworn military companies: ar-

chers, crossbowmen, swordsmen, and artillerymen. Each group was accompanied by grotesquely costumed figures who ran among the spectators throwing handfuls of bran in their faces and striking them with horsehair scourges.<sup>2</sup> Next came the craft and merchant guilds with their insignia, which included an image of their patron and a staff surmounted by a candle and the attributes of their trade. There were 36 guilds in 1423 and 57 in 1483. These were followed by a large group of pilgrims and then by the aldermen and other officers of the municipal government in their official robes. Next came the religious orders of the city, the parish clergy, and then the canons of the collegiate church. Each group carried the many resplendent reliquaries belonging to their respective institutions. Finally came the most venerable object of all, the *raison d'être* of the procession, the shrine containing the precious milk and a lock of hair of the Virgin Mary. Borne on a cloth of gold and under a brilliant canopy, the golden reliquary adorned with statues and precious stones was preceded by trumpets and surrounded by a guard of honor.<sup>3</sup>

The procession moved to one of the city gates, at which point the shrine of Notre Dame was carried outside the walls and around their entire circumference, reentering the city at the same point. It is not clear how many of the participants accompanied the shrine in its extramural circuit, but the municipal officials and «many notable persons» left the procession at this point and treated themselves to a costly meal at the city's expense.<sup>4</sup>

They presumably rejoined the march when the shrine reentered the gate to be carried through the streets of Lille and eventually back to the collegiate church. The streets themselves were decorated and strewn with greenery. At intervals along the route of march were pageant wagons on which players mimed scenes from the Bible or saints' lives as the procession passed. The wagons were later drawn into the main square, where the same scenes were performed as spoken plays. Prizes were then awarded to the best plays. Though both the church of Saint Pierre and the Chambre des Comptes of the Duke of Burgundy contributed occasionally to the cost of staging the plays and awarding the prizes, it was the city that assumed the greatest part of the cost. Judging from the expenses recorded in the municipal account books from the early fifteenth century to the mid sixteenth century, the city took on an increasing financial burden in order to assure the continuance of the plays and the mimed histories.

Before examining the implications of this fiscal policy, let us look briefly at the structure of the municipal government and the impact of some of its other policies. Lille was governed at this time by a body of 39 men known collectively as the *Loi* or the *Magistrat*. In addition to the largely ceremonial figure called the *Rewart*, there were 12 aldermen, one of whom was named mayor, 12 councillors, 8 *prud'hommes*, who attended to financial matters, and 6 permanent civil servants.<sup>5</sup> Only those who had been granted Bourgeois status were eligible to hold these offices. Though such a large governing body may seem unwieldy, in reality it was the aldermen who exercised the real power in municipal affairs.

During the period under consideration, the aldermen of Lille developed policies, both enlightened and repressive, that tended to foster stability in periods of economic or religious upheaval. A recent study by Robert Duplessis provides a penetrating analysis of these policies as they relate to the crises of the sixteenth century.<sup>6</sup> He shows, for example, that over a long period of time the Magistrat was able to intervene decisively in situations that threatened the stability of the city. He shows also that one reason the municipal government could act so effectively was «because its members remained closely attuned to urban society». Not only did the merchant aldermen keep their hands in trade, but they also «sat on the bodies administering the textile crafts and the Bourse Commune (the municipal welfare system), where they learned at first hand about important issues».<sup>7</sup> The Magistrat exercised considerable authority in parochial affairs as well «by appointing churchwardens (*marguilliers*), who had charge of everything save administration of the sacraments».<sup>8</sup> The constant concern of the Magistrat for social and economic stability had, in the long run, a beneficial influence on the city in that Lille suffered much less from the economic and religious crises of the sixteenth century than most of the other cities in the region. The same concern is, I believe, at the root of the municipal government's policies dealing with the staging of plays and other spectacles at the annual and occasional processions of the city. The Magistrat first permitted, then subsidized the plays because its members came to realize that such popular spectacles could be used to foster public order in several ways.

An examination of the registers of municipal ordinances in the Lille archives reveals the fact that at least four bans, dating from 1382 to 1428, prohibit the playing of plays anywhere in the city, either on wagons or in the streets.<sup>9</sup> What is significant about the prohibitions, however, is that they are found in the context of a number of other prohibitions of folk and popular festive customs, such as assemblies of youth groups, dances, bonfires, and the planting of trees in the streets. Many of these activities involved contests between neighborhood groups, which probably led to fights and other disturbances of the peace. Among the contests one finds references to water jousting and the playing of plays. In all cases it was forbidden to give or receive prizes.<sup>10</sup>

Like many other urban centers at the time, the city of Lille was divided into neighborhoods that functioned as centers of social activity. The neighborhoods were situated around prominent streets or city squares from which they took their names. Each had an elected leader—a lord, prince, abbot, or pope—who organized entertainments and contests for holidays and seasons of merriment. As can be imagined, there was much rivalry among the neighborhoods and the competing groups. Moreover, most of those involved in such groups seem to have been young men, probably unmarried, since the 1382 ordinance forbids the planting of trees in the streets. It was the custom at that time for young men to plant trees on Mayday before the houses of unmarried young women.<sup>11</sup> Good spirited rivalry, however, can easily turn to hostility. There must have been many feast-day celebrations, when tempers had been warmed by festive drinking bouts, that such contests led to violence. As we noted above, however, the 1382 ordinance forbidding such traditional festive games makes an exception for the staging of plays at the procession. This is confirmed by another ordinance, dated 1402, which provides assembly instructions for the trade guilds that will march in the procession and for the groups who «intend to stage any plays or representations of saints' lives».<sup>12</sup> It would seem then that the municipal authorities who prohibited the playing of plays in the context of neighborhood assemblies were motivated less by a mistrust of the theater than by a desire to maintain public order.<sup>13</sup>

We find this idea corroborated from another source. Roger Chartier's research into urban festivals of the Ancien Regime has shown that «partout, échevinages et consulats veulent maîtriser la fête citadine, et pour ce, contrôler son financement, ses itinéraires, son programme. De plus en plus, à l'aube de la modernité, la fête est supportée par les finances municipales, et non plus seulement par le roi de la confrérie qui en était l'organisatrice traditionnelle».<sup>14</sup> This development may be seen in Lille in the incorporation of plays into the city's processions. The spirit of rivalry that characterized the popular assemblies was also incorporated in the form of a dramatic contest, which channelled the groups' energies into a more constructive form. The earliest reference to awarding prizes at the Lille procession dates from 1431 and is found in an account book from the church of Saint-Pierre.<sup>15</sup> Two years later the city aldermen subsidized the Compagnons de la Place de Petit Fret for «several notable silver prizes that they awarded on the day of the procession».<sup>16</sup> In 1438 the aldermen gave money to the Duc du Lac and his companions to pay for the «prizes they awarded for playing several plays on the lives of saints for the embellishment of the procession».<sup>17</sup> From this point on one finds almost yearly references in the account books to municipal funding of the dramatic contests at the procession. It is significant in this regard that no prohibition of plays is found after the ban of 1428, though the ordinances forbidding assemblies, dances, and other popular customs continued to be promulgated well into the sixteenth century. We may infer, then, that the city aldermen found a way to reduce holiday disorder by inviting the neighborhood associations to compete in a dramatic contest, which the city sponsored.

The Lille procession had from the beginning been under the aegis of the collegiate church of Saint-Pierre. We noted above that the church had possibly been the first to subsidize a dramatic contest at the procession. Throughout that time there had been jurisdictional disputes between the canons and the aldermen concerning a number of matters, including the procession. As the municipal account books reveal a growing involvement of the city in supporting the dramatic activities of the procession, one has the impression that the *Magistrat* was seeking opportunities to increase its influence in that domain. A significant opportunity came in 1470, when the Bishop of Fools, who was elected each year by the clergy of the collegiate church and who usually organized the contest, was suppressed by the church chapter. A mar-

ginal note in the account book for that year explains that the aldermen had ordered the payment of a number of unaccustomed expenses, which had been borne by the Bishop of Fools, in order to continue to embellish the procession.<sup>18</sup> Chartier feels that this kind of assertion of municipal authority had a clear goal: «exprimer dans le langage de la fête une idéologie, à la fois citadine et laïque.... La fête urbaine est ainsi devenue un outil politique qui permet l'affirmation de la cité face au prince, à la noblesse ou aux autres villes.»<sup>19</sup> And in the case of the Lille procession one might add, «face à l'église collegiale de Saint-Pierr..»

The aldermen of Lille seem also to have been concerned that all groups in the city should have an opportunity to take part in the activities surrounding the procession. Of the five parishes of Lille, that of Saint-Sauveur was perhaps the poorest. It was the parish in which the textile artisans lived, and it was the parish that usually received the largest cash payments from the Common Fund for the Poor.<sup>20</sup> Might we infer from these data that members of the parish of Saint-Sauveur had little money to participate in the dramatic activities of the procession? In any case, it is noteworthy that the Compagnons de Saint-Sauveur were subsidized almost every year for miming the Passion on a wagon that preceded the shrine of the Virgin in the procession. The first reference to such a subsidy in the municipal account books is in the year 1434, though the next does not occur until 1460. Then almost every year afterward there is an entry recording a payment for the same purpose. The payments continue until the middle of the next century. The great cost and expense of the enterprise is often mentioned in the entries.<sup>21</sup> Though the Bishop of Fools periodically received a contribution from the municipal treasury and though other neighborhood groups received subsidies from time to time, it is remarkable that only the Compagnons de Saint-Sauveur were financed by the city on a regular basis. Given the concern for order and stability that the *Magistrat* showed in many of its other policies, it is quite possible that this annual subsidy was initiated in order to avoid the conflicts and jealousies that might arise if all the neighborhood and parish groups were unable to participate in the dramatic activities of the procession.

We have seen three ways in which the municipal government of Lille may have used the playing of plays at the annual procession as an instrument of its authority in order to foster public order and the general stability of the city. It gained control over the popular custom of playing plays in the streets, thus eliminating the fights and conflicts between neighborhood groups that invariably ensued. It took advantage of an opportunity to extend its authority over the organization of the procession, when the Bishop of Fools was suppressed. And, finally, it found a way to avoid the conflicts that might have arisen had all the city groups not been able to participate. We may conclude that theater and spectacle had a far more complex function in the city of Lille than just the entertainment and enlightenment of the urban crowds.

## Notes

1. «Que nuls ne soit si hardis, uns ne autres, quelz qu'il soit, qui depuis maintenant en avant jueche a nul gieu de personnages ... en ceste ville ... excepté le porchession de Lille prochaine venant.» Archives Municipales de Lille [AML], Registre aux Ordonnances du Magistrat, 373, fol. 3v.

2. Léon LEFEBVRE, *Histoire du théâtre de Lille de ses origines à nos jours*, 5 vols. (Lille: Lefebvre-Ducrocq, 1901-07 [vol. 1, 1907]) 1: 38-39.

3. E. HAUTCOEUR, *Histoire de l'église collégiale et du chapitre de Saint-Pierre de Lille*, 3 vols. (Lille: L. Quarré; Paris: A. Picard, 1896-99) 1: 365-66.

4. «Pour despens de bouche soustenus a le charge de ladicte ville par eschevins, conseillers et serviteurs, avec pluseurs notables personnes d'icelle ville en grand nombre ... en eulx tenant ensemble tandis que ladicte fierte nostre Dame fu, en faisant ladicte procession, portee autour de ladicte ville en la maniere acoustumee ...» AML, Comptes de la Ville de Lille (1463), 16202, fol. 94v.

5. Albert CROQUEZ, *Histoire de Lille*, 2 vols. (Lille: Emile Raoust, 1935-39), 1: 73-74.

6. Robert DUPLESSIS, *Lille and the Dutch Revolt: Urban Stability in an Era of Revolution, 1500-1582* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

7. DUPLESSIS, p. 312.

8. DUPLESSIS, p. 34.

9. AML, Registres, 373, fol. 3v (1382); 374, fols. 46v (1398), 128v (1405); 376, fol. 90v (1428).

10. «Que aucuns, quelz qu'il soit, ... joue ne face jouer jeux de personnages sur kars ne aultrement, ne face as-



semblee de belle ou grande compaignie pour donner ou gaignier pris, ne aulcunement en quelque maniere, ne a quelque jeu que ce soit; et ne facent assemblees les uns contre les autres par reverie ne aultrement, mais se tiengne chascun a sa coyete sans faire noize ne remoux.» AML, Registre, 376, fol. 90v (1428).

11. Isabelle PARESYS, «L'ordre en jeu: les autorités face aux passions ludiques des lillois (1400-1668)», *Revue du Nord*, 69 (1987), 543.

12. «Que toute maniere de gens de mestier de ceste ville ... qui a le dicte procession ont ou aront intencion de avoir candeilles ou torses, et samblablement se aucun[s] ont intencion de faire aucuns jeux ou representacions de vies de sains ou autrement, voient paisiblement ... en faisant compaignie a leurs dictes torses ou candeilles, jeux ou representacions, li uns apres l'autre, tout devant le colege del eglise de saint Pierre.» AML, Registre, 374, fol. 86v (1402).

13. I have treated this question more at length in «The Sponsorship of Drama in Lille». In press.

14. Roger CHARTIER, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime* (Paris: Seuil, 1987), p. 30.

15. Hautcoeur, 2: 216-17.

16. «... pluisseurs notables pris d'argent qu'ilz donnoyent le jour de le procession». AML, Comptes (1433), 16175, 86r.

17. «... pris par eulx donnés pour juer pluisseurs jeulx de vies de saintes pour decorer le procession de Lille». AML, Comptes (1438), 881, unfoliated.

18. «... pour ceste nouvelle despence non acoustumee, attendu ce que par cy devant telz misteres se souloient faire et conduire par l'Evesque des Folz qui a present est mis jus, par quoy s'est fait par ordonnance d'eschevins et pour decorer ladicte procession». AML, Comptes (1470), 16209, fol. 108v.

19. CHARTIER, p. 30.

20. DUPLESSIS, p. 148.

21. «... aux Compaignons de la paroisse saint Sauveur de ceste ditte ville, lesquelz pour la decoracion de la procession de Lille firent a icelle pluisseurs histoires sur le fait de la Passion nostre seigneur Jhesucrist, ou ilz susporterent grans paines, frais et despens.» AML, Comptes (1467), 16206, fol. 70r.



---

Michal Kobialka

Professor del Department  
of Theatre Arts and Dance de  
la University of Minnesota  
EUA

# *The «Quem quaeritis»: liturgical ceremony and (re)presentation*

Most theatre historians maintain that the signs of medieval drama can be found in the antiphonal dialogue of the *Quem quaeritis* trope which was a part of the Easter monastic ceremonies. The support for their argument has been found in the *Regularis Concordia*, a document from the tenth century, which is treated as the earliest record of a theatrical representation in the Middle Ages and quoted as the irrefutable evidence of the transfer of the *Quem quaeritis* from the Introit of the Easter Mass to the Easter Night Office or Nocturns (Matins, according to modern terminology). This transfer was of paramount significance. The *Quem quaeritis* trope as part of the Easter Mass merely *contained* signs of drama; however, the *Quem quaeritis* of the Easter Nocturns *was* a trope which had all the elements of drama, that is, dialogue, setting, and mimetic action. Further support for this standard theory of the emergence of medieval liturgical drama has been provided by the two explanations concerning the change of the position of the *Quem quaeritis* which were presented by Young (1933) and Hardison (1965). According to Young, a dialogue between the Marys and the Angel at the sepulchre in the early morning had its only appropriate place at Matins [Nocturns], the first canonical hour of a monastic day. In this position, the dramatic potential of the *Quem quaeritis* was fully realized and it «achieved a generous amount of literary freedom, and developed into an authentic Easter play.»<sup>1</sup> Hardison, on the other hand, suggested that the shift occurred as «a result of anticipation, especially in the monastic churches that are the sources of all tenth-century manuscripts, it was detached from the Vigil Mass and moved to the only other liturgical occasion associated closely with the Resurrection—the end of matins [Nocturns] and Easter Mass.»<sup>2</sup>

This theory of the emergence of liturgical drama and these two explanations, the differences between them notwithstanding, are examples of theatre history defined as the process of, first, discovering the document, second, of bringing it into the space of the historian, and, third, of shaping it into epistemological units by exploring only these elements that are recognizable within the boundaries of the space of the historian.<sup>3</sup> This can be achieved by subjecting both the document (here, the *Regularis Concordia*) and the evidence (here, the text of the document containing the *Quem quaeritis*) to the workings of various procedures of legitimation at the historian's disposal. For example, attempts to define and classify the *Quem quaeritis* utilize seven different theatrical forms: (1) liturgical drama (Chambers), (2) play (Young, Sticca, Anderson, Axton), (3) play of a ritual drama (Hardison), (4) dramatic office (Craig), (5) liturgical music drama (Smoldon), (6) dramatic resurrection ceremony (Bjork), and (7) performance ceremony (Norton).

Each of these categories establishes a different reading of the *Quem quaeritis*. Our perception of the *Quem quaeritis* will thus depend on the methodology used by a scholar in which the combination of observation and rationale determine both the choice of the object (the *Quem quaeritis*) and how it is seen (seven theatrical terms). Chambers' cultural evolution,<sup>4</sup> Young's literary analysis of the tropes, Hardison's theory of Christian rite, Bjork's geographic relativism,<sup>5</sup> Norton's studies of modal structures, melodic variants, and arrangement of texts,<sup>6</sup> and Rankin's analysis of musical elements<sup>7</sup> sufficiently support this assumption. For this process of analysis to be legitimate, methodology and its normative categories must stabilize the object. That is to say, the object is what the external methodology makes it in the process of arranging historical records.<sup>8</sup> Accordingly, the *Quem quaeritis* has acquired functions imposed upon it by: (1) exclusion (the *Quem quaeritis* is not a trope—Hardison), (2) rewriting (the *Quem quaeritis* is divided into a dialogue and descriptive parts—Chambers, Young, Hardison), (3) transfer and approximation (a theatre taxonomy is imposed onto the *Quem Quaeritis*), and (4) systematization (diverse often contradictory arrangements of the existing versions of the *Quem quaeritis*—Young, Norton, Rankin). As a result, the function of the *Quem quaeritis* is defined in terms of other forms that existed at the time, contrasted and compared to those forms, and, finally, categorized by proximity to, or analogy with forms in different fields of inquiry.<sup>9</sup>

These procedures of legitimation, which Michel Foucault calls historical intervention,<sup>10</sup> have however been widely criticized by current scholarship which has problematized the ideological status of the historian, the apparatuses of control at his/her disposal, and the tools used to shape discourses.<sup>11</sup> More importantly, current theoretical practice, best exemplified by de Certeau's and Foucault's studies, showed the ways how and the reasons why we should depart from the present organization of knowledge and move in the direction of the explorations of the discursive orders and descriptive analyses of the spaces they occupy. While discussing statements, Foucault pronounces a disturbing, though momentous, idea that elucidates this transformation in the practice of history:

The analysis of statements operates without reference to a cogito. It does not pose questions of the speaking subject, who reveals or who conceals himself in what he says, who, in speaking, exercises his sovereign freedom, or who without realizing it, subjects himself to constraints of which he is dimly aware.<sup>12</sup>

In fact, as Foucault states in another context, the identity of the subject (a scholar), or a preface as de Certeau calls it, stabilizes the process of thinking by paying homage to politically and ideologically interested figurations, norms, and orders. But to think means to pass through, «it is to question that order, to marvel that it exists, to wonder what made it possible, to seek, in passing over its landscape, traces of the movement that formed it, to discover in these histories supposedly laid to rest how and to what extent it would be possible to think otherwise».<sup>13</sup>

If the sovereignty of the subject is deprived of the exclusive and instantaneous right to mould the object, the object is no longer an empty (Kojév) or emptied out (Baudrillard) receptacle to be filled with an image projected by the historian. The sovereignty of the subject is superseded by discursive order, an open field of specifiable relationships, which reveals diverse practices in their complexity and density. These practices refer to the processes of individualization of a discourse by describing its limitations, the formation of objects, their transformation, as well as correlation between different objects. In this sense, the analysis of the discursive order operates *within* the space occupied by discourse. It does not explain or describe this space by contextualizing it, but enunciates the systems of its formation. Thus the questions raised in this essay are not the questions of the significance of the new position of the *Quem quaeritis* for the emergence of medieval drama but how the tenth-century English monastic practice, part of which is recorded in the *Regularis Concordia*, transformed the mode of existence and functioning of the *Quem quaeritis*, which until the Winchester Synod in 970-3, was associated with the Introit to the Easter Mass. It is my contention that the *Quem quaeritis* redefined its individuality each time it emerged in a liturgical manuscript of any kind. One of the ineluctable consequences of this assumption is that the chant will always disrupt the totality of its history within a preassigned framework by the historian. Consequently, this

assumption goes against two traditional recourses: the historical-transcendental recourse, that is, an attempt to find an original foundation and a project of a tautological unity, and empirical recourse, that is, the process of designating the founder and describing the traditions and influences. It is by moving beyond these recourses that I would like to attempt to individualize the *Quem quaeritis* which does not adhere to the space of our discourse.

What is the position of the Easter *Quem quaeritis* in the *Regularis Concordia*? The Offices of Easter Day are part of a total ceremonial group, including Maundy Thursday, Good Friday, and Holy Saturday. The *Regularis Concordia* gives descriptions and regulations concerning all of those days. Thus, for example, the manuscript stipulates that, on Maundy Thursday and Good Friday, the Night Office [about 2 AM] «shall be performed according as it is set in the Antiphonar.»<sup>14</sup> On Holy Saturday, the Offices shall be celebrated according to the rules of *Ordo Romanus Primus*.<sup>15</sup> And on Easter Day:

the seven canonical hours are to be celebrated by monks in the Church of God after the manners of Canons, out of regard for the authority of the blessed Gregory, Pope of the Apostolic See, as set forth in his Antiphonar.<sup>16</sup>

As indicated by these passages, the Offices of Holy Week are to be conducted either according to the rules as set by the Antiphonar (an official Mass book) or by the *Ordo Romanus Primus* (a consuetudinary of the Roman Office for the secular churches). The employment of the secular Office in a monastery might seem to be contrary to the nature of the *Regularis Concordia* which attempted to draw a sharp demarcation line between the secular and monastic traditions. However, as Woerdeman points out, such a substitution of the Roman (secular) for the Benedictine (monastic) Office was not an uncommon occurrence at that time.<sup>17</sup> It seems that monastic communities had an option regarding the celebration of Holy Week: the monks did not have to follow the elaborate Gallic order, but could either follow the observances as prescribed by the Benedictine Rule or those specified by the Antiphonar or *Ordo Romanus Primus* and, thus, use the order of processions for secular churches. Different monastic houses used either of the two traditions. For example, the Customs of Farfa (1030-48) show that Cluny followed the Roman order from Maundy Thursday to the Night Office on Holy Saturday, and the Benedictine Rule for Prime, Tierce, Sext, None of the Holy Saturday and for the Office on Easter.<sup>18</sup> On the other hand, a Lotharingian monastic code suggests that the Roman Office be used from the Night Office of Maundy Thursday to the end of Easter Week.<sup>19</sup>

The celebrations of Holy Week as defined by the monastic and Roman codes varied considerably. The monastic Office for Easter Day as specified in the Benedictine Rule gave the following directions for the Night Office: the brethren were to rise at about 1:00 AM and go to the church where they would chant six psalms. Then four lessons with their responses would be read. Afterwards six other psalms with Antiphones would be sung. Four more lessons with their responsories, three canticles, and the *Alleluia* would follow. Then another four lessons from the New Testament and responsories would be read and when the fourth responsory was finished *Te Deum laudamus* would be chanted. When completed, the abbot would read the Gospel. After the Gospel, the hymn, *Te decet laus* would be chanted and the blessing would be given. Then, Matins would begin.<sup>20</sup>

The Roman Office which is included in the *Ordo Romanus Primus* indicates that the secular observation of the Night Office was much shorter. It would begin with the hymn *Deus in auditorium* which would be followed by the regular invitatory psalm and its alleluias. Then three other psalms with their antiphons would be sung. Afterwards, only three lessons, each followed by a responsory, would be read. When finished, *Te Deum laudamus* would be chanted. Then, Matins would begin.<sup>21</sup>

The major difference in the practice of the Night Office on Easter Day was that in the secular Office, instead of twelve psalms, three canticles, twelve lessons, and twelve responsories, only three psalms, three lessons, and three responsories were prescribed. Another difference was that there was no Gospel reading in the secular tradition.

Since the *Regularis Concordia* followed the *Ordo Romanus Primus*, there was no Gospel reading during the Easter Night Office. This omission, according to Woerdeman, was of «major» consequence for theatre history:

Those [. . . who] would try to preserve the Roman Paschal Office, would likely try to preserve as much solemnity from the monastic rite as possible. The introduction of the dramatized Easter trope [the *Quem quaeritis*] in the place of the Gospel does precisely that. It retains the sacred ministers, vestments, the incense, and provides the message of the Gospel itself. [. . .] The simplest motive which suggests itself as most plausible is that the ceremony compensated for the omission of the Gospel reading.<sup>22</sup>

Although Woerdeman offers a very attractive explanation of the shift of the *Quem quaeritis*, there are some questions to be raised. First of all, if the monks had wanted to «preserve as much of the solemnity of the monastic rite as possible», could not they have employed the Benedictine Office for Easter Day as was the case at Cluny? Second, was the *Quem quaeritis* really a substitution for the omission of the Gospel reading? The Order of the observances of the Night Office in the *Regularis Concordia* is:

[after the opening psalms] three antiphones and three psalms shall follow; and when these are finished the proper verse shall be said; and then three lessons with the appropriate responds.<sup>23</sup>

Then after the third response one of the brethren «shall begin to sing softly and sweetly *Quem quaeritis*».<sup>24</sup> When this is finished, the antiphon *Surrexit Dominus de sepulchro* and the *Te Deum laudamus* follow. Afterwards, Matins begins.

As is apparent, the only difference in this section between the *Ordo Romanus Primus* and the *Regularis Concordia* is that two additional chants are sung before the *Te Deum laudamus*: the *Quem quaeritis* and the *Surrexit Dominus de sepulchro*. Were they a substitute for the Gospel which should be read after the *Te Deum laudamus*? In order to provide an answer to this question, consider, for example, the third responsory of the Night Office:

Cum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum, alleluia. *Verse.* Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum, orto iam sole.<sup>25</sup>

(On Sunday, Mary Magdalene, Mary of Jacob, and Salome carried ointment, so that they might anoint Jesus. Alleluia. *Verse.* They approached the tomb with great feeling which arose in them on that Sunday morning.)

This responsory, which occurs after the third lesson that is based on the Gospel, prepares the monastic congregation for the chant which is to follow, that is, the *Quem quaeritis*. The *Quem quaeritis* then could be seen as both a part of the responsory and an introduction to the *Te Deum laudamus* rather than a substitution for the Gospel reading.<sup>26</sup> Other celebrations of Holy week provide further evidence for this practice. Not only does the *Regularis Concordia* make use of the *Ordo Romanus Primus*, rather than the Benedictine Rule, but it also modifies certain parts of the offices which are not specified either in a secular consuetudinary or a monastic code. For example, the Night Office on Maundy Thursday should follow the rules as set down in the Antiphonar. Instead, the *Concordia* introduces a new custom in the execution of the *Cena Domini* which was practiced «in churches of certain religious men».<sup>27</sup> The *Concordia* does not specify who these religious men are; however, what is of interest is not the «origin» of the custom introduced by these religious men but a new manner of celebration of the Office. Particularly the description of the *Cena Domini* is important here because it belongs to the Night Office. The order of psalms, antiphons, lessons, and responsories for the Night Office is specified by the Antiphonar of the Roman Office. Therefore, after the last responsory, the Gospel, and the blessing, the next Canonical Hour should begin. However, the *Concordia* institutes a new custom right after the Gospel. The *Kyrie eleison* was sung. The chant is introduced in a following manner:

We have also heard that, in churches of certain religious men, a practice has grown up whereby compunction of soul is aroused by means of the outward representation of that which is spiritual.<sup>28</sup>

A detailed description of how two groups of boys positioned on the right- and left-hand side of the choir should sing the *Kyrie eleison* comes next.<sup>29</sup> A similar divergence from the Roman code can be seen in the Easter Night Office. The new custom of the *Quem quaeritis* is preceded by a detailed description of how four brethren should sing the chant. Therefore, the *Quem quaeritis*, and likewise the *Kyrie eleison*, seemed to have been employed for «the outward representation of that which is spiritual». Noteworthy is that both chants were a part of the liturgy of the Mass proper, that is, they functioned as choral pieces in the Roman Mass—the *Kyrie eleison* was sung before the *Gloria in excelsis* and the *Quem quaeritis* was chanted befo-

re the Introit on Easter Day. Both were «moved» to a new position. The new placement of the chant implies a shift in their mode of existence, that is, an attempt was made by the monastic authorities to elaborate on the customs which were prescribed by the Roman Office for Holy Week. Furthermore, the new position of the chants suggests a shift in their mode of functioning, that is, a step was taken in the direction of increasing the spiritual value of the Night Office in general and of those important feasts in the monastic tradition in particular.

Whereas these statements explain the position of the *Quem quaeritis*, they do not explain why the Gospel reading was omitted in the Night Office on Easter Day, even though there was one on Maundy Thursday. The *Regularis Concordia* presents us with a unique English practice concerning the Sunday Mass, that is, lay people were admitted to the monastery to assist at the chief Mass on Sundays and feasts.<sup>30</sup> Since the *Concordia* does not mention the celebration of the Mass on Easter Day, we can assume that it followed the Roman Office. The Gospel reading is a part of the service, so the Gospel of Saint Mark, which is designed for this occasion, would be read during the celebration on Easter Day in the presence of both the monks and the lay congregation. Since the Gospel was read in Latin, it would have been appropriate to include the *Quem quaeritis*, as it was presented during the Night Office, at the Mass. In this position it would have served, as Hardison suggested, its educational purpose.<sup>31</sup> However, it seems that the *Quem quaeritis* never performed this function and «the outward representation of that which was spiritual» was never included into the chief Mass on Easter Day. Therefore, the placement of the *Quem quaeritis* at the Night Office was not motivated by the literary potential of the *Quem quaeritis*, nor was it an act of anticipation, nor was it a substitution for the Gospel reading. Its position may only be explained by the fact that the *Regularis Concordia*, which followed a secular Office for the monastic celebration of Holy Week, attempted to provide means with the help of which English monastic community would codify the function and the practice of one of the most significant dogmas in Sacramental theology, the resurrection of Christ.<sup>32</sup>

All these consideration about the position of the *Quem quaeritis* lead us to the following observations. The criteria of formation, correlation, and transformation of the discourse indicate that, in the tenth century, there co-existed two ways of celebrating Easter Day in monastic houses—one based on the Rule of Saint Benedict which was favoured by Cluniac houses and another one based on the Antiphonar for secular churches which was accepted in the Lotharingian model of monasticism. This license in the observance of Easter affected the position of nine surviving tenth-century *Quem quaeritis* chants. Three of them, that is, from St. Martial of Limoges (923-34), St. Gall (?950), St. Martial of Limoges (988-94), were a part of the Easter Mass. St. Martial of Limoges and St. Gall were Cluniac houses strictly observing the Benedictine Rule. The *Quem quaeritis* found in the *Regularis Concordia*, the Bamberg Troper, and in St. Vito were evidently related to the Night Office. As stated earlier, the *Ordo Romanus Primus* was followed for the celebration of Easter in those houses. The position of the *Quem quaeritis* in the Winchester Troper (978-80), the Bamberg Gradual, and in *Miscellanea Moguntia* (Vienna, MS lat. 1888) is ambiguous.<sup>33</sup> The *Regularis Concordia* drew on various documents that refer to both monastic and secular consuetudinaries, even though it was a monastic document. This could explain an individualized formation of monastic and paramonastic rules within religious practice. Thus, though Maundy Thursday, Good Friday, and Easter Sunday follow the *Ordo Romanus Primus*, the celebration of the Offices on those days differed considerably from the same Offices in the secular code. The *Kyrie eleison* and the *Quem quaeritis*, which were chanted during the Night Office reserved only for monks, were two new additions to the secular code. The placement of the *Quem quaeritis* at the Night Office was an act of elaboration on the services of Holy Week which were prescribed by the secular *Ordo Romanus Primus*.

These conclusions also suggest the consequences of the rejection of the sovereignty of the cogito in the history of the arrangement of the record. They point out that if history is viewed as a discursive order what is brought to the fore are the individualized practices (here, the *Quem quaeritis*), rather than meanings, that are positioned within a space of specifiable relationships (here, the *Regularis Concordia*). To paraphrase Foucault, the quest for (re)presentation is the process whose function is to question the past and existing orders, to marvel that they exist, to wonder what made them possible, and to seek traces of the movement that formed them.

## Notes

1. Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols. (London: Oxford University Press, 1933), 1:231.
2. O. B. HARDISON, Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages* (Baltimore: The John Hopkins Press, 1965), p. 199.
3. See my article, «Inbetweenness: Spatial Folds in Historiography», *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (Spring 1991): 85-100.
4. Edmund K. Chambers, *The Medieval Stage*, 2 vols. (London: Oxford University Press, 1903).
5. David Bjork, «On the Dissemination of the *Quem Quaeritis* and the *Visitatio Sepulchri* and the Chronology of their Early Sources», *Comparative Drama* 14 (Spring 1980): 46-69.
6. Michael Norton, «Of 'Stages' and 'Types' in *Visitatio Sepulchri*», *Comparative Drama* (Spring, Summer 1987): 34-61, 127-41.
7. Susan Rankin, *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England*, 2 vols. (New York: Garland Publishing, 1989).
8. An excellent summary of these practices can be found in Clifford Flanigan's «Medieval Latin Music-Drama» and Andrew Hughes' «Liturgical Drama: Falling between the Disciplines», *The Theatre in Medieval Europe*, ed. Eckehard Simon (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 21-41, 42-62.
9. Undoubtedly, such investigations, as Andrew Hughes shows in his article, can yield interesting information about variability of texts, rubrics, and methods of transmission. (See Hughes in *The Theatre in Medieval Europe*.) However, as various editions of the «medieval liturgical drama» suggest (see, for example, studies by Lipphardt, de Boor, Dolan, and Norton), these catalogues of troping practices often attempt to either totalize or pluralize the methods the chants are categorized. In either case, the reader is faced with a scholarly trajectory whose function is to detect and present the totality of the *Quem quaeritis*'s history within the unity of a strict framework. But is not it possible to suggest that the *Quem quaeritis* could at different spatial and temporal moments redefine its own individuality?
10. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (New York: Random House, 1975), chapter 5.
11. See, for example, Lee Patterson, «On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies», *Speculum* 65 (1990): 87-108; *The New Medievalism*, eds. Kevin Brownlee, Marina Brownlee, Stephen G. Nichols (Baltimore, MD.: The John Hopkins University Press, 1991; or Jean Baudrillard, «Fatal Strategies», *Jean Baudrillard: Selected Writings*, ed. Mark Poster (Stanford: Stanford University Press, 1988), pp. 185-206; Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990); Thomas Postlewait and Bruce McCornachie (eds.), *Interpreting Theatrical Past* (Iowa City: University of Iowa Press, 1989); Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds* (London: Methuen, 1987).
12. Foucault, p. 122.
13. Michel de Certeau, *Heterologies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 194.
14. *The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation*, trans. with intro. and notes by Dom Thomas Symons (London: Thomas Nelson & Sons, 1953), pp. 36, 41.
15. *Ibid.*, p. 47.
16. *Ibid.*, p. 49.
17. Jude Woerdeman, «The Source of the Easter Play», *Orate Fratres* 20 (April 1946): 266-7.
18. Dom Thomas Symons, «Sources of the *Regularis Concordia*», *Downside Review* 59 (January 1941): 18.
19. *Ibid.* This close resemblance between the *Regularis Concordia* and a Lotharingian consuetudinary with regard to, at least, the celebrations of Holy Week could be explained by the fact that Dunstan spent his exile years (955-9) in Ghent which had adopted a Lotharingian model of monasticism.
20. *The Rule of Saint Benedict*, trans. and notes by Dom Justin McCann (England: Stanbrook Abbey Press, 1937), pp. 31-4.
21. Woerdeman, p. 264.
22. *Ibid.*, p. 267.
23. *The Monastic Agreement*, p. 49.
24. *Ibid.*, p. 50.
25. Woerdeman, p. 269.
26. By analyzing the *Quem quaeritis* in the context of the Introit to the Easter Mass and by looking at the *Quem quaeritis* in the *Regularis Concordia*, Clifford Flanigan concludes that this trope was nothing more than a commentary on the significance of the Easter liturgy. It served, therefore, the same ritual function whether it appeared as an Introit trope, as a processional ceremony, or as a quasi-independent *Visitatio Sepulchri*. Even though the position of the *Quem quaeritis* might have varied, the message of the trope was clear—it was a liturgical commemoration of the resurrection of Jesus Christ. See Clifford C. Flanigan, «The Liturgical Context of the *Quem Quaeritis* Trope», *Comparative Drama* 8 (Spring 1974): 45-62.
27. *The Monastic Agreement*, p. 36.
28. *Ibidem*.
29. «[W]hen the singing for the night is over, the antiphon of the gospel finished and all the lights put out, two children should be appointed who shall stand on the right hand side of the choir and shall sing *Kyrie eleison* with clear voice; two more on the left hand side who shall answer *Chryste eleison*; and on the west of the choir, another two who shall say *Domine miserere nobis*; after which the whole choir shall respond together *Christus Dominus factus est oboediens usque ad mortem*. The children of the right hand choir shall then repeat what they sang above exactly as before and, the choir having finished their response, they shall repeat the same thing once again in the same way. When



this has been sung the third time, the brethren shall say the process on their knees and in silence as usual.» See *The Monastic Agreement*, pp. 36-7.

30. «Now on feasts days [ . . . ] while the Morrow Mass is being said the ministers of the following Mass shall vest and then, Tierce being said, the bells shall ring to call the faithful people together and the Mass shall begin («In diebus autem festis [ . . . ] interim enim dum ea Missa agitur, sequentis Missae ministri se induant et, Tertia peracta, mox signorum motu fidelem aduocantes plebem missam incohent»).» See *The Monastic Agreement*, p. 19.

31. Hardison, p. 204.

32. It should be remembered that, by 970, English monasticism was a growing force with foundations firmly established by some twenty monasteries in England. Moreover, the three principal instigators of the movement held important positions: Dunstan was the archbishop, Ethelwold and Oswald were abbots. Their disciples were continuing the work of these leaders in the monasteries. Even though monastic movement was in the hands of Dunstan, the reformed houses were dominated by the ideals introduced by Dunstan, who had spent some time in Ghent, Oswald, who had visited Fleury, and Ethelwold, who had been a proponent of strict monasticism. Thus, although the Benedictine Rule was the primary code of monastic life, its interpretation by the three leaders seems to have varied in different places. Moreover, each of the monastic houses was practically independent in its observances of the code. In order to prevent a great diversity of practice among the many religious houses in England a synodal council at Winchester was organized. A more detailed discussion of this aspect of the council is contained in my *Interpreting the Theatrical Past: The Regularis Concordia and Medieval Drama and Theatre* (unpublished ms.).

33. It should be noted here that Timothy McGee suggest that the Winchester tropers are examples of the older tradition reflecting the earliest placement of the *Quem quaeritis* dialogue in the *Collecta* ceremony. See Timothy J. McGee, «The Liturgical Placement of the *Quem quaeritis* Dialogue», *Journal of the American Musicological Society* (Spring 1976): 1-29, 18.



Jelle Koopmans  
Professor del Departament  
de Francès-Occità-Romanès  
de la Universitat d'Amsterdam  
Holanda

## *Du «jeu total» à la «représentation- fragment»: quelques remarques sur le para-dramatique*

L'altérité foncière du drame médiéval par rapport au théâtre moderne (et antique?) ne facilite pas toujours sa compréhension. La place particulière de ce théâtre entre le rituel et la fiction dramatique, de même que sa fonction souvent assez pragmatique, isolent nettement la théâtralité médiévale des théorisations modernes. Pour les premiers débuts de ce théâtre, les chercheurs de sources qualifient tout début de structure dialoguée comme «théâtre». Pour la fin du moyen âge, un paradoxe tenace semble néanmoins vouloir qu'une partie infime des spectacles aient droit à l'étiquette «dramatique», alors que beaucoup d'autres relèveraient plutôt du «para-dramatique». Cet état des choses est regrettable, pour plus d'une raison.

Cependant, c'est bien la constatation que l'idée moderne du *théâtre* ne couvre pas les *realia* de la représentation médiévale qui a mené à la création de l'adjectif *para-dramatique* pour des manifestations qui ne relèvent pas —dans l'analyse moderne— du drame proprement dit. Différentes contributions à ce colloque ont tenté de faire le point sur de telles manifestations para-dramatiques et l'on ne saurait que se féliciter de la créativité des chercheurs. C'est un adjectif commode et expressif, mais il est utile de s'interroger sur le domaine exact que ce terme dénote, et —plus encore— sur les rapports de ce domaine avec la dramaticité ou avec l'étude du théâtre médiéval. Surtout la perception médiévale des manifestations para-dramatiques peut jeter une lumière intéressante sur les notions de *théâtralité* et de *dramaticité* au moyen âge. C'est pourquoi l'on trouvera ici une première étude —tentative— de quelques aspects méconnus du rapport entre le *para-dramatique* et la fiction dramatique dans le théâtre français de la fin du moyen âge.

Un premier point important, c'est la part que le rituel tient dans le drame médiéval. C'est le problème de la création et de la perception du sens. C'est également le passage du sens collectif (le rituel primitif) au sens perdu (le rituel ritualisé) et du sens perdu à la récupération (la réactualisation).

En second lieu, la représentation médiévale ne peut être conçue comme l'espace privilégiée de la fiction; des masques et des théâtralisations de la vie quotidienne et/ou festive conditionnent en partie la sensibilité théâtrale. En ce sens je parlerais —dans le sens du texte-fragment zumthorien— volontiers d'une représentation-fragment que certains phénomènes para-dramatiques aideraient à expliquer et à situer au niveau du fonctionnement.

En troisième lieu, ces deux phénomènes, la fiction dramatique et la mise en scène para-dramatique, entretiennent des rapports très directs. Dans beaucoup d'études, l'on observe

presque le *charivari du para-dramatique*: le terme cherche à inclure un domaine fascinant de l'histoire des spectacles dans l'étude du théâtre, tout en excluant de la sorte le théâtre lui-même de ce domaine fascinant. Il ne faut pas que le para-dramatique réduise le rôle du dramatique proprement dit qui, au moyen âge, est d'une totalité étonnante. Il faudrait essayer plutôt de cerner les degrés de la fictionnalité ou les cercles de l'enfermement dramatique: la séparation stricte de l'espace fictionnel du fait théâtral et l'espace réel de la perception n'existe pas: la pièce médiévale fait partie d'une mise en scène plus ample. Cette filière du «théâtre dans le para-théâtre» et du «para-théâtre dans le théâtre» n'est d'ailleurs pas sans conséquences pour la littérarité du drame médiéval.

### *La place du rituel*

Pendant une longue période, la fonction rituelle du théâtre a avant tout été alléguée pour montrer l'avènement d'un théâtre organisé. Les jeux folkloriques et la liturgie chrétienne se seraient dramatisés en perdant leur fonction rituelle. Ce fut là le modèle évolutionniste. Pourtant, il est certain que bien des drames de la fin du moyen âge aient conservé une importante fonction rituelle. C'est ce qui ressort nettement de l'étymologie du mot *mystère* (< *ministerium*) et c'est ce que suggèrent la plupart des témoignages contemporains. À côté de cela, le rituel avait parfois une fonction pragmatique (jouer un mystère de saint Sébastien dès les premières nouvelles de la peste). Pour certains mystères «locaux», souvent hagiographiques, la glorification rituelle de la communauté (à travers son histoire) l'emporte souvent sur la fiction dramatique, c'est-à-dire que l'intrigue et le scénario ne sont là que pour souligner la mise en scène de quelque chose d'autre. Et probablement, l'inscription calendaire détermine souvent aussi le côté rituel du théâtre.

Pour le drame profane, le rituel joue aussi, dès le jeu de la *Feuillée* d'Adam de la Halle (loge de feuillage, maisnie Hellequin). Un côté folklorique analogue s'observe pour des pièces qui sont censé être annuelles, comme le Robin et Marion de Jean le Bègue à Angers qu'on a «accoustumé de fere chacun an les soiriez de Penthecouste»,<sup>1</sup> comme les pièces annuelles des jeunes dans les lettres de rémission,<sup>2</sup> comme toutes les pièces réservées au gras temps (et chez Philippe de Vignulles, elles le sont toutes).<sup>3</sup>

Pour rendre compte de tels aspects rituels du théâtre, on songe au schéma qu'a élaboré Oskar Schlemmer (Bauhaus) pour rendre compte des possibilités de la scène, du culte et des réjouissances populaires. Schlemmer y établit à partir de différences de lieu, de personnage, de discours, de musique et de danse une échelle (glissante), qui se présente comme un continu de possibilités entre l'activité religieuse du culte et le théâtre d'une part, et entre les réjouissances populaires et le théâtre d'autre part.<sup>4</sup> C'est un schéma où le cabaret, le vaudeville (au sens moderne) et le cirque trouvent leur place, où l'oratoire et l'opera buffa peuvent être compris. Or, si ce schéma ne répond peut-être pas tout à fait aux exigences du théâtre médiéval, il est intelligent et utile et dépasse de loin les schémas encore trop rigides proposés jusqu'ici. La libération du théâtre des années 20 n'est peut-être pas sans rapport avec la fin du moyen âge.

### *La mise en scène autour du théâtre*

Les témoignages de l'époque sont assez univoques: le théâtre (proprement dit) se combine presque toujours d'autres types de jeux, et parfois, c'est justement la combinaison qui est vue comme un fait théâtral. Songeons par exemple à la femme à Bourges en 1545, qui se loue à un joueur d'histoires pour représenter des «enticailles de Rome consistant en plusieurs ystoires moralles, farces et soubressaux», aux «anticques, moralitez, farces» à Paris en 1544.<sup>5</sup> La place de certaines danses mimétiques dans beaucoup de témoignages est à noter ici.<sup>6</sup> Toujours est-il que les documents ne sont pas toujours faciles à comprendre de nos jours: que penser d'une *joyeuse comédie* qui «estoit une maniere faicte sur pastourerien et estoit une finction traictee sur bucoliques». <sup>7</sup> C'est ce qui incite Brown par exemple à affirmer qu'un *jeu par personnages* indique n'importe quel amusement: chant, danse, acrobaties...<sup>8</sup> Un tel scepticisme ne rend pas

compte de la spécificité des témoignages, qui emploient souvent plusieurs termes en même temps, ni de la possibilité d'intégrer tous ces éléments de spectacle dans un «programme»; en même temps l'approche sceptique des sources reviendrait à l'exclusion du drame de presque toute pièce dont le texte n'a pas été conservé. C'est un point de vue d'historien de la littérature et non celui de l'historien des spectacles.

Pourtant, le spectacle est partout, et la mise en scène fictionnelle reste plus complexe qu'on ne le croit. Trompeurs, vagabonds et bonimenteurs se déguisent, et «mettent en scène» un personnage. Là, le jeu consiste en un contexte différent: le «public» est censé croire à la mise en scène et à agir (l'aspect pragmatique, également présent dans tout théâtre de propagande). L'étude récente de Geremek a montré jusqu'où la mise en scène pouvait aller, p. ex. chez la mendicants, qui utilisent des masques; on a même conservé des statuts de mendicants où il est explicitement dit que les membres doivent chacun feindre un handicap différent.<sup>9</sup>

Un autre aspect, non négligeable, des théâtralisations de la vie quotidienne se constate aux cours princières. A la cour de Bourgogne, la vie de cour elle-même devient mise en scène et théâtrale à tel point qu'elle a pu provoquer (peut-être) l'absence d'un théâtre organisé. C'est du moins l'hypothèse de Poirion, mais là encore, la documentation risque de nous tromper, comme le montrent les extraits de comptes publiés par La Fons de Mellicocq.<sup>10</sup> Seulement, pas de textes! D'un autre côté, dès qu'un texte est connu, toute mention sera interprétée dans le cadre fourni par le texte, comme par exemple presque chaque mention de jeux d'*Actes des Apôtres* est mise en relation avec le texte de Bourges (1536).<sup>11</sup> D'ailleurs, le côté fragmentaire de certains mystères médiévaux indiquerait peut-être des combinaisons de différents types de jeux: songeons à un mystère épisodique comme celui de *saint Rémi*,<sup>12</sup> aux rôles de *stultus* ou de *rusticus* laissés blancs dans les manuscrits, aux diableries indiquées par une simple didascalie.

### *Les degrés de la fiction*

Le troisième aspect important, c'est l'absence d'une séparation stricte —au sens moderne— entre le public et la fiction. Les diables des mystères, par exemple, ou le roi Hérode (dans certaines occurrences anglaises) doivent —en costume— assurer le maintien l'ordre pendant les représentations, mais aussi avant et après, ce qui crée des jeux «hors scène». Ainsi le diable se permet, dans la moralité anglaise *Mind*, de prendre un petit garçon de l'audience sous son bras et de partir en courant.<sup>13</sup> Souvent, des diables —ou Hérode— devaient créer un peu d'espace pour les joueurs: parfois les diables se servaient pour ce faire d'un bâton;<sup>14</sup> dans les jeux de York, le diable se fraie un chemin en criant:

Make rome be-lyve, and late me gang  
Who makis her al this thrang (vv.1-2)<sup>15</sup>

et dans les jeux de la ville de N, on trouve la didascalie:

Here Erod ragis in the pagond and in the strete also<sup>16</sup>

ce qui donne également une idée de l'aire de jeu: Hérode ne se contente pas des échafauds, mais il se démène également comme un fou dans la rue. Haslinghuis mentionne également la fonction de gardiens de l'ordre des diables: en 1466, à Louvain, on les retrouve même dans les comptes de la ville «omme plaets te maken» (cf. Walich Syaertsen: *Roomsche mysterien*).<sup>17</sup> Dans le cycle de Towneley, Cain ouvre les pièces en abusant le public de façon obscène<sup>18</sup> et dans les jeux de Chester, Satan lègue au public, dans un testament burlesque, *the shitte*.<sup>19</sup> Les diableries dans les mystères fonctionnent également souvent comme de petits spectacles isolés, de petites anti-pièces. Les monstres des acteurs et des accessoires, ces spectacles (muets?) qui précèdent les représentations proprement dites, font également partie du spectacle et conditionnent le cadre de celui-ci. Dans les sotties par exemple, et dans les diableries, le cry est bel et bien intégré dans le texte; pour le sermon joyeux des *Foulx*, un seul exemplaire imprimé garde le cry au début.<sup>20</sup>

On le voit: on ne saurait isoler une partie de l'artefact, la partie suffisamment fictionnalisée, de son contexte afin de pouvoir lui conférer le statut de manifestation dramatique, sans

voir le tout, l'ensemble de l'espace fictionnalisé au centre duquel un tel spectacle est censé avoir pris place. En ce sens le dramatique suppose le para-dramatique; en ce sens le para-dramatique médiéval secrète le dramatique proprement dit, et c'est dans ces interférences que l'on comprendra la fonction médiatique du drame médiéval, non pas comme expression artistique, mais comme expression utilitaire et rituelle en transition vers le drame isolé. Considérons de plus près quelques cas d'inclusion du spectacle dans un spectacle.

L'enfermement d'une pièce dans une mise en scène plus ample se constate p.ex. dans le témoignage du Bourgeois de Paris sous François Ier qui a vu en 1525 des fols sur des ânes «tenans un roolle ou ilz disoient choses joyeuses, faisans maniere qu'ilz vouloient jouer quelque jeux, et toutesfoys ne le firent point...».<sup>21</sup> La «mise en scène para-dramatique» y crée l'attente du drame, seulement ici, le «vrai théâtre» n'a pas lieu. Autre cas, d'une nature légèrement différente: dans moralité *Orgueil et Présomption Jovinien*, on trouve une pastourelle dansée: là, le paradramatique s'enferme dans le dramatique, les joueurs redeviennent public.<sup>22</sup> Dans *Vieil Testament*, au beau milieu de l'action biblique, où David fait venir *la mormerie Qui est dedens le char enclose*: en l'occurrence une morisque, qui fonctionne donc comme un jeu sur char intégré au mystère.<sup>23</sup>

L'analyse de ces différents cercles, de cette poupée russe de la fiction dramatique au moyen âge n'est pas sans conséquences pour la compréhension des pièces. Ainsi, la fiction sans doute paradramatique des abbayes de jeunesse a dû laisser des traces dans certains mystères. Songeons à la contribution de la Principauté de Plaisance aux représentations à Valenciennes<sup>24</sup> ou au rôle de l'abbaye joyeuse et charivaresque à Cambrai en 1447, pour qui l'on construit le Palais de l'Escache Pourfit.<sup>25</sup> L'existence d'une culture contestataire de la jeunesse citadine constitue souvent un cadre préétabli, une fiction para- ou épigrammatique. En 1524 par exemple, à Bar-le-Duc, Songecreux et ses enfants Mal-me-sert, Peu d'Acquest et Rien-ne-vault «jour et nuit jouoient farces vieilles et nouvelles, rebobelinees et joyeuses a merveille».<sup>26</sup> Probablement, leurs fonctions dans la fictive abbaye de Jeunesse déterminent en partie le contenu du jeu. D'où, pour bien des pièces, les doubles déguisements, comme Pierre Gringore vêtu en Mère Sotte déguisée en Mère Eglise<sup>27</sup> où Roger de Collerye, alias Roger Bontemps, déguisé en prédicateur déguisé en femme.<sup>28</sup>

Même la diffusion de textes dramatiques a été impliquée dans des cadres festifs (fictifs ou réels?), comme par exemple pour le *Jeu du Prince des Sots* de Pierre Gringore/Mère Sotte<sup>29</sup> ou comme pour les moralités polémiques du Monde.<sup>30</sup> Dans la *Chevauchée* de Lyon de 1578, on a une femme et un laquais avec «petits papiers en rouleau que ladite femme donnoit par la ville»; ils ont un «coffre remplis de huitains impriméz qui se donnoient au nom dudict seigneur de la Coquille»; «S'ensuit l'exposition des Drolles, marchans devant le dit seigneur de la Coquille, à l'occasion de laquelle estoient baillez les susdits huitains».<sup>31</sup> En 1541, les Cornards à Rouen «donnoient les huictains ensuivans au peuple par la ville».<sup>32</sup> A la même occasion, on assista à un mandement joyeux: «fut fait et imprimé une semonce, laquelle fut leüe le mardi matin et affichée aux lieux accoustumez, dont la teneur ensuit, pour laquelle publication mirent sus cinquante hommes bien accoustrez, masques et montez, avec l'huissier et sergent, lequel faisoit la lecture».<sup>33</sup> Puis, il y eut un dîner à 10 heures du matin avec six tables et au milieu un «eschaffaut pour jouer des farces, comedies et morisques»; le service du dîner passe en-dessous; au-dessus; il y a un personnage habillé en hermite «lequel, en lieu de Bible, lisoit continuellement, durant ledit disner, la Cronique Pantagruel». A la fin, on a droit à «plusieurs farces et comedies, dances et morisques, en grand nombre, avec bonnes moralitez et bonne audace. Apres lesquels fut leü le cas de deffailans, redigez en rethorique de bonne joyeuseté».<sup>34</sup> Ces abbayes de Jeunesse proposent le contre rituel. Leurs triomphes sont des parodies de monstres ou même, dans une vue plus historisante, de *ordines prophetarum*. Dans la procession profane du *triomphe*, le caractère processionnel (et donc rituel?) des défilés de prophètes reste présent. Pensons au *Triomphe de Haulte Folie*:<sup>35</sup> c'est plus ou moins une montre dramatique (sans d'action) ou même un *ordo*, où les prophètes sont remplacés par des hérauts comme Abus et Fol Appetit (cry), Folle Bobance, le sot Plusieurs. Le *Triomphe de haulte et puissante Dame Vérole*<sup>36</sup> comporte à la fin un huitain en guise de colophon.

Un problème quelque peu parallèle à celui de la diffusion de textes comme événement para-dramatique, c'est l'utilisation d'acrostiches dans des textes dramatiques, comme dans la pro-

nostication joyeuse de Préel,<sup>37</sup> comme dans la pronostication de Habenragel l'acrostiche «JE-HANNE M'AMIE»,<sup>38</sup> et comme encore «à Didi Milmais» dans le *ballet des Quolibets*, dansé à la cour royale en 1627.<sup>39</sup> Cela fait penser à la théâtralisation générale du livre, la distribution de livres à l'occasion du spectacle (la chose imprimée restituée à sa situation). Il s'y ajoute le problème du texte visible dans la représentation: bandeaux, écriteaux au lieu de costumes. Là, l'iconographie peut aider, et les journaux particuliers, mais c'est un sujet qui dépasse les bornes de notre domaine actuel. Cependant, cette textualité/lisibilité du spectacle constitue un champ de recherche encore peu exploré.

Souvent, on a l'impression que —dans un jeu continu de miroirs et de paradoxes— le théâtre médiéval se joue de nous. Le jeu y fut total; nous n'en conservons que des fragments. C'est ainsi qu'une tentative de placer cette théâtralité dans le cadre de phénomènes et de manifestations moins textuelles a mené au problème de la textualité concrète des représentations et a replacé la diffusion de textes imprimés au sein du débat sur le para-dramatique. Cela ne fait que renforcer les réserves formulées au début de cette communication au sujet de la valeur pratique de la notion du «para-dramatique»; cela montre en même temps que, tout comme la langue n'est qu'un seul système sémiologique, la littérature n'est qu'une seule fictionnalisation et le théâtre proprement dit n'est qu'un seul système de mise en scène fictionnelle.

## Notes

1. Documenté en 1392, H. M. BROWN, *Music in the French secular Theater, 1450-1550*, Cambridge (Mass.) 1963 p.6; voir le catalogue des représentations en appendice dans L. PETIT DE JULLEVILLE, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Age*, Paris 1886; texte dans R. VAULTIER, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les lettres de Rémission du Trésor des Chartes*, Paris 1965, p. 72
2. R. VAULTIER, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans...*, p. 90: Amiens, 1387: jeu de sos «qui chacun an est accoustumé a faire en notre ville d'Amiens par les jeunes bourgeois»; p. 143: toujours Amiens, 1403: veille de la Saint Firmin: jeunes gens «ont acoustumé de soy jouer et esbatre et faire jeux de personnages».
3. C. BRUNEAU (éd.), *Philippe de Vigneulles, La Chronique*, Metz 1927-1933 (4 vols.), p. ex. IV,92; IV, 105; IV, 322.
4. W. GROPIUS (réd.), *The Theatre of the Bauhaus*, Wesley University 1961.
5. R. LEBÈGUE, «Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVIe siècle», *Revue d'Histoire du Theatre* 1 (1948-1949), pp. 9-24.
6. J. KOOPMANS, «Les sots du théâtre et les sauts de la morisque à la fin du moyen âge», *Les Lettres Romanes* 43 (1989), pp. 43-59.
7. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Répertoire...*, appendice: catalogue des représentations, Rouen 1485.
8. H. M. BROWN, *Music in the French secular Theater...*, p. 13.
9. B. GEREMEK, *Les Fils de Caïn*, Paris 1991, p. 227. Ce livre contient une foule de «mises en scène» de mendiants et de truands.
10. A. Le Fons de Mellicocq, «Phillipe le Bon et les menestrels en Allemagne», *Messager des Sciences Historiques de Belgique*, Gand 1860, pp. 156-160, qui signale farces (1421, 1426, 1431...), jeux d'apertise (1434), jeux de posture (1434), etc.
11. R. LEBÈGUE, *Le Mystère des Actes des Apôtres. Contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVIe siècle*, Paris 1929, pp. 22-31.
12. Inédit, ms. Arsenal 3364; cf. B. HINRICHS, *Le mystère de saint Rémi. Manuscript der Arsenalbibliothek zu Paris 3364, nach Quellen, Inhalt und Metrum untersucht*, Greifswald (thèse) 1907.
13. E. J. HASLINGHUIS, *De duivel in het drama der Middeleeuwen*, Leyde 1912 p. 175.
14. G. KALFF, *Westeuropäische Letterkunde*, Groningue 1923-1924, t. I, p. 158.
15. Cité R. WOOLF, *The English Mystery Play*, Berkeley (Californie) 1972, p. 222.
16. R. WOOLF, *The English Mystery Play...*, p. 202.
17. E. J. HASLINGHUIS, *De duivel...*, p. 203.
18. R. WOOLF, *The English Mystery Play...*, p. 128.
19. R. WOOLF, *The English Mystery Play...*, p. 222.
20. J. KOOPMANS (éd.), *Recueil de sermons joyeux*, Genève 1988, n. 12.
21. L. LALANNE (éd.), *Journal d'un Bourgeois de Paris sous François Ier*, Paris 1854, p. 268.
22. H. M. BROWN, *Music in the French secular Theater...*, p. 165.
23. J. de ROTHSCHILD (éd.), *Mystère du Vieil Testament*, Paris 1878-1891 (6 vols.), t. V, vv. 30339-30347.
24. E. KONIGSON, *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes*, Paris 1969, p. 12.
25. Mauvaise interprétation de H. Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris 1973 p.86, qui n'a pas reconnu le nom de la société joyeuse d'Escache-Profit, cf. P. Sadron, «Les associations per-

manentes d'acteurs en France au Moyen Age», *Revue d'Histoire du Theatre* 4 (1952), pp. 220-231. Sadron a une vue plutôt large sur le caractère permanent et organisé de telles sociétés carnavalesques.

26. H. M. BROWN, *Music in the French secular Theater...*, p. 38

27. Jeu du Prince des Sots: C. d'Héricault & A. de Montaignon (éd.), *Oeuvres complètes de Pierre Gringore*, Paris 1858 (2 vols.), t. Ier.

28. J. KOOPMANS (éd.), *Recueil de sermons joyeux*, Genève 1988. n. 21.

29. C. J. BROWN, «Text, image, and Authorial Self-Consciousness in Late Medieval Paris», S. Hindman (éd.), *Printing the Written Word*, Ithaca-Londres 1991, pp.103-142, pp. 135-138: fusion entre le cry et la publicité de l'imprimeur.

30. A. de MONTAIGLON & J. DE ROTHSCHILD (éd.), *Recueil de Poésies Françaises des XVe et XVIe siècles*, Paris 1855-1878 (13 vols.), t. XII, pp. 193-237: transcription conservée des pièces à partir d'un document imprimé perdu; le manuscrit reprend la marque de l'imprimeur et texte théâtral promotionnel: «Celluy qui me achetera / Et qui de moy de bon cuer rie / Au Pallais il me trouvera / Allant a la Chancellerie».

31. A. de MONTAIGLON (éd.), *Le Triumphe de haulte et puissante Dame Vérolle et le Pourpoint fermant à boutons*, Paris 1874, p.39.

32. M. de MONTIFAUD (éd.), *Les Triomphe de l'Abbaye des Cornards*, Paris 1874, p. 40.

33. M. de MONTIFAUD (éd.), *Les Triomphe...*, p. 53.

34. M. de MONTIFAUD (éd.), *Les Triomphe...*, p. 79.

35. A. de MONTAIGLON (éd.), *Le Triumphe de Haulte Folie, reproduction d'un poème lyonnais du XVIe siècle*, Paris s.d. [1880].

36. A. de MONTAIGLON (éd.), *Le Triomphe...*, 1874

37. J. KOOPMANS (éd.), «La pronostication des cons sauvaiges: monologue parodique de 1527», *Le Moyen Français* 24-25 (1990), pp. 107-129; ce même texte thématise aussi la vente de plaquettes.

38. MONTAIGLON-ROTHSCHILD (éd.), *Recueil...*, t. VI, pp. 5-46, p. 46.

39. P. LACROIX (éd.), *Ballets et Masacarades de Cour*, Genève 1868-1870 (6 vols.)



Elisabeth Lalou  
Investigadora del  
Centre Nationale pour  
la Recherche Scientifique  
Paris, França

*Voir et être vu :  
le voyage royal ou  
un art de gouvernement  
para-théâtral.  
L'exemple de  
Philippe le Bel*

Philippe le Bel a régné de 1285 à 1314. Philippe le Bel est connu surtout comme le roi faux-monnayeur ou encore le roi qui supprima l'ordre du Temple. Mais son long règne vit surtout la mise au point de rouages de gouvernement encore dans les limbes auparavant.<sup>1</sup> Le roi ne séjourne pas constamment à Paris, capitale du royaume mais gouverne à partir des différentes routes de son domaine. Le roi est en effet itinérant, comme le furent avant lui les Carolingiens et les premiers Capétiens. Ce mode de gouvernement engendre des procédures de «mise en scène» du roi et du pouvoir. Nous étudierons les lieux et événements lors desquels le roi se «montre»: le sacre d'abord, puis les assemblées de propagande qui passent pour avoir été «inventées» par Philippe le Bel et ses conseillers. Quand le roi va à la rencontre de ses sujets, ceux-ci l'accueillent lors des entrées de villes. Ce phénomène bien connu pour le XVe siècle, existe déjà même si les sources sont rares. Mais avant même d'étudier les mises en scène du pouvoir, il convient de rechercher les quelques mentions de mise en scène de théâtre représenté devant le roi et sa cour et d'étudier comment elles s'insèrent dans l'exercice du pouvoir royal.

L'événement le plus circonstancié lors duquel des représentations théâtrales eurent lieu est la chevalerie de Louis le Hutin, fils du roi en juin 1313. Pour cette fête grandiose, le roi d'Angleterre était présent à Paris et les deux rois rivalisèrent de faste. L'événement est bien connu par plusieurs chroniques.<sup>2</sup>

Geoffroy de Paris dans sa *Chronique rimée*<sup>3</sup> nous en donne une description très circonstanciée: (vers 4939-5098)

Borjois tel feste demenerent  
que les royaus les mercierent.  
Ne fet pas bon parler d'oizeuses,  
Comparaisons sont ha—neuses;  
Por ce ne veil, ne n'est reson  
de nul fere compareson.  
Mes ou fet de la borjoisie  
Ot cinq choses de seignorie  
Ce fu luminaire de cire,  
Richece en atours plus que dire  
Ne puis, et tres grant compaingie  
Par nuit et par jor bien garnie,

Toutes manieres d'instrumens,  
 Touz les mestiers en garnemenz.  
 Et d'autre mainte faërie  
 Est il bien droit que je vous die.  
 La vit on Dieu sa mere rire,  
 Renart fisicien et mire.<sup>4</sup>  
 Et si virent mains pruedommes  
 Nostre Seignor mengier de pommes,  
 Et Nostre Dam, sanz esloingne,  
 Ovec les trois roys de Couloingne,<sup>5</sup>  
 Et les anges en paradis  
 Bien encore quatre vints et dis,  
 Et les ames dedenz chanter.  
 Et si vous puis bien creanter  
 Qu'enfer i fu noir et puant :  
 Les ames getant et ruant,  
 Dyables i ot plus de cent,  
 Qui tuit sailloient adjecent  
 Por les ames a elz atrere,  
 A cui faisoient maint contraire.  
 La les creüt on tormenter  
 Et les veoit on dementer.  
 Le mescredit un vent venta,  
 Qui les cortines adenta  
 Et derompi, mes redreciees  
 Furent tost et apareillees.  
 Nostre Seignor au jugement  
 I fu, et le Suscitement.  
 La fu le tornai des enfanz,  
 Dont chascun n'ot plus de dis anz.  
 La vit on Dieu et ses apostres  
 Qui disoient leurs patenostres,  
 Et la les Innocens ocirre.  
 Et saint Jehan metre a martire  
 Veoir pot on et decolern,  
 Feu, or, argent, aussi voler,  
 Herode et Ca—phas en mitre.  
 Et Renart chanter une espitre<sup>6</sup>  
 La feu veü et evangile,  
 Crois et floz, et Hersent qui file,<sup>7</sup>  
 Et d'autre part Adam et Eve,  
 Et Pilate qui ses mains leve,  
 Roys a feve,<sup>8</sup> et homes sauvages  
 Qui menoient granz rigolages  
 entre joennes, viex et ferranz;  
 Tout ce firent les tisseranz.  
 Corroier aussi contrefirent  
 —Qui leur entente en ce bien mirent—  
 La vie de Renart sanz faille,  
 Qui menjoit et poucins et paille.  
 Mestre Renart i fu evesque  
 Veü et pape et arcevesque;  
 Renart i fu en toute guise,  
 Si com sa vie le devise:  
 En biere, en crois et en cencier.<sup>9</sup>  
 et en maintes guises dancier  
 En blanches chemises ribaus  
 I vit on, liez et gais et baus.  
 Les rousigniax, les papegais  
 Ouïst on chanter de cuers gais.  
 Es haies estoit le bois clos,  
 Ou maint connin estoit enclos:  
 C'estoit privee sauvagine  
 A cui l'en batoit bien l'eschine.  
 Panunciaus, gonfanons, banieres,  
 Estrumenz de maintes manieres

Vit on la, et chastiax et tours.

Le grant luminaire de cire  
Onques ou royaume n'en l'empire  
N'avoit esté regardé graindre;  
Et par tout Paris sanz estaindre  
Trois nuiz dura toutes entieres.  
Si commancierent ces lumieres  
D'entre dus pas le vendredi.  
Ainsi fu com je le vous di:  
N'onques por icë enchieirie  
Cire n'en fu n'autre desree,  
Mes a mendre pris que devant.  
Tout bien a pleü a ce vant,  
Tout estoit de bien resplesi.  
Et de jor et de nuit, ses ni,  
La pooit on boivre et mangier  
Par tout Paris, sanz nul dangier;  
Et de ce fere n'i ot trieve  
Ançois passee fu l'octieve;  
Ce fu jusqu'a la Trinité,  
Ainsi fu il, c'est verité.  
Plus i ot de vin la fontaine.  
Il fu, trois jors en la semaine,  
Serainnes, cyves et lyons,  
Liepars ,et amintes fictions,  
Que borjois firent par estrainne.  
Par Paris toute la semaine,  
La furent borgoises parees,  
Balans et dansans regardees,  
En cui avoit toute richece  
Et fete aussi toute largece.  
La fut et de roiaume et d'empire  
La flor, tout ce qu'en pot eslire;  
La fu le grand gait, l'en le vit:  
Huit cens touz vestuz d'un abit.  
La vit on maintes armeüres,  
Maintes riches desguiseüres  
Qui Nostre Dame en l'Isle aloient,  
Et au jeudi se moitoioient.

Mes ce matin li roy anglois  
N'a petü veür le françois,  
Car trop dormi grant matinee  
Avec la ro—ne espousee.  
Assez lors povoit on viser  
Que il li plaisoit le ruser  
Avecques lui. N'est pas merveille  
Car c'est des beles la plus bele;  
Por ce ne leva pas si main.  
Dont il couvint qu'a Saint Germain  
Des Prez après disner tornassent,  
Ou au roy anglois se moustrassent;  
Et il si firent voirement.  
Dont esbahi si grandement  
Furent Anglois, plus c'onques mes,  
Car il ne cuidassent jamés  
que tant de gent riche et nobile  
Pouüst saillir de une ville.  
Ausi en furent merveillex  
Tous celz qui les virent aus ex.  
Et deuz et deuz ensemble aloient,  
Et trestouz les mestiers mangoient,  
Si comme estoit chascun pour soi;  
Si n'i mouroit on pas de soi.  
Si n'i avoit chemin ne voie,  
Qui ne feüst ou vert ou bloie,  
Et toute nuit feste estoit fete

De celz de Paris sanz retraite.  
 A cheval bien furent vint mile  
 Et a pié furent trente mile,  
 Tant ou plus ainsi les trouverent  
 Celz qui de la es extimerent.  
 Onquezs puis que Paris fu fet,  
 Ne fu il pas si noble fet.  
 La fu bien veü en presance  
 De celz de Paris la vaillance.  
 De ceste feste ai dist l'istoire  
 Se qu'a touzjors en soit memoire  
 Et que touz celz puissent savoir  
 De ceste grant feste le voir  
 Qui n'i furent et qui nestront,  
 Qui après nostre temps vendront.

Donc la ville est en fête en l'honneur du jeune prince, qui succèdera un jour à son père. Les rues sont illuminées jour et nuit et on mange dans les rues. Les métiers mettent en scène des tableaux vivants: sont représentés Renard dans plusieurs de ses histoires; Dieu, Notre-Dame et les rois Mages; le paradis et ses anges qui chantent; l'enfer et ses diables; le jugement dernier; le tournoi des enfants; le massacre des Innocents; le martyr de saint Jean-Baptiste; Hérode et Cayphas; Adam et Eve; Pilate qui se lave les mains; de nouveaux les rois Mages et les hommes sauvages. Tous ces tableaux étaient le fait des tisserants. Les corroyers mirent eux aussi Renart en scène. Plus loin on voyait toutes sortes de bêtes sauvages et plus loin des musiciens faisaient danser les dames. Les gens étaient déguisés.

Une autre chronique nous rapporte en outre que le roi d'Angleterre et le roi de France s'offrirent mutuellement des banquets.<sup>10</sup> Le 2 juin, le roi offrit le banquet, puis le 3 le roi de Navarre, Louis le Hutin, le 4, le roi d'Angleterre dans des tentes dressées dans le jardin de Saint-Germain des Prés. Le 4, le roi reçut toutes les dames au Louvre. et le dîner fut donné par Louis d'Evreux et Charles de Valois le lendemain. Le 4, beaucoup en sus du roi et de ses fils, se croisèrent en présence de Nicolas cardinal de Saint-Eusèbe. Le 5 enfin, les bourgeois de Paris firent une «montre» devant les fenêtres du roi.

Cet événement est celui pour lequel nous possédons le plus de sources. Mais mis à part cet événement lors duquel du théâtre ou des scènes muettes eurent lieu, on sait que le roi participa à plusieurs processions. La canonisation de saint Louis en 1297 donna lieu à plusieurs processions très importantes.<sup>11</sup> Le 25 août 1298, l'élévation du corps du saint fut l'occasion d'une grande fête. Puis le 17 mai 1306 et le 25 août 1307, eurent lieu deux autres processions auxquelles le roi était présent. En 1306, on apporta des reliques de saint Louis (sa tête) de Saint-Denis à la Sainte-Chapelle et à Notre-Dame de Paris. En 1307, on mit dans une chasse d'or les reliques à Saint-Denis. Ces processions sont très importantes parce que Saint-Denis est la nécropole royale et le roi est donc montré en relation étroite avec ses ancêtres, dans toute la majesté de son noble lignage.

Le roi se montre en effet à ses sujets : c'est là l'essentiel de notre propos. Les sujets d'ailleurs aiment voir le roi et tout ce qui touche à la famille royale, dans un engouement encore aujourd'hui communément partagé pour les familles princières.<sup>12</sup>

La première manifestation lors de laquelle le roi se montre à ses sujets est le sacre, «théâtre d'honneur et de magnificence préparé au Sacre des Rois», pour reprendre le titre de Dom Marlot.<sup>13</sup> On n'a que peu de détails sur le sacre de Philippe le Bel qui se déroula le 6 janvier 1286.<sup>14</sup> On sait seulement qu'il dut se dérouler sur le schéma des sacres des rois antérieurs.<sup>15</sup> On en sait un peu plus sur le pouvoir thaumaturgique du roi, pouvoir qu'il acquiert précisément au moment du sacre. Le roi de France en effet, comme le roi d'Angleterre, a le pouvoir de guérir les écrouelles en touchant les malades qui en sont atteints.<sup>16</sup> Ce pouvoir thaumaturgique était connu de tous les malades à l'échelle européenne et ils venaient de fort loin pour être guéris par la main royale.<sup>17</sup>

A l'autre extrémité de la vie du roi, ses funérailles prennent place, elles-aussi objet de soigneuses «mises en place», pour ne pas parler de mise en scène.<sup>18</sup>

Il semble qu'à partir du XIIIe siècle précisément les conseillers du roi prirent conscience de

l'importance qu'avait la personne royale et des possibilités que la présence du roi pouvait offrir en matière politique, dans une acception très large du terme.

C'est à partir de ce moment en effet que commencèrent à se tenir des assemblées générales qu'on a autrefois un peu hâtivement appelées «états généraux».<sup>19</sup> Le roi était présent en personne pour recueillir l'avis de ses sujets préalablement mandés. En outre, Enguerran de Marigny ou Guillaume de Nogaret eurent recours à plusieurs reprises à des assemblées générales à Paris lors desquelles la présence du roi, presque muet pourtant, facilitait la prise de décisions importantes présentées comme indispensables à la foule qui, subjuguée par la majesté royale, ne pensait nullement à présenter une quelconque opposition et opinait au contraire par acclamation.

Plus quotidiennement, le roi se montre à ses sujets sur les routes du royaume. Il est suivi dans ses déplacements par des membres plus ou moins nombreux de la famille royale, des princes, des conseillers.<sup>20</sup> Les sujets peuvent voir passer le roi et ils peuvent profiter des haltes pour venir présenter leurs requêtes ou tout simplement voir leur souverain. Quand le roi est en rase campagne, il loge dans ses «pavillons», ou ses tentes. Mais lorsqu'il aborde une ville, celle-ci l'accueille en organisant des entrées solennelles.<sup>21</sup> Nous ne possédons d'éléments sur ces entrées royales que pour la fin du XIVe siècle, mais l'épisode de 1313 ne peut que laisser penser avec raison que des entrées dans les villes existaient déjà. On connaît en outre une ou deux entrées dans les villes du Languedoc dans lesquelles Philippe le Bel fit un voyage à Noël 1303. Une fois que le roi est installé dans la ville, les corps constitués, les métiers, le corps de ville viennent lui rendre visite et lui présenter leurs requêtes, leurs doléances en même temps que leurs cadeaux. En Languedoc, on sait que la reine avait reçu des présents des personnes qui se plaignaient des violences des inquisiteurs. Le roi, d'abord plutôt favorable à ses sujets, changea d'avis dans un second temps et ordonna à la reine de rendre les présents.<sup>22</sup> On connaît aussi des listes de présents offerts par le roi à des princes ou princesses à l'occasion de voyages et de fêtes.<sup>23</sup>

Le roi rencontra souvent lors de voyages des souverains étrangers, les rois d'Angleterre Edouard Ier et Edouard II, l'empereur, le roi d'Aragon et le pape Clément V. Les rencontres «au sommet» étaient alors l'occasion, comme dans l'épisode de 1313, de rivaliser de faste dans le double but de montrer la puissance du roi au souverain rencontré et à ses propres sujets.

Il s'agissait donc pour le roi d'être vu même si l'organisation de cette «monstrance» était encore très artisanale. Mais le roi voyageait aussi pour voir son royaume encoré relativement récemment élargi au Sud. On ne sait pas précisément ce qui retenait son attention, bien que les forêts giboyeuses semblent avoir été presque l'unique objet de sa passion de chasseur. Il est certain en tout cas que le roi exerçait alors sa puissance souveraine : il recevait les plaignants, donnait des ordres sur des sujets aussi divers que la construction des ponts, des remparts des villes ou la poursuite des hérétiques.

On sait que Philippe le Bel avait une conscience aigüe de l'importance de son lignage et de sa famille. Un bon exemple en est donné dans l'organisation de l'ornementation dans l'église de Poissy.<sup>24</sup> On ne peut pas savoir en revanche quel sentiment il pouvait avoir de la relation entre son mode de vie royal et le théâtre. Savait-il qu'il était lui-même quand il se montrait sur un «échafaud» à côté de ses conseillers ou dans un banquet aux côtés du roi d'Angleterre partie d'un tableau vivant identique à ceux que lui proposaient les bourgeois des villes au moment des entrées? Nous ne pouvons avoir de réponse définitive.

Il est curieux en tout cas de remarquer que l'apparition royale si elle a une relation avec le théâtre, en comprend toutes les composantes, matérielles et intellectuelles, profanes et sérieuses. Les chariots par exemple qui suivaient le roi dans ses déplacements étaient les mêmes que ces chariots utilisés en Angleterre pour le théâtre. Le roi était très pieux et écoutait la messe tous les jours. En même temps des ménestrels, Guillaume et Etienne, suivaient le roi en permanence. Ils devaient contribuer à magnifier l'apparition royale, en l'accompagnant de musique. Ils devaient bien aussi parfois chanter des chansons tout à fait profanes. Le roi lui-même tout emplî du souvenir de ses aïeux et de son saint grand-père Louis IX, et bien qu'étant «le Bel» dont le visage impressionna tant les ambassadeurs italiens, devait parfois apprécier certains fabliaux ou certaines farces.

En tout cas quand on regarde les miniatures du manuscrit célèbre du roman de Fauvel,<sup>25</sup> on ne peut qu'être saisi de l'aspect très théâtral et satirique de certaines scènes. Le peintre a peut-être saisi dans ses enluminures une réalité de la cour de Philippe le Bel, peut-être en fait dans la satire non pas tant du pouvoir politique que de son apparence.

## Notes

1. J. FAVIER, *Philippe le Bel*, Paris, 1976. R. STRAYER, *The reign of Philip the Fair*, Princeton, 1984.
2. On attend l'article de E. Brown et Nancy Regalado, «La grande feste»: Philip the fair's Pentecost Celebration in Paris of the Knighting of His Sons (1313), présenté au colloque *City and Spectacle in Medieval Europe*, colloque february-march 1991, University of Minnesota.
3. *La chronique métrique attribuée à Geoffroy de Paris*, éd. Armel Diverrés, Paris, 1956.
4. Lucien FOULET, *Le roman de Renard*, Paris, 1914 (*Bibliothèque des Hautes études*, n.° 211), p. 532-34. Renard réussit à guérir Noble malgré l'insuccès des médecins. (branche X).
5. Frédéric BARBEROUSSE aurait emmené les reliques des trois rois Mages à Cologne en 1162. Gaston Duchet-Suchaux et Michel Pastoureau, *La Bible et les saints, Guide iconographique*, Paris, 1990, p.210.
6. L. FOULET, *Le roman de Renard*, p. 533. Branche XVII qui décrit les funérailles de Renard : c'est Brichemer le cerf qui lit l'épître et Ferrant, le roncin qui lit l'évangile.
7. Allusion à la branche VIII où Renart renonce à son pèlerinage à Rome après un temps.
8. Les rois mages.
9. Branche XVII.
10. *Vita Clementis V*, éd. Baluze, *Vie des papes d'Avignon*, Paris, t. I, p. 21.
11. E. LALOU, «Les abbayes fondées par Philippe le Bel», dans *Revue Mabillon*, n.° 2 (t.63), 1991, p. 143-165.
12. Des notations sur le plaisir ressenti par les sujets à voir les enfants royaux se trouvent dans le document Arch. nat., J 682, n.° 1.
13. Dom G. Marlot, *Le théâtre d'honneur et de magnificence préparé au Sacre des Rois*, Reims, 1643.
14. *Chronique* de Guill. de Nangis, p. 267. *La Branche des Royaux lignages*, vers 12216-710 dans RHF, XXII. Le compte du couronnement est conservé (*Comptes royaux*, éd. R. Fawtier et F. Maillard, Paris, 1956, n.° 27806-825)
15. Sur le sacre voir D.GABORIT-CHOPIN, *Regalia, Les instruments du sacre des rois de France, les «honneurs» de Charlemagne*, Paris, 1987. C. A. BOUMAN, *Sacring and Crowning: the Development of the latin Ritual for the Anointing of Kings and the Coronation of an Emperor before the Eleventh century*, Groningue, 1957. *Le sacre des rois*, colloque de Reims, 1975.
16. M. BLOCH, *Les rois thaumaturges*, Strasbourg, 1924.
17. Voir les comptes des malades des écrouelles dans *Comptes sur tablettes de cire de l'Hôtel des rois Philippe III le Hardi et Philippe IV le Bel* éd. E. Lalou, sous presse.
18. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort, étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Paris, 1975. et E. LALOU, *Les abbayes fondées par Philippe le Bel*, art. cit.
19. «Les assemblées générales sous Philippe le Bel», dans *Bulletin philologique et historique, 110e congrès des sociétés savantes*, Montpellier, 1985, Paris, 1986, p.7-29.
20. Sur les itinéraires royaux, la bibliographie est assez maigre . Pour une vue générale, Voir même s'il s'agit d'histoire moderne: J. Boutier, A. Dewerpe, D. Nordman, *Un tour de France royal, Le voyage de Charles IX (1564-1566)*, Paris, 1984
21. B. GUENÉE et F. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, 1968.
22. B. HAURÉAU, *Bernard Délicieux et l'inquisition albigeoise (1300-1320)*, Paris, 1877, p. 91-92.
23. *Comptes royaux*, 23930-23950.
24. E. LALOU, «*Les abbayes fondées par Philippe le Bel*», art. cité.
25. Bibl. nat., ms. Fr.146.

Geoff Lester  
Professor del Department  
of English Language  
de la University of Sheffield  
Anglaterra

# *Stylised combat and its influence on the medieval dramatic tradition in England*

Mock combats, initially devised as training for war, began to assume a standardised form in England in the thirteenth century. Even in this early period we find romanticised and ritualised elements, and a clear desire to elaborate upon the context within which the fight was presented. Though the extravagance of displays devised for Edward III (1327-77) was not matched in England until Tudor times, the wish to stylise the combat and elaborate its setting continued throughout the fifteenth century. In particular, influence filtered into England from Burgundy, where an unprecedented level of spectacle was achieved. Though ideas from that source were not enthusiastically imitated in England on a large scale until 1501, when Henry VII commissioned an outstanding festival to celebrate the marriage of Arthur, his eldest son, to Katherine of Aragon, there is plenty to suggest that during the fifteenth century stylised combat of one form or another was an influence on civic pageantry and the vernacular drama.

The organised combat which we now loosely call the «tournament» seems to have developed in France and to have been introduced into England in the twelfth century.<sup>1</sup> It was many things: a training for real warfare, a game, a test of strength and skill, an expression of the exclusive brotherhood of the chivalric class, a means of propaganda, and much more. It also assumed a variety of forms. One of the earliest to develop was the *mêlée*, a pitched battle in miniature in which two bands of men fought in a general combat within a fenced arena (the «lists») or on a prescribed tract of land. There were generally minimal rules and usually no restrictions on the weapons which could be used, and the object was to force the surrender of as many members as possible of the opposing side and so put them out of the action. Though the *mêlée* was in use at least until the fifteenth century, by the fourteenth century it had become common to focus on individual acts of prowess and for the challenger to specify the rules in advance. The most typical of these individual combats was the joust, which until the fifteenth century was performed «at large», i.e. without a barrier between the horsemen; another was the foot-combat, which was similarly unrestricted until the introduction of «barriers» in the late fifteenth century; still another was the tourney (a name also applied to the *mêlée*), in which a knight, perhaps accompanied by a small number of companions, rode at large on horseback and fought his opponent armed with a broadsword. Rules became increasingly restrictive: participants in tourneys and foot-combats were usually limited to a prescribed number of blows, and the object of the joust came to be not so much to strike the opponent to the ground as to break the lance upon him. Weapons

might be either *à plaisance* (blunted) or *à outrance* (sharp), but the object was not to cause death and a chance fatality always occasioned a scandal. Events were sometimes organised which involved a number of these different forms in combination, either within a single day or spread over several.

Of the many elaborations which took place over the years, a persistent feature is the emulation and imitation of chivalric romance. One form which this took was the gathering known as the «Round Table», a thirteenth and fourteenth-century phenomenon, practised in a number of parts of Europe, in which participants assumed the roles of the knights of King Arthur.<sup>2</sup> In 1328, for example, Sir Geoffrey Mortimer held a Round Table in Wales in which he impersonated the «King of Folly» and «counterfeited the manner and doing of King Arthur's table».<sup>3</sup> A set of royal accounts, possibly associated with this occasion, records the expenses incurred in transporting a castle made of canvas, complete with poles and pegs, which was probably an item of tournament scenery to enhance the Arthurian theme. At the marriage of Edward I in 1254

according to custom a play of King Arthur was enacted [and] the best were chosen and named after the knights of old who were called those of the Round Table.<sup>4</sup>

Apparently, the knight playing Sir Kay was a focus for light relief, for at one point he was set upon by twenty others, who cut his saddle girths and so caused him to fall from his horse. Edward III attempted to establish a permanent site for Round Tables by building at Windsor a circular building some two hundred feet (62 metres) in diameter to house a table large enough for three hundred knights.<sup>5</sup> This ambitious enterprise, which involved the felling of fifty-two oaks, was part of Edward's plan to found a new military Order of the Round Table. The holding of a tournament was the natural prelude to the foundation and duly took place, but the money ran out some time before 1356 and the scheme was abandoned.

The characters adopted by participants in tournaments were sometimes surprising.<sup>6</sup> On a number of occasions knights are known to have appeared to deliver challenges disguised as damsels of one sort or another, and in 1331 the sixteen challengers at a tournament in London paraded in fine clothes and masks representative of Tartars. In 1343 Lord Robert Morley held a tournament at which the opponents appeared as the Pope and twelve cardinals, while in 1359 Edward III and others appeared as the Lord Mayor and twenty-three aldermen of London. A tradition of allegorical disguising in tournaments of the fourteenth century is suggested by a reference to knights dressed as the Seven Deadly Sins, but a better known event is that which took place at Westminster Hall in London in 1401 in honour of the betrothal of Princess Blanche, daughter of Henry IV, which featured letters of introduction by figures such as «Nature» and «Phoebus», with participants assuming the roles of «Cleopatra», «Penelope» and the «Sultan of Babylon». The surviving records do not usually make it clear whether the masking and disguising were confined to the parade which traditionally took place in advance, or whether they were continued upon the field of combat. None-the-less, they are evidence of the desire for a scenic and theatrical context in which dramatic elements were present, if not at this time (the fourteenth century) extensively exploited.

The fifteenth-century *pas d'armes* were the most extreme expression of spectacle and pageantry, and some have associated their extravagant display with a decline in the combat itself. A *pas* was an elaborately contrived event in which a knight or squire, or perhaps several, often with their identities concealed under elaborate pseudonyms and contrived coats of arms, undertook to hold the field for a period of time against all comers of gentle birth according to conditions laid down in prearranged «chapters». Large sums of money were spent on the costumes, the preparation of the lists, accommodation for the spectators, the prizes, and the inevitable banquet with which the proceedings were rounded off. The whole affair was based on a romantic theme which necessitated the challengers having to accomplish certain deeds of arms in order to release themselves from some pretended obligation or constraint, as in Ghent in 1469 when Claude de Vaudray devised the *Pas de la Dame Sauvage* in which he assumed the role of a knight who is saved from death by a mysterious lady, in gratitude to whom he swears to perform a deed of arms.<sup>7</sup>

The place which was most famous for lavish and spectacular *pas d'armes* in the fifteenth



century was Burgundy. Detailed descriptions of events such as the *Pas de la Fontaine des Pleurs* (1449), the *Pas á l'Arbre d'Or* (1468) and the *Pas de la Dame Sauvage* (1469) circulated throughout Europe and carried with them the fame of the magnificent Burgundian court. The influence of this upon stylised combat in England was strangely delayed, for throughout the fifteenth century feats of arms in England remained curiously resistant to the rich scenic and allegorical spectacles which were fashionable in the low countries, and only in the sixteenth was their example enthusiastically taken up. However, the close contacts at many levels between England and Burgundy at times in the fifteenth century meant that English men and women could understand and appreciate the conventions of the *pas*, even if the rich and powerful in England, whether for reasons of taste or expense, did not seek to emulate them in grand-scale public events.

Nowhere is this better seen than in the life and career of Sir John Paston, a member of the well-known Norfolk family whose extant correspondence is an important source of information about the social history of England in the fifteenth century. Sir John's liking for tournaments is illustrated, amongst other things, by a letter to his brother in which he tells how he had recently taken part in a tourney at Eltham, to which he adds «I would that you had been there for it was the goodliest sight that was seen in England these forty years».<sup>8</sup> His interest in plays is also known from a remark in a letter of 1473 about his annoyance at the loss of a servant whom he had «kept these three years to play Saint George and Robin Hood and the Sheriff of Nottingham».<sup>9</sup> As an educated member of the landowning bourgeoisie, a class of rising economic, social and political importance, his interests and experience in this area are worth considering

One of the great events of Sir John's life was a visit with his brother to Bruges in 1468 to be present at the marriage of Margaret of York and Charles, Duke of Burgundy, after which his brother (always the better correspondent) wrote an excited letter home describing the procession, pageants, jousting and tourneying:

My lady Margaret was married on Sunday last ... and she was brought the same day to Bruges to her dinner, and there she was received as worshipfully as all the world could devise, as with procession with ladies and lords best beseen of any people that ever I saw or heard of, and many pageants were played in her way in Bruges to her welcoming, the best that ever I saw. And the same Sunday my lord the Bastard [Antoine, Grand Bastard of Burgundy] took upon him to answer twenty-four knights and gentlemen within eight days as jousts of peace; and when that they were answered they twenty-four and himself should tourney with other twenty-five the next day after, which is Monday coming. And they that have jousted with him into this day have been as richly beseen, and himself also, as cloth of gold and silk and silver and goldsmith's work might make them; for of such gear, and gold and pearl and stones, they of the duke's court, neither gentlemen nor gentlewomen, they want none ... And as for the Duke's court ... I heard never of none like to it save King Arthur's court.<sup>10</sup>

The brothers were obviously hugely impressed, so much so that Sir John made contact with a Burgundian herald, from whom he acquired some writings in French, mostly relating to *pas d'armes*, which he arranged to be copied into his «Great Book», a sort of commonplace book in which he kept items relating to tournaments and associated displays.

The «Great Book» survives, and the range of material is quite interesting.<sup>11</sup> There is, for instance, a fully written-up account in French of a relatively little-known *pas*, that of the *Perron Fée*, held in Bruges in 1463 by Philippe de Lalaing, who played the part of a knight claiming to have been imprisoned in a magic rock from which the only means of escape was to perform a deed of arms. The practical background, with its many worries and delays, is almost as interesting as the event itself, with its elaborate scenery (including a multicoloured rock from which the knight rode to meet his opponents) and its great display of magnificence. Another item in French (dated 1462) gives the fictional background to a *pas* (though no description of the event itself) in which a lady comes to the court of the Duke of Burgundy seeking help against a powerful neighbour. Three gentlemen of the court agree to hold a *pas* so that the most accomplished of them may be selected as the lady's champion. Another is a copy, again in French, of the letter of challenge to the most elaborate of all Burgundian *pas d'armes*, the *Pas á l'Arbre d'Or*, which the Paston brothers had witnessed at the wedding festivities in 1468. Like most challenges of this type it explains the imaginary obligation placed on the challenger by the lady in whose honour the *pas* is to be held, but gives no details of the actual

combat. It is clear from such items that Sir John was as interested in the romantic background and in the planning as he was in the events themselves. This is borne out by the inclusion in his book of English material, presumably from another heraldic source, relating to the combat in Smithfield in 1467 between Anthony Woodville and the Bastard of Burgundy, in which great attention is given to the background and planning, while the two days of actual combat are treated only briefly.

The dissemination of information about such things owed a great deal to the acknowledged experts in matters of chivalric spectacle, the heralds.<sup>12</sup> It was they who helped draft the letters of challenge, proclaimed or delivered them, oversaw the preparations (in collaboration for royal events with the Controller of the Armoury), and made official narratives of the combats themselves to keep the fame of the participants alive. The represented «the establishment» and their descriptions were the officially sanctioned, definitive versions which often found their way into chronicles and memorials. The records of the heralds remain a relatively unexplored source of information about quasi-dramatic spectacle and pageantry.

One aspect, however, which has been explored is the evidence for staging and the physical arrangements. Glynne Wickham has investigated the written and pictorial evidence for the construction of lists, scaffolds, scenic effects and costumes, and concludes:

Early Tournaments ... supply the theatre historian with information that concerns not only mediaeval dramatic spectacle and auditoriums but also a secular dramatic form, however rudimentary, which deserves consideration alongside the literary Miracles Plays of the period.<sup>13</sup>

There is scope for similar work on the non-physical aspects, such as the reasons for the shift from «combat» to «performance» (for such they became), the motivation of those who devised and participated, the attitudes and expectations of the onlookers, and the social role of the tournament within the narrow social band of people to whom participation was available. And there are artistic and philosophical lessons to learn, from the use of colours and symbols (so fully documented in medieval heraldic and religious treatises) to the use of displays of magnificence in the promotion of «chivalry» and «authority» in general. In all of these areas there is much to investigate.

Tournaments, Round Tables and *pas d'armes*, then, were quasi-dramatic phenomena which need to be considered as part of the canon of surviving medieval drama. In the absence of recorded dialogue, other than occasional speeches of challenge and acceptance, their development in this direction can be regarded only as rudimentary. More important was their general influence in conditioning contemporary people to expect certain standards in the «mainstream» drama: the physical environment, in which tournaments set standards of magnificence which were emulated in the staging of the plays, the involvement of the whole community (as spectators if not as participants), the association of tournaments with seasonal and occasional festivals, the absorption of social activities such as courtship and dancing, the spectacular scenic devices, the disguising and rôle-playing—all these contributed to the climate of drama and pageantry with which the fifteenth century came to a close, and which was shrewdly utilised and elaborated by the Tudor monarchs to serve their domestic and foreign political aspirations.

## Notes

1. A concise account can be found in J. R. V. BARKER, *The Tournament in England 1100-1400* (Woodbridge, 1986). For the period after 1400 see F. H. CRIPPS-DAY, *The History of the Tournament in England and in France* (London, 1918, reprinted New York, 1982).

2. See R. S. LOOMIS, «Chivalric and Dramatic Imitations of Chivalric Romance», in *Medieval Studies in Memory of A. K. Porter* (Cambridge, Mass., 1939), I, pp. 79-97; E. SANDOZ, «Tournaments in the Arthurian Tradition», *Speculum* 19 (1944), 389-420; R. H. CLINE, «The Influence of Romances on Tournaments in the Middle Ages», *Speculum* 20 (1945), 204-11; R. S. LOOMIS, «Edward I, Arthurian Enthusiast», *Speculum* 28 (1953), 114-27; Barker, pp. 84-111.

3. BARKER, pp. 89-90.

4. LOOMIS (1953), pp. 118-19.

5. BARKER, pp. 93-5.

6. The various occasions described below are summarised in BARKER, pp.91-100 and S. ANGLO, «Financial and Heraldic Records of the English Tournament», *Journal of the Society of Archivists* 2, (1962-4), 188-9.

7. For descriptions of *pas d'armes* see G. WICKHAM, *Early English Stages 1300-1660*, I (London, 1966), pp. 22-30; G. KIPLING, *The Triumph of Honour: Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance* (The Hague, 1977), pp. 117-36.

8. See N. DAVIS (ed.), *Paston Letters and Papers of the Fifteenth Century*, I (Oxford, 1971), p. 396. I have modernised the language of the text quoted here, as elsewhere.

9. DAVIS, I, p. 461.

10. DAVIS, I, pp. 538-9.

11. See G. A. LESTER, *Sir John Paston's «Grete Boke»* (Cambridge, 1984).

12. See G. A. LESTER, «The Literary Activity of the Medieval English Heralds», *English Studies* 71 (1990), 222-9; G. A. LESTER, «Fifteenth-Century English Heraldic Narrative», *Yearbook of English Studies* 22 (1992), 201-12.

13. WICKHAM, p. 50.



Maria Luisa Lucignano  
Marchegiani  
Università Libera di Magistero  
«Maria SS. Assunta»  
Roma, Italia

# *Dos ceremonias medievales populares que han sobrevivido: La Feria de los Lirios en Nola y el Mortuorio de Garessio*

La elección de las dos expresiones rituales que voy a presentar, ambas de ascendencia medieval, ha sido determinada por su profunda diversidad, que denuncia algunos elementos y fuerzas que todavía interactúan en la expresividad dramático-religiosa de algunas regiones italianas, y que en todo caso denuncian extraordinarias capacidades de realización expresiva, en formas sumamente dialécticas, de un inconsciente colectivo. Sin embargo, acercárseles con intento solamente científico no permite penetrar en los significados más profundos que el alma popular quiere transmitir: si bien se necesita una toma de conciencia histórica, una investigación y exploración culturales, creo que la comprensión de estos fenómenos está determinada por una especial sensibilidad y disponibilidad de nosotros mismos para comprender sus significados más recónditos. Su comunicación es sólo aparentemente fácil: de hecho, encierra la historia de un mundo lejano, antiguo, rico en símbolos a menudo incomprensibles, de arquetipos que todavía actúan y están presentes en su fuerza evocativa y que condicionan inconscientemente la realidad operante. La lectura de estos acontecimientos nos involucra en el momento mismo en que se efectúa; su fuerza nos exalta y, al mismo tiempo, nos sorprende desprevenidos, porque nos transporta a una esfera irracional, coral, donde el individuo cede a la colectividad. Así en Nola, en el alborozo de los «Lirios» (i «Gigli»), en la danza desenfadada y orgiástica; así en Garessio, en la melancólica meditación y dramático llanto del descendimiento del Santo Cuerpo.

## *La Feria de los Lirios en Nola*

La Feria de los Lirios (la Sagra dei Gigli) en Nola es una «fiesta» muy conocida en el sur de Italia. Sólo formalmente cristiana, en su estructura se resiente sobremanera de tradiciones arcanas esencialmente precristianas, que constituyen su substrato escondido, pero sin duda determinante. Bajo el manto de un catolicismo ortodoxo, se puede hablar sin más de una forma de paganismo en estado latente, que encuentra alimento esencial en una realidad histórico-social de subdesarrollo.

La Feria forma parte de aquellos festejos en honor de los santos que han salvado a los fieles de graves calamidades: a este propósito se pueden citar varios ejemplos en la misma región Campana: la fiesta de la Virgen del Carmen en Benevento, de San Liberatore en Massa Lubrense, de San Jenaro en Nápoles.

En la Feria nolana se llevan en procesión una barca y ocho máquinas de madera, esto es los Lirios, que descuellan tremolantes hacia el cielo en su grandeza y altura, y que quieren evocar el homenaje rendido por los nolanos, con flores y cirios, al obispo San Paulino a su regreso de África, a mediados del siglo IV. Efectivamente, según el relato de San Gregorio Magno, se entregó como prisionero a los vándalos invasores, para rescatar al hijo de una viuda tomado prisionero. Vivió en África como simple siervo; después, gracias a sus milagros, que asombraron a sus patrones paganos, obtuvo la libertad para sí mismo y para otros esclavos nolanos y pudo volver a la patria.

Dicho esto, la «fiesta» parece tener contenidos esencialmente cristianos. En realidad, las mismas autoridades eclesiásticas reconocen en ella un aspecto de clara marca pagana. De hecho, es evidente que las altísimas construcciones piramidales, los Lirios, los portadores, medio cuerpo al desnudo, chorreando sudor, la pompa, la batalla con huesos de fruta cubiertos de yeso, los cantos profanos y las danzas son todos elementos extraños a una ceremonia religiosa. Ésta, casi completamente olvidada, es substituida por una orgía, de donde emergen motivos bacánticos o dionisiacos. Ludwig Binswanger (1964) habla de «extravagancia», de «exaltación», de «manierismo» como formas de «existencia fallida» que justifican tales formas expresivas de «fe»... Además, junto con el contenido bacántico, se advierte otro aspecto de la ceremonia, importante para comprender su carácter socio-cultural: se trata de la técnica de la construcción y el adorno de los obeliscos con bajorrelieves en pasta de papel, y su transporte entre el regocijo de la muchedumbre exaltada. La gente sigue fascinada la «balada» de los «Lirios» y espera con el aliento contenido la orden del «jefe de balandra», el director de la «fiesta», de colocar de golpe la «máquina», que permite a cada espectador dirigir la mirada hacia una altura vertiginosa, ficticia, cayendo en un estado de extravío, pura evasión enajenante.

Otra observación de cerca, una descripción más detallada de esta manifestación, un más preciso *field work* podrían consentir un descubrimiento de interesantes presencias e interferencias de elementos heterogéneos religioso-sacrales, válidos para una exploración de carácter antropológico-estructural. En particular, el suceso de San Paulino, narrado por San Gregorio Magno, justifica la presencia y el significado mágico-religioso de algunos momentos de la ceremonia. De hecho el relato presenta interesantes aspectos de varios arquetipos que se observan en diferentes religiones, símbolos fundamentales, algunos todavía existentes como «supervivencias» también en las sociedades más avanzadas y que hay que situar en el ámbito de realidades psíquicas profundas, que se realizan, como estallando, en símbolos, mitos, ritos, usanzas populares. Son estos elementos que, en el ámbito de una creatividad cultural popular, adquieren dominio, son las fuerzas que operan y predominan, guían su proceso histórico. Por lo tanto, la Feria es un documento que en su aspecto repetitivo, obsesionante, es de por sí una fórmula que denuncia la permanencia de una tradición arcaico-medieval, en una típica comunidad en transición cada vez más acelerada, bajo el impulso de las modificaciones de sus condiciones económicas, políticas y sociales, como sucede en el Sur de Italia. La ceremonia popular en su valor más intrínseco, como si suspendiera el transcurso del tiempo, permite la evasión del mundo existencial y ofrece cada año a los nolanos la posibilidad de resolver en una esfera metahumana los problemas reales de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, conserva el motivo de su génesis, esto es, la renovación de una acción de gracias al Santo. En ello se puede vislumbrar una tentativa, propia de las áreas sociales más deprimidas y en rápida transformación, de renegar de los valores tradicionales en el momento en el que son abatidas violentamente por modelos culturales tomados en préstamo de las sociedades industriales más avanzadas, para administrar lo propio y substituir los viejos valores con otros nuevos, como rescate de un destino demasiado duro. Por lo tanto, la superación de un estado social, que es también psicológico, tiende a identificarse con un proceso de renovación y renacimiento. Las antiguas imágenes y los símbolos, en este caso los Lirios de San Paulino, transmiten año tras año nuevos mensajes en su repetitividad, desarrollan renovadas fuerzas de un crecimiento irrefrenable, que encuentra su solución en el ámbito de lo religioso arcaico. El regreso del Santo a su tierra es el motivo unificador de varios elementos culturales presentes en la Feria y se revela un «universal» propiamente dicho. Es muerte-resurrección de una divinidad, arquetipo por lo demás recu-

rente en las diferentes religiones, que es utilizado cuando el mundo consciente se vuelve frío, vacío y gris. Entonces, como sostiene Jung, emergen procesos inconscientes en relación compensadora con la conciencia. De aquí la justificación para las conexiones mitológicas, el valor irrenunciable y la recuperación de lo antiguo, sobre todo de lo religioso: de hecho, la figura del salvador, en el caso específico de San Paulino, no está solamente radicada en la conciencia colectiva, sino que tiene capacidad de «reaparecer» como terapia directa contra los sufrimientos y los dolores humanos. Así, la tradición religiosa pagana, difundida en el agro nolano en la Edad Media, reaflorece, determina ceremonias y ritos, que se radicalizan en las conciencias cristianas precisamente cuando se presentan condiciones desafortunadas. A través de la exaltación del Santo Salvador y el desfile de los «Lirios», se catalizan los fragmentos del patrimonio cultural de la pequeña ciudad campana que anualmente utiliza un simbolismo siempre igual, pero al mismo tiempo siempre diverso, como diversos son los hombres que lo celebran. La angustia colectiva, la crisis de vivir, la realidad de una vida demasiado consumida se reprimen en los días de la FERIA: una fiesta orgiástica, sensual, desenfrenada, hasta irreligiosa en algunos aspectos, rescata, en una dimensión dionisiaca, lo «apolíneo» del vivir cotidiano. De aquí, un extraño «equilibrio», producido por un mecanismo cultural que se balancea entre lo sacro, lo metahumano y los requerimientos de una vida sufrida, a menudo silenciosamente, que encuentra así su sublimación. El «Lirio» de Nola, en su dimensión tremolante hacia el cielo, parece ser un símbolo de este proceso, que se realiza en la fiesta estival de la naturaleza, donde toda fuerza, aun la más recóndita, encuentra expresividad vital y fuerza de recuperación.

### *El Mortuorio de Garessio*

Las festividades pascuales en muchas regiones de Italia son todavía hoy evocaciones de la Pasión y Muerte de Cristo realizadas en formas de dramatización más o menos rudimentaria. Las antiguas «forie», procesiones de simulacros sagrados, sobreviven todavía en algunos ritos pascuales que celebran la muerte y la resurrección de Jesús. «Mortuorios» y «Resurrecciones» son las dos dramatizaciones del mensaje de fe, hodiernas representaciones sagradas, todavía dramáticamente practicadas en muchas regiones italianas. Algunas de éstas se resienten de una contaminación de modelos extranjeros, como sucede con los ritos de Molfetta, en la región apuliese, de claro ascendiente español; otras son el resultado de una sociedad variadamente estratificada, donde elementos religiosos acompañan a otros más concretamente realistas, económicos y políticos. De todas maneras, del sur al norte de Italia hay todavía un florecimiento de ritos religiosos que encuentran su espacio en el interior del alma mística de la gente que los practica. Muchos de ellos pueden ser genéricamente definidos como dramas sacros modernos, derivados de las antiguas representaciones, de las cuales conservan huellas a veces muy relevantes, o se presentan como herederos de un patrimonio sumergido mediterráneo, tardío-griego y bizantino, como, por ejemplo, el «Christòs Paschon» o «Christus Patiens», o de una cultura latina de la antigua cristiandad occidental.

Especialmente, las modernas formas procesionales y de dramatización conservan claramente contenidos derivados y diversamente reelaborados de la loa dramática, como sucede con el «Mortuorio» piemontés de Garessio.

Algunos estudiosos como Barelli, Raimondo, Amedeo y Negro hacen resaltar la primera representación del «Mortuorio» en lengua vulgar el 16 de abril de 1433, y lo consideran una pervivencia de *Sacra Rappresentazione*. Probablemente el texto fue importado en Piemonte por frailes venidos del centro de Italia y quizás algún «teólogo» local extendió en forma más completa el primer texto escrito, después desaparecido y que permaneció por largo tiempo sólo en la tradición oral. El origen cuatrocentista del «Mortuorio» y la relación con las *Sacre Rappresentazione* están corroborados por algunos claros elementos: el prólogo es recitado por un ángel y a éste sigue un soneto de remota ascendencia; el texto está escrito en endecasílabos, típico metro de los «cantos de Pasión» umbros; el canto de los ángeles puede considerarse una transformación popular del Gregoriano, transmitido de generación en genera-

ción por vía oral. Amedeo además nos proporciona interesantes notas de una progresiva escenografía que fue cambiando con el pasar de los años: efectivamente, un Cortejo procesional fue añadido más tarde; los personajes en torno a la Cruz y los angelitos, treinta y tres como los años de Jesús, llevando cada uno su simbólico «misterio», se hicieron cada vez más numerosos, y la Representación somatizó caracteres modernos que vinieron a yuxtaponerse a los medievales. Cantos y muchos otros símbolos han estado y están todavía presentes como expresión de fe y fantasías populares.

El «Mortuorio» original fue y es la única evocación del descendimiento del cuerpo de Jesús; en la escena, los personajes que vivieron el terrible evento: María, Magdalena, María de Cleofás, María Verónica, Juan Evangelista, José de Arimatea, el Centurión, soldados romanos y ángeles. La función comenzaba en sus primeras realizaciones con un sonido de trompeta y con un canto del Ángel, como puede recabarse de un antiguo manuscrito llegado hasta hoy, y es evidente la relación con el *incipit* de las *Sacre Rappresentazione*. Hasta hace algunos años, seguía el rezo de las octavas del salmo *Miserere* por clérigos que se fingían judíos o penitentes. Actualmente, en lugar de este salmo, se han añadido cuadros iniciales sobre texto evangélico: la última cena, la agonía en el huerto de Getsemaní, el proceso en el Pretorio y, por último, un conmovedor monólogo de Judas, de potencia dramática nada común. Este momento de la Representación puede considerarse como el resultado de una moderna capacidad creadora de la poética popular, que encuentra espacio para su expresividad en los momentos en que se convierte en mensaje de contenido universal. De lo antiguo a lo moderno, a través de varias estratificaciones y modificaciones debidas al pasar de los siglos, permanece el núcleo central del documento dramático: el dolor, la contemplación de la poquedad humana, la exigencia de lo divino. Por lo tanto, no es casual que se haya añadido el monólogo de Judas como premisa al Mortuorio, en la función de un mensaje coral en el que cada uno se reconoce.

Siguen las sextinas en endecasílabos cantadas por los Ángeles en el tono de una antigua melopea, mientras sostienen en la mano los «misterios» de la Pasión. Esta escena probablemente se deriva de un espectáculo propiciatorio más antiguo, tal vez de edad sarracena. El diálogo en versos del Descendimiento del Cuerpo de Cristo constituye el núcleo de la Representación, el «Mortuorio» propiamente dicho, inaugurada en la escena por el Arcángel Rafael. De clara matriz poética iacopónica, un crudo y doloroso realismo domina toda la dramatización siguiente, durante la cual, con dolorosa y trágica alternancia, los diferentes personajes comentan con gran padecimiento y apropiada gestualidad la tragedia de la Muerte. Poesía auténticamente popular, tonalidad dramática de gran sugestión, plasticidad figurativa sobre todo en la escena del Descendimiento del Cuerpo entre los brazos de la Madre: el realismo se compenetra de gran misticismo, la representación viva se transmuta en un momento de gran evocación de fe; la iconografía se desposa con la teatralidad, la lírica con la coralidad, el llanto divino con el humano. Se alcanza así plenamente la recuperación de un antiguo lenguaje, que renace también a través de las diferentes estratificaciones y modificaciones aportadas al texto original en los diversos siglos. De particular realce es el llanto de la Magdalena, antiguo y moderno en la significación universalizada del dolor. Los anuncios de los Ángeles de la Palma y de la Trompeta concluyen la sagrada representación del «Mortuorio».

Las palmeras de Sión, en el esbozo de la narración evangélica de la parte conclusiva de la Representación, traen a la memoria otras palmeras que, en un espectáculo igualmente sugestivo que aún pervive y se practica, sin duda con otra valencia poética y de fe, es ofrecido y gozado por muchos de nosotros aquí presentes: me refiero al «Misteri» d'Elx que, en el esplendor de su Basílica, se concluye con una visión inolvidable de luz y de esplendor dorado de sus palmeras. Una sutil relación me parece que existe entre estas dos manifestaciones, si bien muy diferentes entre ellas: quizás es la gran conmoción que dejan en el corazón de quien asiste a ellas.



## Bibliografia

### *La Sagra dei Gigli (La Feria de los Lirios)*

- SACCHI, M.: *Antichità romaniche d'Italia. Saggio sulle feste*. Milano, 1829.  
TORRACA, F.: *Studi di storia letteraria napoletana*. Napoli, 1881.  
JUNG, C. G.: *Psicologia e religione*. Milano, 1948.  
VECCHIONE, L. - COTI, F.: *La festa dei Gigli a Nola*. Napoli, 1950.  
DE MARTINO, E.: *Sud e magia*. Milano, 1959.  
TULLIO-ALTAN, C.: *Lo spirito religioso nel mondo primitivo*. Milano, 1960.  
BANFIELD, E.: *Una comunità del Mezzogiorno*. Bologna, 1961.  
BINSWANGER, L.: *Tre forme di esistenza mancata*. Milano, 1964.  
MANGANELLI, F.: *La sagra dei Gigli a Nola*. Napoli, 1966.  
ELIADE, M.: *Sacro e profano*. Torino, 1967.  
LOMBARDI-SATRIANI, M.: *Il folklore come cultura di contestazione*. Messina, 1967.  
CAILLOIS, R.: *L'homme et le sacré*. Paris, 1970.  
ALSZECHY, Z.- FLICK, M.: *Theologie of development: a question of method*. Rome, 1974.  
BATTISTA, P.: *Vita di antiche tradizioni campane*. Firenze, 1973.

### *Il Mortorio (El Mortuorio)*

- PROMIS, V.: *La passione di Gesù. Rappresentazione Sacra in Piemonte nel secolo XV*. Torino, 1888.  
MILANO, E.: «Le ultime reliquie del dramma sacro in Piemonte». Estratto da *Archivio per le tradizioni popolari*, vol XXII. Torino, 1905.  
MONTI, C. M.: *Le confraternite medioevali dell'alta e media Italia*. Venezia, 1927.  
MARTINI, G.: *Storia delle confraternite italiane con speciale riguardo al Piemonte*. Torino, 1935.  
RISTORTO, M.: *Storia religiosa delle valli di Cuneo*. Borgo S. Dalmazzo., 1968.  
CARDINI, F.: *I giorni del sacro*. Novara, 1983.  
MELLANO, M. F.: *Popolo, religiosità e costume in Piemonte sul finire del '500*. Torino, 1986.  
PATRONE, A.: *Il Medio Evo in Piemonte*. Torino, 1986.



Aileen Ann MacDonald  
Occitanista. Professora  
de la Memorial University  
of Newfoundland. St. John's  
Canada

# *The Role of Mary Magdalene in the Provençal Passion Play and the Influence of the Magdalene Cult in Occitania*

The Provençal Passion Play, also known as the Didot Passion is to be found in a single manuscript held in the Bibliothèque Nationale of Paris.<sup>1</sup> Dated toward the middle of the fourteenth century, it is a clumsily executed manuscript on which at least four hands may have worked. The latest hand has been identified as Gascon by Shepard,<sup>2</sup> editor of the text. A Catalan scribe also copied the text but the first scribe, again according to Shepard, seems likely to have come from the north of the Occitanian region. There are also two brief fragments of the same version of the Passion —both of these show a very strong influence of Catalan.<sup>2 bis</sup> Indeed the two fragments, which represent two different parts of the story, could be part of the same manuscript.

The Provençal Passion recounts the latter events of Christ's ministry, the coming to Jerusalem, the sequence of events of the Passion and finally the story of the Resurrection. The whole may be an ensemble made up of smaller playlets or episodes. At the very least, a soldering is detected between the part dealing with the Passion and that of the Resurrection. It is likely that these had existed previously on their own. Nothing survives of these earlier versions, as far as modern scholarship has detected. Rather the Provençal Passion is the earliest version in the Occitanian vernacular that we possess.

There is only one French Passion play which is earlier, and only marginally so. This is the Palatinus Passion which is dated also to the first part of the fourteenth century. From the Palatinus Passion and its sources derives one of the principal families of the French Passion play. Among its sources are, of course, liturgical and Biblical material, but also one which may be termed more popular and secular. This is a prose source, a work called *la Passion des Jongleurs*, which must have been part of the repertoire of these wandering entertainers. One especially significant feature of this family of Passion plays beginning with the Palatinus is the introduction into the sacred story of realistic, frequently comic detail. Although the Palatinus family of passion plays was widespread, Shepard detects no link between it and the Provençal Passion.<sup>3</sup>

One interesting and well-developed section of the Provençal Passion deals with the visit of the Three Marys to the sepulchre after the Passover — a visit recounted in all four Gospels and a scene which was the subject of the famous *Quem quaeritis trope*. In saying that this part is well-developed, I am referring first to its length which is considerable from line 1812 to 2215 of the play which runs to 2370 lines. This part of the Resurrection story has all the elements of the most developed *Quem quaeritis* (although this is not to say that the *Quem quaeritis* was

the main source any more than it is so considered for the French passion play). These elements include the purchase of an embalming ointment by the Marys from a merchant and also a scene in which Mary Magdalene encounters alone the risen Christ—a scene recounted in the Gospels, only in John and the long version of Mark.

The account of the Marys' visit to the tomb is not only full in the Provençal Passion but also put together in a highly original way by its author. It begins with the Marys' purchase of the ointment from a merchant and his son—a scene often treated with humour in other Passion plays, but here very seriously as the merchants adopt the same reverent attitude of the three Marys—Mary Magdalene, Mary Jacobi and Mary Salome.

There follows the scene at the tomb where an angel confronts the women and tells them of the Resurrection. In our play, the angel points to the shroud now discarded which is the proof. Also here, the angel tells the Marys to bring the good news specifically to the Virgin Mary and the disciples. It is generally assumed from Biblical accounts that the Virgin is part of the company of the disciples, but this is never stated explicitly.

There follow two very poignant, indeed tender, scenes in which Mary Magdalene's role is much expanded from Biblical accounts. Mary has not found her Lord and, even although she has heard the angel's words, she grieves over this fact and because she has not been able to tell the Blessed Virgin Mary that she has actually seen her Son. Mary's lament is almost like that of a lover—her Lord means everything to her and she will die if she has lost him. She is the repentant sinner who has found new joy in Christ but she still needs him to show her the right way. Mary Jacobi spots what looks to be a gardener and there ensues the exchange between Mary Magdalene and Christ. Christ gently tells Mary not to weep for she has found what she has been looking for.

Maria, dona, no ploret!  
Trobat avetz, so que queret (ll. 2089-90).

Again Mary behaves almost like an impetuous lover who wants to take hold of the beloved. But Christ gently restrains her and tells her, and this is recounted in scripture, not to touch him for he has not yet ascended to the Father.

There is a final scene when the Marys return to the Virgin Mary and the disciples once again. Now Mary Magdalene can tell His mother that she has indeed found her Lord:

Qu'eu ay trobat Dieu per cabal,  
Lo rey del cel esperital (ll. 2148-9).

The Blessed Virgin answers her with joy:

Tant fort me fays mon cor jauzir.  
Tornatz may esta razo dir (ll. 2152-3).

The disciples, too, listen to Mary and believe her when she reports that Christ bids them all go to Galilee and to await him.

The expanded role of Mary Magdalene in the Provençal Passion play reveals a considerable artistic talent in the unknown author. This Mary is seen as a repentant sinner but also as one who embraces wholeheartedly what Christ has to offer her. Mary Magdalene is a type—the fallen woman who is converted, but she is also a very warm human character in the play, something depicted by our author in the tender relationship which she has both with Christ and with His mother. This build-up of credibility in the Magdalene's character leads to an appreciation of what else she represents. Even more than the repentant sinner, or perhaps to crown her conversion, Mary is one of the main witnesses to the Resurrection and entrusted to go out into the world with the message of the risen Christ.

To go back briefly to the Palatinus Passion and the tradition which it represents, the visit to the Sepulchre by the three Marys is far shorter. The first element, and a main one, is the merchant's scene where there is much earthy realism and comedy. The merchant discusses the potency of the herbs especially as far as rejuvenation and sexual drive are concerned. The Marys then proceed to the tomb where the angel tells them of the Resurrection and bids them take the news to the disciples. In this earliest representation of the French tradition, Mary and

Christ do not have their private interview although this episode is found in later plays of this same French tradition.

Even in these brief outlines, the differences between the two versions of the Visit to the Sepulchre may be seen to be great. We may accept Shepard's conclusion that the two plays have no direct link but rather represent two very different traditions.<sup>4</sup> Most of the research on the Provençal Passion still remains to be done but Shepard concludes that it could well represent an evolution of a very different tradition concerning the Biblical story —a tradition possibly unique to Occitania, or, as he tentatively suggests, to the wider area which would also include Catalonia.

When we turn to consider the Occitania (and Catalonia) of the period of the Passion play, it is not difficult to see why a separate and distinct tradition should develop there especially concerning the story of Mary Magdalene. A significant event took place in 1279 when the remains of the saint were supposedly found at the convent of St. Maximin near Marseilles.<sup>5</sup> They were found in a sarcophagus with a sweet smelling plant growing on them, fennel or palm, said to represent the saint's apostolic mission. A few months later, the bones were proclaimed the holy relic of the saint in the presence of the august Charles d'Anjou, son of the king of Naples and nephew of Saint Louis himself. It is not clear whether politics made Charles support the claim of the monks of St. Maximin or whether he was moved by a special devotion to the saint—something he is said have had. Hitherto there had been no special cult of Mary Magdalene in Provence: rather her chief shrine was at Vézelay in Burgundy which had been a great centre of pilgrimage. The scene in Provence was now about to change completely.

The legend and cult of Mary Magdalene was to become a central part of religious devotion and practice. But first of all, who exactly was Mary Magdalene? In the western church, since the days of Gregory the Great, she had indeed been a composite figure made up of three women in Jesus' life, Mary sister of Lazarus, Mary of Magdala and the adulteress out of whom Christ cast devils. In the East, as a point of interest, these women are still distinct and separate. The legend of the saint goes that, after the Crucifixion, she, her brother and sister were forced into exile because they followed Christ and finally arrived in the south of France where Mary preached to, and converted, the local population.

Following the «discovery» of the saint's remains, different manifestations of her cult were seen throughout Occitania —ceremonies were held, chapels built in her honour and pilgrims flocked to St. Maximin. A special indulgence was granted to a person who made that pilgrimage. One particular ceremony took place in Marseilles when a «cantinelle» on the saint's life was sung during an Easter procession to a chapel called *Pierre l'Image* which was dedicated to the Magdalen. Mary was still seen as the repentant sinner and to her chapels and abbeys were sent repentant prostitutes and also converted cathars. Albanès, who wrote the history of St. Maximin, even alludes to the fact that a play was connected with the convent for, in records of 1544, mention is made of «la vie de la Magdaleyne a personaiges, pour juer a neuf personaiges».<sup>6</sup>

In Catalonia, we find many ceremonies liturgical, paraliturgical and dramatic involving Mary Magdalene.<sup>7</sup> One of the earliest examples of the *Quem quaeritis* with the scene between Mary and Christ alone was found at Vic. It dates from the twelfth, if not end of the eleventh century. An addition to the *Quem quaeritis* was the scene with the merchants: such a scene is found in a very early play in Spain, in the Ripoll troper and dated to the early twelfth century. The merchant's scene became a feature found in plays all over Europe but it could well be a development which came about first in Catalonia according to Donovan quoting Dürre.<sup>8</sup>

There were certain ceremonies associated with the Marys in the liturgy. Mary Magdalene alone, or with the other Marys, was featured in several offices of the church. Certainly in Spain, we find many examples of the performance of two particular offices which were also found elsewhere in Europe. The first, called the *Depositio* was a symbolic procession to represent the death and burial of Christ in the course of which a host or a cross, or both, was placed in a sepulchre. This was performed on Good Friday. Then on Easter morning came the complementary service of the *Elevatio* in which the cross or host was taken up, thus symbolizing the Resurrection. Often an empty shroud was left as a material symbol of the risen Christ. These ceremonies formed an excellent preamble to the Easter plays proper if they were

performed in the same church for the Marys would show the shroud to the disciples as proof that Christ had risen from the dead.

The hymn *Victimae paschali laudes* which recounts the Passion was also linked to Mary Magdalene who sang it. This hymn had great dramatic potential and, in fact, in fourteenth century Vic, a cleric did impersonate Mary and sang it. From Vic, there is also a vernacular play or fragment of one which begins with the episode of the soldiers at the tomb and continues with the four Marys at the tomb as they encounter the angels and learn of the Resurrection.<sup>9</sup> The language, interestingly, bears a very marked Provençal flavor, again possibly pointing to a constant interchange of ideas and practices between the two areas. The play ends with «Di-nos, Maria, què has vist?», a direct translation of the line: *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?*, from the *Victimae paschali laudes* which was most likely sung at this juncture. Many liturgical Easter plays finished in this way.

The hymn *Victimae paschali laudes* seems to have been particularly popular in Catalonia. In Palma de Mallorca, a centre of importance in the development of the liturgical drama, the hymn was sung at Matins on Easter morning.<sup>10</sup> Three clerics, dressed in long robes of red, white and green would sing. These, of course, represented the three Marys. They would first go in procession to the altar of the Virgin Mary and then begin their singing. Yet another version of the hymn was sung at Palma on Tuesday morning—in this only Mary Magdalene was represented— She was dressed in the clothes of the minor nobility and, for the singing of the hymn, would stand on a stool. At one point, she would mention corpses being resurrected at which several choirboys would roll out from under the main altar. Mention, too, was made of a shroud. Mary encounters an angel in this dramatization, an angel who would suddenly and dramatically appear in the dark church with lighted candles attached to its wings.

A similar hymn *Surgit Christus cum trophaeo* was also frequently sung (indeed throughout Europe) but was particularly popular in Spain. Sometimes it was joined on to the *Victimae paschali laudes* as was the case in Girona. This particular hymn was a sequence of interrogations on the Passion with Mary Magdalene the person questioned. She is asked, *Dic, Maria, quid vidisti contemplando crucem Christi?* It had been debated by scholars of the medieval stage whether or not this hymn could be dramatized and the answer reached was generally negative for lack of proof. But Donovan, in his work *The Liturgical Drama of Medieval Spain*, gives the text of the hymn from Girona which was accompanied by music.<sup>11</sup> Mary, angels and chorus answer each other in a dialogue which is clearly dramatized.

To sum up the dramatic scene in Catalonia, we may say that certain hymns such as the *Victimae paschali laudes* were particularly popular parts of the liturgy which became paraliturgical and were eventually dramatized. They were recited by the three Marys together or by the Magdalene herself. Finally the singing would frequently take place in a lady chapel.

In the light of the above ceremonies, liturgical, paraliturgical, even dramatic which were taking place in Occitania and Catalonia around the period of our play, let us now return to the Provençal Passion and appraise the three Marys section more closely. The three come on scene, crying out lamentations for their lord dead on the cross. They chant together and then individually make their lament. Mary Magdalene alone utters hope for the Resurrection:

Una cauza mi deuria conortar,  
Car motas vetz l'auzi dir e comtar  
Que al ters jors devia resusitar. (ll. 1825-1827).

She, too, seems to have a more personal relationship with Christ, referring to him as «Il mieu senher» (l. 1024) while the other two say simply senher».

The important feature of the scene, however, is the lamenting by the women, recalling as it does liturgical practice and the chanting of hymns such as the *Victimae paschali laudes*. The lines of the play here are in the form of tercets, except for the first speech of this scene chanted by the three Marys together where a fourth line is added, «Ay Dieus, ta grans son mas do-lors. (l. 1815) which could well be a refrain, taken up again at the end of all the tercets of the scene, after each Mary has singly uttered her lament.

The three then proceed to the purchasing of the embalming ointment and what follows is

a merchant scene. No comedy enters in here, however, as was the case in the Palatinus Passion. The merchant's son comes on the scene. The whole exchange is serious and didactic. Both the merchant and his son are viewed as two of the faithful who join in the worship of the risen Lord. Realistic details about herbs and their often comic efficacy do not appear. Instead the three Marys are treated with the greatest courtesy and are given the ointment at a good price—the merchants, too, want to make their contribution. Such a scene is not far removed from the simple celebrations of the *Quem quaeritis*.

In this scene, there is a series of exchanges in tercets between the Marys and the merchants with a fourth line added on to the first tercet, «E guaut torno vostras dolors» (l. 1846). Again this line could be viewed as a refrain to be added on after each tercet with a change to «nos-tras dolors» when the Marys are speaking.

In the next scene, the three women came to the tomb, still lamenting, and find themselves confronting the angel announcing the Resurrection. The language sounds formal, like the liturgy,

Car Dieus que fe lo pan e.l vi;  
Resuscitetz huy bo mati (ll. 1916-7).

Again in line with the liturgy, and we may recall here the ceremony of *Elevatio* described above, the angel offers the empty shroud as proof that Christ has broken the bonds of death:

E per aso que non duptetz.  
Lo sant suzari sieu pendretz.  
A tos ensems lo mostraretz. (ll. 1926-28).

The women are to take the shroud and show it as proof, backing up their proclamation of the Resurrection to the disciples.

There then follows the first of two scenes which are to be found nowhere in the Gospels. The three Marys bring the news of the Resurrection as directed to the followers of Christ but, in the Provençal Passion, most specifically to the Virgin Mary. No mention is made of Christ's mother in the Bible after the Crucifixion although it may be assumed that she was with the disciples. After all, Christ gave her over to John to have as her son henceforth. The three Marys make their announcement to the Virgin Mary and John. Christ's mother takes the shroud and asks if they have seen Him:

Donas, benazeitas siatz,  
Car ta bo novel m'aportatz,  
Digatz mi ades si a vos platz  
Si l'avetz vist ni es veritat: (ll. 1961-4)

In the last words of the Virgin, we may again be hearing an echo of hymns such as the *Victimae Paschali laudes*.

Mary Magdalene is particularly distraught not to have seen Christ and she is given a long soliloquy of lament. In part of it, she recalls the Passion and goes back over what the angel has said about the Resurrection. Again there are reminiscences of the hymns like *Surgit Christus cum trophaeo* in which the Magdalene gave an account of the Passion. Mary will not rest until she has found her Lord. It is not enough simply to have been told that he has risen from the dead. She has to see him and, in the Provençal Passion, she does. There is a particularly poignant scene, as I have described above, in which Jesus gently restrains Mary who only wants to touch her beloved Lord. Again this is a scene not found in all the early French passion plays nor yet in all the Gospels.

After this interview, Mary can greet the other Marys joyfully with the news and they all return with the glad tidings for a second dialogue with the Virgin Mary who expresses her joy which has now taken the place of grief:

Tant fort me fays mon cor jauzir.  
Tornatz may esta razo dir. (ll. 2152-3).

The disciples are also there and they ask the expected question of Mary Magdalene—that is, the question put to her in a hymn such as the *Surge Christus cum trophaeo*, what has she seen?:

Maria dona, si a vos plat,  
So c'avetz vist nos recomtatz (ll. 2158-9)

Since these two scenes with the Virgin Mary appear nowhere in the French Passion Play nor in scripture, where may we turn to look for some kind of parallel? Surely in the Latin hymns, like *Victimae paschali laudes* and *Surge Christus cum trophaeo*, there are to be found the closest similarities. I suggest that our author drew inspiration for the role of Mary Magdalene from liturgical and paraliturgical ceremonies —ceremonies we have seen to be popular in Catalonia and most likely performed also in Occitania after 1279. I would further suggest that the Provençal Passion, or at least the section describing the Resurrection, represents a dramatic tradition much closer to liturgical and paraliturgical practice than does the French Passion. It could well be that the Passion was put on, if not during mass, maybe after an office such as Matins.

Moreover, the Provençal Passion may not be unique to the Didot manuscript and fragments described at the beginning. I described earlier the Vic vernacular play which Donovan mentions. Donovan suggests that this little known play or part of a play in the Catalan vernacular, a Catalan heavily marked by Provençal influence, dates from the fourteenth century. He further postulates that it was put on after the third responsary of Matins and that it was a dramatic piece in the vernacular which had evolved out of the *Quem quaeritis*.

He reprints what exists of this play. There is a scene with the centurians guarding the tomb and then the part with the Marys' visit to the sepulchre. They came in lamenting —the same three as in the Provençal play— Mary Salome, Mary Jacobi and Mary Magdalene. After their initial lamentation, there appears to be a lacuna. Then comes the scene as the women confront the angels in the now empty tomb. If we put the Provençal Passion side by side with the little Vic drama, a surprise awaits us for they represent the same dramatic tradition, if not the same play. Whole lines are repeated from the Vic to the Provençal version. In the Provençal Passion, the three Marys enter saying or possibly singing:

Ay senher Dieus, ver payre glorios,  
Que rezemist del tieu sanc presios,  
Puis que fust mort en la crotz, (ll. 1812-14)

In the Vic play, Mary Salome says:

Ay sènher Déus, ver payre gloriós,  
Qui'ns redemist del teu sanc preciós,  
Per nós ets mort e levatz en crots.

Later in the Provençal Passion, Mary Salome announces to the angel in the tomb that they have come looking for Christ:

Nos querem Dieu lo glorios  
Que en la crotz fo mes per nos;  
E creziam que aqui fos  
En aquet loc on secetz vos. (ll. 1910-13)

In the Vic version, it is Mary Magdalene who utters practically the same words:

Nos querem Déus gloriós,  
Qui en crou fo levat per nós;  
Pensàvem-nos que açí fos,  
En aqueix vas hon seretz vós.

If the same play tradition is represented by both plays, then the lacuna in the Vic version represents the scene with the merchants. Indeed just before the presumed break, Mary Salome talks of buying ointment:

Per ço és obs que anem engüent comprar,  
Perquè pusquam les grans nafres untar.

If we follow the Provençal play, the merchant scene does follow at this juncture and then the Provençal play picks up the Vic segment again at the tomb. The Vic segment finishes with



the line, «Dic nos, Maria, que has vist», again possibly announcing the singing of the hymn «*Victimae paschali laudes*».

It looks as if a common liturgical tradition concerning Mary Magdalene and possibly the Virgin Mary was to be found in Occitania and Catalonia in the fourteenth century and earlier. Although in the case of the Provençal and Vic passion plays, it looks as if the Vic play was influenced by Provençal tradition, on more general lines, the liturgical and paraliturgical traditions most likely began in Catalonia and then found their way into Occitania in the wake of the events of 1279.

Interestingly enough, there is another piece of evidence to show the strength of the Magdalene cult and the link with the Marian one in Spanish, if not specifically Catalan, liturgical practice. It is a different kind of source—a literary one. The *Libro de Buen Amor*<sup>12</sup> which dates from the fourteenth century is a classic in medieval Spanish literature. It was supposedly written by the Archpriest of Hita who finds part of his material in Biblical sources but who seems also to have followed local traditions and exegetical practice in religion when writing on the subject.

The archpriest describes the five joys (joyful mysteries) of Mary several times. The fourth joy is the Resurrection and, at strophe 28, in the *Libro de Buen Amor*, we are told:

Alegría cuarta y buena  
fue cuando, la Magdalena  
te dijo —gozo sin pena—  
que el hijo, Jesús, vivía.

Here, for this author too, it is Mary Magdalene who brings the news of the Resurrection to Christ's mother. In two other passages, we are also told about the announcement of the Resurrection to the Virgin Mary. There is one somewhat confused passage at strophe 38 where it seems as if the angel Gabriel is announcing the Resurrection to Mary. R. Willis has tried to sort out this confusion in an article in *Romance Philology*.<sup>13</sup> He says the author has possibly confused the Annunciation made by Gabriel about Christ's birth with the announcement of the Resurrection and suggests a new reading of the lines to indicate again how it was Mary Magdalene who told the Virgin Mary about the risen Lord:

Fue tu quarta alegría  
quando te dixo María  
que Grabiél  
dixo que Christo venía,  
e por señal te dezía  
que viera a Él.

Further on, at strophe 1639, we are told:

Fue tu alegría cuarto  
quando hubiste recado  
del hermano de Marta  
era resucitado  
tu Hijo duz  
del mundo luz  
que viste morir en cruz  
al ser en ella elevado.

Willis corrects *Hermano de Marta*, who would have been Lazarus, to «Hermana», sister, who was, of course, Mary of Bethany. Another Mary brings the good news to the Virgin Mary. But, as we saw earlier, there is probably little difference in the sense as Mary of Bethany and Mary Magdalene became fused into one figure in western exegesis from the time of Gregory the Great.

The Provençal Passion, at least as far as the Resurrection part goes, represents an independent tradition, very different from the Palatinus Passion and its family in the north of France. The dramatic development to be found in the southern play is closer to liturgical practice than its northern counterpart. Furthermore, it is a tradition both of Occitania and Catalonia. But which came first? I would suggest that, given the early date of some of the ceremo-

nies involving Mary Magdalene in Catalonia, that the popularity of the saint was first very great there. It came to Occitania in 1279 with the events at St. Maximim. Whether these were prompted by politics or piety or a mixture of the two is a question we may very well ask. Certainly the protection of a strong yet gentle female saint was something the region may have needed in the wake of the Albigensian Crusade and the depression it brought. The cult of Mary Magdalene, the repentant sinner and Christ's disciple to the Gentiles, is another interesting variation on the theme of the cult of the lady in Provence.

## Notes

1. Didot PASSION, ms. nouv. acq. fr. 4232, ff. 19-76.
2. W.P. SHEPARD (ed.), *La Passion Provençale du ms. Didot*, Paris: SATF, 1928.
- 2 bis. [Nota de l'editor: De fet són 3 els fragments, tots ells en català, provinents de l'antic Regne de Mallorca. Ha estat demostrat que la Passió Didot és traducció d'un original català de finals del XIII o principis del XIV. Vegeu Josep ROMEU I FIGUERAS, «La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal. Essai de classification des passions dramatiques catalanes», dins *Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, pp. 68-106, Avignon: Publications de l'Institut Méditerranéen du Palais du Roure, 1957, ara dins J. ROMEU, *Teatre Català Antic*, I, pp. 97-143, Barcelona: Curial, 1995; i F. MASSIP, «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana», *D'Art*, 13 (1987): 253-268, i «La Dramatisation de la Passion dans les Pays de Langue Catalane et le Dessin Scénique de la Cathédrale de Majorque», *Fifteenth-Century Studies*, 20 (1993): 201-238.]
3. «Tout ce que je crois pouvoir affirmer, c'est que la Passion du Didot ne manque pas d'une certaine originalité et qu'elle occupe une place à part dans la série des mystères en langue vulgaire», Shepard, *op. cit.*, p. XLI.
4. SHEPARD, *op. cit.*, p. XLII.
5. V. SAXER, *Le culte de Marie Madeleine en Occident; des origines à la fin du moyen age*. 2 vols., Paris, 1959, np. 230 ff.
6. See in C. Chabaneau, *Sainte Marie Madeleine dans la Littérature provençale*, Paris: Maisonneuve frères et Ch. Leclerc, 1887, p. 142.
7. R.B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto; Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958, pp. 74 ff.
8. DONOVAN, *op. cit.*, p. 82. [Nota de l'editor: Com ha demostrat l'arxiver Miquel Gros, el troper no és de Ripoll, ans de la Catedral de Vic, i els drames litúrgics que conté foren copiats a les darreries del segle XII. Vegeu J. ROMEU, «El drama eclesiàstic o litúrgic *De Tribus Mariis*: un estudi i un muntatge», *Teatre Català Antic*, I, pp. 55-93.]
9. DONOVAN, *op. cit.*, pp. 87 ff. [Nota de l'editor: Nova edició més precisa d'Anna CORNAGLIOTTI, «Sobre un fragment teatral català de l'Edat Mitjana», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, I (*Homenatge a Josep M. Casacuberta*), Barcelona, 1980, pp. 163-174.]
10. DONOVAN, *op. cit.*, pp. 131 ff.
11. DONOVAN, *op. cit.*, pp. 104-109.
12. Marie Brey Marino (ed.), Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Madrid: Editorial Castalia, «Otres Nuevos», 1974.
13. R. S. WILLIS, «Libro de Buen Amor: The Fourth Joy of the Virgin Mary», in *Romance Philology*, vol. xxii, No. x, May 1969, pp. 510-512.

Sally-Beth MacLean

Editora executiva de  
*Records of Early English Drama*  
i Chair Program Committee  
del VIII Colloqui  
de la SITM  
Toronto, Canada

# *Festive liturgy and the dramatic connection. A Study of Thames Valley Parishes*

The search for drama in a liturgical context has been pursued traditionally in the service-books of the medieval church. Karl Young's classic work, *The Drama of the Medieval Church*, will be recognized by most European theatre historians as a pioneering study of this kind, a continually valuable reference source of liturgical drama and ceremonial custom. Yet if we are interested in change and variation in Christian drama and custom in the later medieval period, especially in an individualistic country like England, we must look beyond the service-books for clues about local usage.

William Christian, in his book *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, makes the following pertinent observation:

In the villages, towns, and cities of Central Spain (and, I suspect, in most other nuclear settlements of Catholic Europe) there were two levels of Catholicism—that of the Church Universal, based on the sacraments, the roman liturgy, and the Roman calendar, and a local one based on particular sacred places, images, and relics, locally chosen patron saints, idiosyncratic ceremonies, and a unique calendar built up from the settlement's own sacred history.

The detailed town and village to the king that Christian is fortunate to have available for the region of New Castile do not have parallels in the area that is the subject of my investigation here. For knowledge of late medieval and early Tudor English parish life, we are principally dependent on such church accounts as survived the ravages of time and local neglect, together with the silent witness of the buildings themselves, however changed though reformers' zeal, civil war destruction, and shifting architectural fashion.

I have chosen the Thames Valley parishes as a focal point—not quite arbitrarily—first because REED's survey of the counties related is almost complete, and second because they have some coherence as a regional unit, bound together as they are by what Hilaire Belloc called «the common life of the river. It [the Thames] was their *highway*, and it is as a highway that it must first be regarded». The attached map defines the area more precisely as the counties bounding the river from London to Oxford; beyond Oxford, as one Thames Valley writer has noted, the character of the river changes and there are no major settlements along its marshy clay banks; below London, fords and bridges did not exist in our period and the river becomes estuarial. The counties whose parish records are relevant therefore include Surrey, Middlesex, Buckinghamshire, Berkshire, and Oxfordshire. Within this region, I am excluding London, Westminster and Oxford from analysis here because they require and deserve special study.

What these counties share, then, is a common pattern of towns and villages built up along the river which functioned as their principal link, thereby distinguishing them from other settlements which grew up in less readily accessible upland areas such as the North Downs, Chiltern Hills, and Berkshire Downs. It is fair to describe the parish as the most common administrative unit in these counties, with records kept by parish officers being the chief source of information about local ritual and drama before 1642. Of these records surviving, county holdings are as follows:

Surrey:	33 parishes, with 9 sets of pre-1560 records
Middlesex:	14 parishes (excluding London and Westminster), none pre-1560
Buckinghamshire:	10 parishes, 3 pre-1560
Berkshire:	15 parishes, with 6 sets pre-1560
Oxfordshire:	22 parishes, with 7 sets pre-1560 (excluding Oxford)

We have a considerable body of evidence on which to base this study, therefore, with records from a total of 94 parishes surviving in 5 counties. The likelihood of finding traces of festive liturgy and related drama is reduced absolutely after 1560 when the Elizabethan reforms began to take effect at the local level. It should be no surprise that the two counties where protestant influence was felt early —Middlesex and Buckinghamshire— have no records relevant for this survey, but we have cause to reflect on the fact that only 7 of 25 sets of pre-1560 parish accounts (and some of these very detailed) have evidence of religious drama or special ceremonial custom beyond the intrinsically dramatic Sarum rite itself which provided the standard liturgical framework for most later medieval English parishes.

What the surviving accounts indicate is that the most typical outlet for the festive energy of these small and medium-sized parishes was their summer games and folk plays or dances, often mounted in conjunction with money-raising church ales. Relatively few (approximately 7%) bear witness to distinctive liturgical observance with a dramatic connection, but of these we may ask a number of questions. What were the «special rhythms» of individual parishes? What did they have in common? When were the periods of high activity?

In an influential article, «Ceremony and the citizen: The communal year at Coventry 1450-1550», Charles Phythian-Adams first proposed that the citizen's year in later medieval England could be characterized as having a ritualistic half running from Christmas to Midsummer, and a secular half from late June to the 25th of December. Into the «ritualistic» six months, the local churches «crammed» [his word] «all the major observances connected with the birth, life, death and resurrection of Christ», as well as the only extended holiday periods of the year, the twelve days of Christmas, and the weeks at Easter and (usually) at Whitsuntide. The «secular» half by contrast was the time for normal economic activities, without the major public ceremonial processions that enriched and unified communities during the ritualistic period.

The liturgical calendar with its attendant ceremonials is Phythian-Adams' point of departure in his analysis of the festive life of the citizens of Coventry as it was for Karl Young in his search for drama in the medieval church. Although Advent (the Sunday nearest to St Andrew's Day on 30 November) traditionally marks the start of the ecclesiastical year, its four-week season was a solemn preparation for Christmas, with festivities discouraged. With the 25th of December came the opportunities for church-sanctioned special ceremonial observances ranging from the liturgical Christmas, Epiphany and Easter plays developed by the earlier medieval church to the intensified drama of holy week services, starting with the outdoor procession on Palm Sunday and culminating in the celebration of Christ's resurrection on Easter Sunday. The fifty days following Easter were a time of particular festivity, both sacred and secular, with Rogation and Corpus Christi processions outside the church emphasizing its engagement with the surrounding community and in one sense blessing the common routes of the procession way. Religious drama typically assumed for this period has been the cycles of biblical plays known to have occurred in larger English cities such as York, Chester and Coventry. Beyond the Phythian-Adams' «ritualistic» half of the year came the long liturgical season after Trinity associated with the teachings rather than the life of Christ —the most prominent red letter days during this period were the Marian festival of the Assumption and individual saints' days which varied in importance from place to place.

What, then, were the special local observances of the handful of Thames Valley parishes with relevant records? As the map indicates, all such parishes lie on the river Thames, with the sole exception of Thame, which is similarly sited on a tributary.

The Christmans season plays a notably minor role in these accounts. Beyond the occasional payment to dress the church with holly and ivy, the only para-dramatic custom related to this time in the church's year is the selection of a boy bishop whose mock episcopacy could begin on St Nicholas Day (6 December) or at the feast of the Holy Innocents (28 December). Although Young is undoubtedly right in saying that boy bishops were usually drawn from the ranks of choir-boys in cathedrals, collegiate churches, religious houses and schools, St Mary's, Lambeth and St Margaret's, Southwark provide exceptional instances of regular parish churches observing the custom. A 1485 inventory with special children's vestments provides the clue for St Margaret's, a church with considerable music resources in the period, while St Mary's, Lambeth across from Westminster and adjacent to the archbishop's palace has an isolated instance of boy bishop festivities and profitable gathering on the eve and feast of St Nicholas, 1522.

Although the festive calendar on the continent had periods of high activity in late December and early January, as well as at Shrovetide, this does not appear to have been true in rural England; it is certainly not the case in these Thames Valley Towns. It was Easter, the central event of the church's year, which launched the main season of sacred and secular celebration sponsored by English parishes. The intensely devotional drama of Christ's passion, death and resurrection re-enacted in the liturgical observances of holy week were common to all parishes—a standard feature, the sepulchre in which a cross was «buried» with the host on Good Friday and brought forth again on Easter Day, may have varied from temporary structure to permanent, elaborately carved stone tomb according to the resources of individual parishes, but the ceremony dictated by the Sarum Rite occurred in all. Described by Young as the «Depositio» and «Elevatio» rites, it must be distinguished from the Easter play, the «Visitatio Sepulchri» well-known on the continent but seldom attested to by English sources. There is no shortage of evidence for an Easter play of some sort, however; in fact, four of the seven parishes considered had a Resurrection play either on Easter Day itself (Kingston upon Thames) or during the octave. These plays were therefore closely tied to the liturgical season and in three instances it is probable that the local priest or parish clerk was the scriptwriter. It is also possible that some if not all may have been performed in the church; the Easter Tuesday Resurrection at St Mary's, Thame in 1522 was clearly played indoors while at St Laurence, Reading and All Saints, Kingston the temporary stages paid for may have been set up in or outside. These plays seem to have been special events—probably in the vernacular, given their early 16th-century date, and relatively inexpensive to mount, with little special costuming, and music (provided by a minstrel) noted only at Thame; however, enough profits were brought in at Thame and Reading (where accounts are more detailed) to make regular production worthwhile until 1538. The Kingston play is noticed only in 1520; most of the energy in this parish was directed towards a particularly lavish king game and Robin Hood event at Whitsuntide in conjunction with a week-long fair, so it should not be surprising that other festive activities within the same period were limited. There is little that can be said about the play at Henley—it is mentioned in conjunction with a procession, possibly at Vespers, on Low Sunday in 1511 but without further context we cannot judge its frequency or character.

Apart from these Resurrection plays, the evidence for biblical plays in the Thames Valley is confined to the two towns of Reading and Thame. As no play texts survive that have been surely identified with this area, we cannot assume that the plays of the three kings of Cologne mounted by the Reading and Thame parishes dealt with the same episode in the Nativity story. They are quite divorced from their natural association with Epiphany in the liturgical calendar—Thame's play, which clearly includes Herod, was mounted on Corpus Christi Day, 1522, while Reading's occurred during the town's fair on May Day, 1498. The Reading accounts make no mention of Herod and it is possible that this play of the three kings focussed on their coming to the stable, the subject of one panel in the Nativity reredos formerly at the Lady Altar in St Laurence's Church. Both parishes appear to have experimented with different subjects for their single biblical plays mounted from time to time during the festive season

between Easter and Corpus Christi in the late fifteenth and early sixteenth centuries. None of the plays have a connection with the liturgical calendar but were probably sponsored by the church as part of its communal teaching in a sunny season, while contributing substantially to parish funds. Thame apparently produced a play of Jacob and his 12 sons at Whitsun, 1481, while Reading staged an Adam and Eve play on a Scaffold outdoors in 1506 and a perhaps related play of Cain in the marketplace in 1511 and 1515. It is possible from its position in the accounts, that the Cain play was produced at Corpus Christi but the Adam and Eve play may only have been given a special performance on the Sunday before St Bartholomew (ie, 22 August) in 1506, as an exceptional event and for reasons unknown.

Only one biblical play, that of the Resurrection, can be proved to have had recurring and broad appeal therefore. The other five biblical plays recorded were individual occurrences with no direct link to the festival at which they were performed.

And what of Corpus Christi, the feast most commonly associated with ambitious biblical play cycles? Unlike York, Chester or Coventry, these Thames Valley towns lacked the complex civic and guild structure needed to produce costly spectacles. The religious procession with torches, garlands, decorative banners, and the sacrament carried in its monstrance under a canopy through the community was the central observance for all these parishes, a sacramental event that symbolized the physical and spiritual unity of each town. Unspecific reference is made at Henley to pageants for Corpus Christi that may have been carried as part of the liturgical procession; there is no evidence that the pageants were dramatized. On the other hand Thame definitely added a play to its Corpus Christi celebrations. From the mid-fifteenth century to as late as 1542, a play of indeterminate subject is mentioned in the accounts, primarily for the profits raised; in only one year do we know it as the Herod play, previously noted.

If Corpus Christi represents a universal observance, there are other outdoor processions of a more individual character along the south bank opposite the city of London. Very special efforts were expended by participating parishes to make their procession to the principal church of the deanery. St Saviour's in southwark, a lavish liturgical celebration of neighbouring communities. Records of this grand procession converging on St Saviour's annually until 1558 (apart from Edward VI's reign) survive from four parishes —after 1540 from All Saints, Wandsworth; St Olave's, Southwark; and St Mary's, Lambeth; before 1540 when St Saviour's was the priory church of St Mary Overy, the only two early sets of churchwardens' accounts, those of Lambeth and St Margaret's, Southwark show that the tradition can be traced at least as far back as the 1480s. The ceremonial must have been the festive highpoint of the year for the deanery. Each church made efforts to improve its vestments and banners for the occasion, garlands were purchased, and copes borrowed from Westminster across the river if needed. The visual beauty of a bull liturgical procession with fine vestments, banners, garlands and swinging thuribles of incense was augmented by the best choral music that money could buy —the musical resources of individual parishes were expanded by professionals from elsewhere; in 1557, for example, Lambeth paid for the services of the London waits, as well as seven singing men.

The emphasis in these south bank parishes seems generally to have been on music rather than drama for special occasions. This is true of the only two dedication festivals noted, at St Margaret's and St Olave's, Southwark, as it is true of St Olave's patronal festival on 29 July. St Margaret's patronal festival on 20 July was celebrated by a bonfire on its vigil and, from 1460 until the accounts die out in the late 1530s, singers and a procession are featured for the day itself. However, earlier records, from 1445-1459, give us a glimpse of an earlier tradition that included a play. Here if anywhere we might fairly expect a saint's play performed in the church at its patronal festival. During the same fifteen-year period St Margaret's also mounted a play on the feast of St Lucy, undoubtedly indoors given its date of 13 December. Were these two plays an extension of the solemn liturgical celebrations on their feast-days? We cannot know for sure, but the isolation of their occurrence in the mid-fifteenth century challenges our often glib assumptions about the proliferation of saints' plays before 1550. The only other plays in the Thames Valley that may belong to this genre are both single references from the late-fifteenth century church at Thame. Both may be oddities: the first, a bare mention of

a St George play in the 1482-3 accounts is not linked with the liturgical calendar, and the other, a Midsummer event, is more than usually obscure: expenses for opening the «box» of the play of «Fabine and Sabine». At the very least it is clear that we are not dealing here with a rich continuation of the miracle plays described by Karl Young.

In summary, a regional analysis of parish festive liturgy and related drama in the Thames Valley yields some provocative conclusions for comparative study. Phythian-Adams's distinction between the ritualistic and secular periods of the year has some resonance for these smaller English towns, but the period of high activity for special local observances begins in the second quarter of the year rather than at Christmas. The improvement in the weather coinciding with Easter and Whitsuntide holidays, as well as the celebratory mood sanctioned by the Catholic Church between Easter and Corpus Christi, encouraged parish churches to act out the faith in plays and processions. Only the larger churches seem to have attempted religious plays; smaller parishes were content with their fund-raising ales and more spontaneous folk customs. The production of a biblical play, the most common religious genre observable, required a script, capable actors, costumes, and sometimes music. Perhaps it has been predictable from the start that the wealthy church of St Mary. Thame, a prebend of the bishop of Lincoln, with resident vicar, clerks and organist, should have the greatest variety and longest tradition of playmaking in the area. On the other hand, we must not discount individual taste and talents. The Southwark churches had considerable resources but their creative energy was directed into liturgical music and festive processions.

There has proved to be little drama with a liturgical connection in these towns. Although there is evidence, both written and iconographic, of devotion to the Virgin, her several festivals do not seem to have inspired particular attention. The Resurrection play is unusual in its appearance in several parishes and in the length of its popular run. The saints' play as a genre occurs seldom and no later than 1488; in fact, the patronal festivals where we might expect to see such dramas featured are rarely mentioned in these parish records. We are left with the lingering impression that the liturgy itself, with its rich ceremonial rites varying according to the season, must have furnished the people with their principal dramatic experience—for other forms of play we must look to the realm of the profane rather than the sacred.





Francesc Massip  
Coordinador de la Secció  
Hispànica de la SITM,  
professor de la Universitat  
Rovira i Virgili i coordinador  
de l'Aula de Teatre de la  
mateixa universitat  
Tarragona, Catalunya

# *El món de l'espectacle en Tirant lo Blanc. (Primera aproximació)*

A l'albada del segle XVI, el teatre català arriba desproveït d'un estat autònom on desenvolupar-se, cosa que li impedí tenir els fonaments polítics necessaris per a la creació d'un teatre nacional modern com l'elisabeteà, el classicisme francès o el Segle d'Or espanyol. I això malgrat que durant l'Edat Mitjana viatjava en el tren de l'avantguarda artística europea. Però la vampirització o obliteració que la nostra cultura ha sofert per part de les poderoses cultures veïnes (espanyola i francesa) ha comportat durant molt de temps el silenciament o la ignorància de la nostra rica dramàtica medieval. De fet, si els estudis del teatre medieval ibèric són escassíssims i poc coneguts a l'estranger és perquè l'activitat escènica en terres castelleses (i portugueses) en aquella època resulta molt migrada.

D'altra banda, els que ens hem apropiat a l'estudi del teatre des de l'especificitat de l'espectacle, no sempre unit al fet literari, hem pogut observar que la pràctica escènica a l'antiga Corona d'Aragó assolí durant l'Edat Mitjana una notable maduresa que tant hauria de col·laborar en l'eclosió del veí teatre auri espanyol.

Una altra de les marginacions que ha patit una cultura sense estat com la catalana, pertany al camp de la novel·la. La primera novel·la o «ficció moderna» (Vargas Llosa 1985: 23) d'Europa, s'escrigué en català. Ens referim a *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, de la primera edició de la qual s'ha celebrat recentment el cinquè centenari,<sup>1</sup> novel·la que Cèrvantes —que la llegí en traducció castellana,<sup>2</sup> sense saber el nom del seu autor ni que l'original fóra català— qualificà com «un tesoro de contento y una mina de pasatiempos... que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo.»<sup>3</sup> Aquesta «novel·la total» (Vargas 1985: 44), d'«història-ficció» (Riquer 1990: 12), traduïda a la majoria d'idiomes europeus,<sup>4</sup> s'escrigué entre 1460 i 1464. El seu autor, el cavaller valencià Joanot Martorell (c. 1405/11-1465), pertanyia a una família de funcionaris reials, dada important per al nostre estudi car suposa l'escriptor avesat als fastos reials i cerimònies cortesanes espectaculars que amb tant de detall descriu en el seu relat.

## *1. «Ab subtil artificio»*

Quan Vargas Llosa analitza l'afany de realisme i versemblança que embarga la novel·la de Martorell, situa entre els pocs episodis fantàstics les «magnificències de la Roca, la màgica desaparició del Déu Amor durant les festes de noces del rei d'Anglaterra, la insòlita arribada

de la Fada Morgana a Constantinoble, la impossible presència del rei Artús entre els vassalls de l'imperi bizanti» (Vargas 1985: 26),<sup>5</sup> passatges que, considerant-los imaginaris, sorprenen el crític pel verisme amb què estan descrits i fins i tot el porten a afirmar que «la racionalització del fantàstic resulta encara més fantàstica» (Id.: 46): no es tracta, tanmateix, que «les explicacions [Martorell s'apressa a qualificar tals fets meravellosos com a obra d'«artifici» i no de «nigromància»] siguin poc convincents» (ibid.), és que l'autor descriu fidelment alguns dels múltiples fastos espectaculars que eren habituals en les corts de l'època.

Efectivament, quan l'heroi de la novel·la, el jove cavaller Tirant, parla de les festivitats realitzades amb motiu de les noces del rei d'Anglaterra,<sup>6</sup> un esplèndid espectacle crida la seva atenció: la Roca del déu Amor, tota ella plena d'artificis escènics semblants als que es prepararen a la Corona d'Aragó amb motiu de les coronacions de Martí l'Humà (1399) i Ferran d'Antequera (1414), que si Martorell no veié d'infant, en pogué escoltar el report de boca dels seus pares.<sup>7</sup>

Entre les festivitats amb les quals s'obsequià el primer Trastàmara (Saragossa, 1414), destaca un espectacle altament polititzat, d'exaltació del monarca en les seves proeses bèl·liques que precisament l'havien conduït a obtenir el regne d'Aragó en detriment de candidats en principi més legítims com Jaume d'Urgell, l'aspirant vençut a la batalla de Balaguer i objecte de la humiliant befa que provocà tal representació, consistent en

«una villa fecha de madera sobre carretones, que lo lleva[va]n omes que dentro yvan, en la qual villa yvan dentro que paresçia verdaderamente que estavan dentro casas e tejados e torres» (García de Santamaría: 197).

Quan Tirant descriu la *roca*<sup>8</sup> escènica anglesa ho fa en termes molt similars:

«una gran roca feta de fusta per subtil artificio tota closa; e sobre la roca se demostrà un gran e alt castell ab forniment de molt bella muralla, on havia cinc-cents hòmens d'armes qui el guardaven, tots armats en blanc» (Martorell 1490: Cap. LIII).

Altres dos carruatges, flanquejant la vila, apareixien en la representació aragonesa:

«E un poco adelante, de la una parte estava un castillo, e otro de la otra parte; en cada castillo estava una como manera de tienda que hera de madera. E estos castillos conbastían la villa, e yvan en ella gentes de armas que la defendían. E con los castillos yvan gentes de armas de fuera dellos que fazían sus escaramuças con los de la villa. E en los castillos en cada uno yvan un ingenio e combatíanla con ellos e lançavan unas pellas tan grandes como la cabeça de un moço de X anos, que heran de cuero llenas de borra como pelotas, e tiravan a la villa con lombardas e con los ingenios, e los de la villa tiravan sus truenos e fazían sus arteficios para se defender. E esto fizo la ciudad de Çaragoça a semejança de cómo el rey tomó a Valaguer, e por las tiendas entendían los dos reales que tenía sobre [allà] el rey de la una parte de la tierra, e el duque de Gandía de la otra parte del río» (García de Santamaría: 197).

Exactament els mateixos artilugis que descriu Tirant:

«ab les espases en les mans e ab les llances combateren molt fort la dita roca. Los qui estaven alt en la muralla llançaven de grans canteres e bombardes, colobrines e espingardes, barres que semblaven de ferro, e pedres; e tot açò era de cuiro negre, e les pedres de cuiro blanc, on n'hi havia de grans e de poques, e totes eren plenes dins de arena.»<sup>9</sup>

Estem davant d'un truc escènic idèntic: el de les armes postisses usades en les batalles fictícies molt estès en el nostre teatre medieval, particularment en les peces de tema religiós que requerien la lapidació del personatge: per exemple, el protomàrtir Sant Esteve era apedregat en la processó valenciana del Corpus de 1404 amb fruites (magranes) i pedres daurades, que a Barcelona es fabricaven amb engrut de farina i cola de fuster i que a Girona eren senzillament bunyols (Massip 1991: 245, nota 227).

L'estreta relació entre l'artifici teatral de Saragossa i el descrit per Martorell se'ns confirma amb la dada que l'entremès de la batalla de Balaguer —juntament amb la resta de representacions que es desenvoluparen en les festes de la coronació de Ferran I— s'atribueix a Enric de Villena,<sup>10</sup> autor de la primera traducció al castellà de l'*Eneida* de Virgili, en la qual degué trobar la seva font d'inspiració: hi ha un passatge on Virgili tracta de guanyar-se el favor imperial i explica, amb complaença, cert espectacle que manà fer l'Emperador Cèsar August per tal de justificar l'haver acabat amb Marc Aureli i haver-se erigit en *imperator* únic. Tradueix Villena:

«Dende a poco delibró el Emperador fazer *entremeses*, siquiere representaciones de la victoria que ovo de Marcho Antonio con grand festividad e aparejo solempne»

(per cert, Villena és el responsable, en aquest text, d'haver introduït al castellà la paraula «entremés» en la seva accepció de joc escènic, documentada en francès el 1343, i en català el 1373) (Serrà 1987: 11).<sup>11</sup> La representació de la victòria d'un sobre l'adversari per tal de legitimar el poder del vencedor (Cèsar-Ferran I / Marc Antoni-Jaume d'Urgell) (Càtedra 1983: 134-136), no podia estar més carregada d'intencionalitat política, especialment davant dels catalans que devien preferir el comte dissortat i que havien votat contra el Trastàmara al Compromís de Casp. Dada important si tenim en compte que Joanot Martorell, en la dedicatòria del *Tirant*, ja plagia gairebé al peu de la lletra la dedicatòria que Enric de Villena posà en el seu llibre *Los dotze treballs d'Hèrcules*.<sup>12</sup>

Però els trucs i efectes especials continuen en el *Tirant* amb significatius paral·lelismes amb els espectacles de 1414:

«sobtosament ab un gran tro s'obrí la porta de la roca. E lo Rei e la Reina ab tots los estats a peu entram dins un gran pati, tot entorn emparamentat de draps de ras, llavorats d'or e de seda e de fil d'argent, de diverses històries, les imatges fetes per art de subtil artificio. Lo cel era tot cobert de draps de brocat blau, e alt, sobre los draps de ras, havia entorn naies on se mostraven àngels tots vestits de blanc, ab ses diademes d'or al cap, sonant diverses maneres d'esturments, e altres cantant per art de singular música, que los oïnts estaven quasi alienats d'oïr semblant melodia. Aprés un poc espai ixqué en una finestra lo déu d'Amor [...] E dites aquestes paraules, lo déu d'Amor desaparegué que jamés pus no fon vist, ni los àngels, e tots los draps se començaren a moure quasi com a terratrèmol» (Martorell 1490: Cap. LIV).

Tant en la coronació de Martí l'Humà (1399) com de Ferran I (1414), el gran pati del Palau de l'Aljaferia era ornamentat amb semblants draps de ras de color groc i vermell, reproduint les armes reials d'Aragó, i on es disposava un paradís escènic similar:

«Y primerament fo ornat e arreat l'alberch de la Aljafaria en aquesta forma: Que fo fet un papelló de armes reys, una peça de drap de lana vermell, altra de groch dessus lo pati, davant lo palau dels Marbres [...] Y fo fet un excellent entremès, alt sobre lo palau dels Marbres, en la teulada, hon havia un cel ordenat per grahons, y en [on] los sancts estaven per orde, cascú tenint son signe de victòria en la mà, y en la sumitat estava Déu lo Pare en mig dels serafins, y tots cantaven cants de molt grandíssima melodia». <sup>13</sup> «...fue fecho una gran sala a maravilla, e estavan todas las paredes cubiertas de paños franceses broscados de oro e syrgo... E en esta gran sala estaban fechos ençima de la puerta por do entravan a la dicha sala un gran cadalso alto como manera de çielos, que heran fechos en esta manera: hera un andamio alto sobre la puerta e en medio dél estavan tres ruedas una sobre otra, e las del medio mayor que las otras, e de la una parte e de la otra de las ruedas avía ocho gradas... Todo el andamio e las gradas heran de color del cielo... las quales tres ruedas estavan llenas de omes vestidos de paños blancos e con alas grandes doradas e con rostros sobrepuestos e blancos a paresçencia de ángeles... e estas tres ruedas fazían movimiento la una contra la otra a manera de çielos quando se mueven cada [vez] que querían. <sup>14</sup> E estos ángeles e arcángeles [estaban] tocando estromentos e cantando e faziendo muy estraños sonos [con] farpas e guitarras e laúdes e rabe[le]s e hórganos de paño, e otros istromentos de cuerda de gran solaz hera de lo oïr e ver» (García: 188v<sup>o</sup> i 198v<sup>o</sup>-199).

Decorats celestials, doncs, amplament documentats en el nostre teatre medieval, que utilitzaven un seguit d'efectes sonors per emfasitzar el moment dramàtic de l'aparició o desaparició dels personatges divins (en el cas de *Tirant*, amb un tro i amb un terratrèmol respectivament), o bé per definir el lloc dramàtic del Paradís que sempre venia designat pels amables i plaents sons de la música instrumental i dolces cantilenes, com encara avui s'esdevé al *Misteri d'Elx* quan surt o entra al cel una màquina aèria, moments subratllats per la música d'orgue acompanyada pel revol de campanes i esclat de poderosos coets tronadors des del terrat del temple (Massip 1987: 118-124 i Massip 1991: 217-220).

Els artificis escènics en la roca de *Tirant* arriben a la seva culminació:

«E trobaren que en l'alleujament del Rei estava una dona tota d'argent quasi ab lo ventre un poc ruat e les mamelles que un poc li penjaven, e ab les mans les estava esprement, e per los mugrons eixia un gran raig d'aigua molt clara [...que] dava en un bell safareig de cristall. En l'altra estància on la Reina estava, havia una donzella tota d'or esmaltada e tenia les mans baixes en dret de la natura, e d'allí eixia vi blanc molt fi e especial, e aquell vi dava en un safareig de vidre crestallí. En l'altre apartament estava un bisbe ab sa mitra al cap, qui era tot d'argent [...] e per la mitra li eixia un raig d'oli que dava en un safareig fet de jaspis. En l'altre apartament estava un lleó tot d'or [...] e per la boca llançava mel, qui era molt blanca e clara, e dava en un safareig qui era fet de calcedònies. E enmig de aquestes quatre estàncies, estava un nan molt diforme a natura e tenia l'una mà

al cap e l'altra al ventre, e eixí-li per lo melic un raig de vi vermell molt fi e especial, e dava en un safareig qui era fet de pòrfir: lo dit nan era lo mig d'or e mig d'acer, e mostrava's cobert de mig manto, e estava enmig del pati de les quatre estàncies [...] e cascú podia pendre llibertament de tot lo que hi havia. E un poc més amunt del nan estava un home tot d'argent, mostrava's ésser vell ab la barba molt blanca, era molt geperut, ab un bastó en la mà, e en la gran gepa que tenia estava carregat de pa molt bell e blanc, que tothom ne podia pendre. E totes aquestes coses, senyor, no pense vostra senyoria sien fetes per encantament ni per art de nigromància, sinó artificialment.» (Martorell 1490: Cap. LV).

Al centre del pati de l'Aljaferia es disposà també

«una fuente de madera pintada toda como mármol de jaspe por dó manava por tres partes agua e vino vermejo e blanco, por cada una su licor»<sup>15</sup>.

Fonts d'artifici de les quals brollaven diversos líquids, que trobem abundantament documentades en les festes cortesanes de l'Europa de l'època (Jacquot 1960-75),<sup>16</sup> com també en l'entrada de la reina Isabel a Barcelona el 1481:

«...al portal de XXX<sup>a</sup> Claus, on hagueren feta una bella font ab VIII canons, qui contínuament vassaven, ço és, per los IIII vin grech, e per los IIII aygua fresca» (Safont 1992: 283).

Així doncs, menteix Cervantes (o manifesta una absoluta desinformació envers l'espectacle medieval) en asseverar que:

«en el tiempo de este célebre español [Lope de Rueda], todos los aparatos de un autor de comedias se encajaban en un costal y se cifraban en 4 pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en 4 barbas y cabelleras y 4 cayados, poco más o menos [...] No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba el suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo [...] Éste [Torres Naharro] levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público, quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora...».<sup>17</sup>

Efectivament són probablement Torres Naharro († 1531) i Lope de Rueda (c. 1510-1565) els qui, en passar per València (i el primer també per Itàlia), introdueixen en l'escena laica castellana aquests procediments escènics, però d'aquí a ésser-ne els inventors hi ha certa distància. Es referia Cervantes exclusivament a la comèdia profana o desconeixia, com en el cas de la procedència del *Tirant*, l'activitat escènica medieval a la Corona d'Aragó? Ja a finals del segle xv, Toledo incorporava tramoies aèries dissenyades per escenògrafs valencians en els caruatges escènics de la Processó del Corpus (Torroja-Rivas 1977: 49-50 i 62-63).

## 2. Encantament i meravella

*Tirant* és una novel·la d'«història-ficció» en la mesura que l'heroi defensa la ciutat de Constantinoble de l'encaç turc i reconquesta els territoris perduts de l'Imperi oriental, quan precisament acaba de caure definitivament la capital, des d'ençà Istambul, que mai més no seria represa pels cristians. Però per això no deixa de ser una novel·la realista, en la mesura que tot ho conta sota les lleis de la versemblança. Un altre dels passatges «fantàstics» és l'episodi en el qual apareixen el rei Artús i la seva germana Morgana que, com molt bé ha vist Martí de Riquer (1990: 150-156), no és més que una representació teatral inscrita en un llarg programa de festivitats cortesanes, i al final de l'episodi l'autor aclareix que els espectadors-partípcips «estaven admirats del que havien vist, que paria que tot fos fet per encantament» (Martorell, cap. 202).

Si bé no hem trobat cap referència a un entremès artúric en les nostres latituds,<sup>18</sup> alguns dels personatges que en el relat apareixen (les donzelles Honor, Castedat, Esperança i Bellesa) ens remetent a les virtuts de l'entremès de la Roda que es representà amb motiu de la Corona-

ció de Ferran I a Saragossa el 1414, on quatre donzelles (Justícia, Veritat, Pau i Misericòrdia) anaven instal·lades en quatre torres disposades en una roca o castell i que circumdaven una cinquena torrassa en la qual girava una roda amb altres quatre dames (al·legoria dels quatre aspirants al tron aragonès) de manera que «cuando la una se abaxava, la otra se alçava», mentre que les virtuts entonaven sengles cobles en les quals lloaven el nou monarca «por muy misericordioso e por savio e por discreto e muy dotado» (García de Santamaría: 197). També es poden relacionar amb les figures al·legòriques Magnanimitat, Perseverança, Misericòrdia i Liberalitat que cantaren a Alfons IV en la seva solemne entrada a Nàpols el 1443 (Atlas 1985: 98) o amb les virtuts Prudència i Justícia que coblejaren «molt altament e bela» en l'entrada a València de Joan II i la seva esposa el 1459 (Sanchis 1932: 227-29).

En aquestes festes cortesanes, que solien durar diversos dies, la ciutat sencera es convertia en escena, al llarg dels seus carrers i en els llocs més amplis i més carregats de significació cívica (plaça, església, palau).

Les festes de la ciutat de Constantinoble duraren 8 dies i tingueren també diversos marcs escènics. En primer lloc, la Gran Plaça del Mercat, coberta amb tendals de colors i ornada amb draps de ras amb figures «franceses», com era habitual d'ornamentar i cobrir els grans espais urbans destinats a ser seu d'una festivitat determinada. En aquest mercat es parà el cadafal de l'Emperador, ben elevat, on s'instal·là la seva taula. Envoltant la plaça es disposaven les taules dels comensals (a la dreta les dones, a l'esquerra els homes) i els 24 tinells o aparadors on es mostraven les relíquies, riqueses, tresors imperials i vaixelles d'or i argent amb els quals s'expressava la puixança de l'Imperi. En l'ampli espai central, enmig de les taules, es preparà el reng per celebrar les justes i torneigs. Enmig del reng, el cadafal amb la cadira rotativa de la Sibila envoltada de deesses i dones aimadores (Ginebra, Isolda, Penèlope, Hèlena, Briseida, Medea, Dido, Deiamira, Adriana, Fedra, etc.), que amb uns assots a les mans castigaven els cavallers vençuts.

La disposició de taules, aparadors i cadafal reial és molt semblant a la que es preparava al Pati de Santa Isabel del Palau de l'Aljaferia de Saragossa per festivar les coronacions dels reis d'Aragó (Massip 1991: 123-126). També el reng per a les justes té el seu paral·lel amb els que es prepararen tant en la plaça del Mercat de Saragossa com en l'esplanada davant l'Aljaferia durant les festes de la Coronació de Martí l'Humà el 1399 (Carbonell: 217v<sup>o</sup>, 219v<sup>o</sup>, 221 i 221v<sup>o</sup>).

En aquest marc escènic, el primer dia de festa dinen i justen els cavallers i, després, sopen i es fan danses, momos i entremesos per espai de tres hores. Les justes continuen el segon, tercer i quart dia. El terç dia arriben les galeres franceses (tal vegada co-responsables de l'entremès d'Artús).

El segon espai és una gran sala del Palau imperial de Constantinoble on es rep la notícia de l'arribada de la nau misteriosa i on entren les donzelles Honor, Castedat, Esperança i Bellesa. Esperança fa el seu parlament contra l'arbitrària Fortuna i anuncia l'arribada de Morgana a la recerca de son germà Artús.

Després, la ficció es trasllada a la nau de Morgana al port de Pera, que s'inscriu en la llarga tradició de vaixells escènics ja documentats a la França de 1389 o en la cèlebre Festa del Faisà de Lille el 1454 (La Marche, III: 340-351). Allí l'Emperador rep la germana d'Artús i la porta al Palau, en una sala on hi ha el rei Artús dintre d'una gàbia d'argent. En aquest marc tenen lloc els parlaments d'Artús a l'entorn de les virtuts i deures del bon cavaller i del bon príncep. Artús parla *ex cathedra* sobre virtuts i vicis d'homes i dones. Els parlaments que fa a l'entorn de les obligacions d'un rei quan es corona presenten notables paral·lels amb els que fan primer les esmentades quatre virtuts (Justícia, Veritat, Pau i Misericòrdia) en l'al·ludit entremès itinerant pels carrers de Saragossa en honor a Ferran d'Antequera durant el seguici de la coronació i, després, en els entremesos representats al pati de l'Aljaferia durant el dinar de coronació, amb les cobles que canten els àngels i les set virtuts (Humilitat, Generositat o Liberalitat, Castedat, Amor al Proïsme, Temperança, Paciència i Diligència) que intervenen contra els set vicis (Supèrbia, Avarícia, Luxúria, Enveja, Gola, Ira i Peresa) (García de Santamaría: 197v<sup>o</sup> i 199v<sup>o</sup>-201). També l'espasa Escalibor té el seu paral·lel amb l'espasa desembeïnada que ostenta el nen (simbolitzant el rei d'Aragó) que apareix a Saragossa, el 1399 en la roca de la lleona i el 1414 instal·lat al cim de la torre de l'entremès itinerant.<sup>19</sup>

Acabats els consells d'Artús, l'acció continua en la gran Sala del Palau, on hi ha danses i festes, per finalitzar altre cop a la nau de Morgana amb un sopar i comiat clos pel passatge dels vots cavallerescos al port de la ciutat.

Podem entreveure, doncs, en aquests episodis, l'estructura essencial d'una festa cortesana, amb tots els ingredients habituals: àpats amenitzats amb múltiples alegries, justes i torneigs cavallerescos, momos i balls, i entremesos o representacions al·legòriques amb missatges didàctics i edificants (Brummer 1962: 290) que tenien per missió, més que presentar els principis doctrinals sobre la cavalleria (Hauf 1990: 13), l'afermament del magnànim poder del sobirà, missió acrescuda en el cas de Ferran d'Antequera quan calia legitimar la nova dinastia.<sup>20</sup> Només recordaré que els exemples més notoris de drames artúrics es donen a l'Anglaterra del segle XVI precisament de la mà d'Enric VIII, que necessitava justificar la seva usurpació del tron anglès al·legant ésser descendent del rei Artús, com també ho farà la dinastia dels Estuarts amb Jaume VI, a qui Ben Jonson saluda com un segon Artur en la seva *The Masque of Oberon* (Caie 1987: 16).

Recordem també que alguns han interpretat la *Faula* de Guillem de Torroella en clau política a favor de l'escapçat reialme de Mallorca (Espadaler 1986: 144).

En tot cas l'entremès del rei Artús inclòs en el *Tirant* seria la primera constatació de l'ús escènic a la Corona d'Aragó del providencialisme artúric, que Martorell ens serveix dintre d'un esquema festiu cortesà amplament documentat en l'època a les nostres latituds.<sup>21</sup>

### 3. L'elaboració de l'entremès burlesc

A aquesta altura de la novel·la, el jove Tirant s'ha enamorat de la filla de l'emperador bizantí, fascinació produïda a primera vista:

«los ulls [de Tirant] contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d'allí avant no trobaren la porta per on eixir, e tostemps foren apresonats en poder de persona lliberta, fins que la mort dels dos féu separació» (Martorell 1490: Cap. 118);

aviat és correspost, però una altra dona, ja madura, anomenada la Viuda Reposada, es pren da de Tirant i intenta, per tots els mitjans, separar els joves amants. Per aconseguir aquesta finalitat recorre a un autèntic artifici teatral: la Viuda Reposada anuncia a Tirant que Carmesina l'enganya amb el seu hortolà negre i promet demostrar-li-ho. Mentrestant, encarrega a un pintor que li prepari una màscara:

«una cara encarnada, qui fos sobre cuiro prim negre posada, qui fos tal com lo Lauseta, hortolà del nostre hort, ab pèls en la cara, uns blancs e altres negres, car ab gomes se poran bé tenir»

i llavors ho justifica davant l'artista

«per ço com som prop de la festa del Corpus Christi, e volria fer aquell entramès, ab guants en les mans per ço que tot mostràs ésser negre» (Martorell 1490: Cap. 269).

Després d'enviar el negre a la ciutat,<sup>22</sup> reuneix al jardí Carmesina i la seva graciosa donzella Plaerdemavida (un dels personatges més atractius de la novel·la), i la Viuda els proposa de fer

«molts jocs perquè us passe la son, car jo tinc unes vestidures, de la festa del Corpus Christi, ressemblant al vostre hortolà; e Plaerdemavida, qui en semblants afers és molt sentida e placent, vestir-les s'ha e dirà-us de ses acostumades plasereries». Després «la Viuda ajudà a vestir a Plaerdemavida ab la cara que li havien feta pròpiament com la del negre hortolà; e ab les sues robes que vestia, entrà per la porta de l'hort. Com Tirant lo véu entrar, verdaderament pensà que fos aquell lo moro hortolà, e portava al coll una aixada e començà a cavar. A poc instant ell s'acostà envers la Princesa e assigné's al seu costat, e pres-li les mans e besà-les-hi. Aprés li posà les mans als pits e tocà-li les mamelles, e feia-li requestes d'amor; e la Princesa feia grans rialles, que tota la son li féu passar. Aprés ell s'acostà e posà-li les mans dejús les faldes, ab alegria que totes estaven de les coses placentes que Plaerdemavida deia. La Viuda girava la cara envers Tirant e torcia's les mans, escupia en terra, mostrant tenir gran fastig e dolor del que la Princesa feia» (Martorell 1490: Cap. 283).<sup>23</sup>

Tirant, que, apostat en un lloc secret, estava veient l'escena amb un joc d'espills, prengué tal despit del que va creure cruel traïció, que se n'anà a conquerir el nord d'Àfrica. Com assenyala Rico (1984: 236) aquest tema, reiterat en la literatura hispànica del xv,<sup>24</sup> el reportava ja Ubertino da Casale (*Arbor vitae crucifixae*) quan explica el dolor que sentiria un marit noble si la seva esposa «in oculis sponsi vilissimum ribaldellum et nigerrimum ethiopem acciperet et amaret et stercora eius comederet, et de ipsis tota faciem suam deturparet».<sup>25</sup>

No en tenim constància documental, però aquesta «ficció que féu la reprovada Viuda a Tirant» (Grilli l'anomena *Entremès del Moro Lauseta*) ens sembla una farsa o mascarada que devia figurar en el nodrit repertori còmic valencià d'aquella època (o entre els «entrameses de enamoraments e alcavoteries» que eren prohibits a Mallorca el 1442) (Quadrado 1871: 323), el llegat i primers fruits textuais dels quals serien recollits a principis del segle xvi per autors com Torres Naharro, Lluís del Milà o Joan Ferrandis d'Herédia. Milà en la seva obra *El Cortesano* (1535) inclou unes saboroses farses, els moments de màxima hilaritat de les quals van a càrrec dels bufons de la Cort de Germana de Foix, especialment amb les befes de què és objecte l'albardà Ester. El «canonge Ester» mantenia relacions de concubinatge amb una mossa que per la seva negrura s'anomenava Corbina (de corb), i que guanyava alguns diners fent de diablessa en la roca de l'Infern de l'esplèndida processó del Corpus de València (Massip 1986: 251 i 259). El cert és que a *La farsa d'en Cornei*, de mitjan segle xvi, apareix també un hortolà negre, Cristòfol, drogo i lladregot, que parla un llenguatge convencional.<sup>26</sup> Observem, a més a més, que els atuells i vestits utilitzats per representar la «ficció» procedeixen o imiten aquells que figuren en la festa del Corpus, en clara referència a la magnífica processó valenciana que ha perviscut fins als nostres dies amb tota la seva fastuositat i que en aquella època podia incloure certs «entremesos» profans que els legisladors qualificaven reiteradament de «deshonestos». En tot cas «transposició espacial basada en una realitat local i aplicada a un ambient absolutament distint i distant» (Romeu 1991: 29). Observem també la multiplicitat escènica i espacial (típicament medieval) entre la casa de l'anciana on està i actua Tirant, i l'hort on actuen les donzelles lèsbiques i la Viuda (que representa a dues bandes).

Aquest episodi del *Tirant* tingué gran fortuna i, com ha indicat Riquer, fou imitat per Ariosto a *Orlando furioso* (cant V), d'on passà a Mateo Bandello (*Novelle*, n° XII) i, al seu torn, segurament per mitjà de la traducció francesa de François de Belleforest (1569) és incorporat per Shakespeare en l'acció de *Much ado about nothing*<sup>27</sup> i per Edmund Spenser a *Faerie Queene* (Llanas-Pinyol 1984: 133).

#### 4. Ficció i versemblança

En l'imaginari medieval, i molt especialment en el món de l'espectacle, els artilugis de la ficció escènica sovint són percebuts com a esdeveniments reals o possibles de ser trobats en la realitat en la mesura que les intervencions divines o sobrenaturals s'accepten com a versemblants. Només així s'explica que un home de la talla intel·lectual d'Antoni Tallander, albardà dels reis d'Aragó però també diplomàtic i lletrat, reaccionés davant d'una ficció teatral com si d'una realitat es tractés. Ens ho conta el cronista Àlvar García en reportar els entremesos i festes celebrades en ocasió de la Coronació de Ferran d'Antequera:

«E en essa sazón tenía el rey de Aragón un albardán que dezían mossén Borra, e este era muy gracioso... pero era ome bien pequeño de cuerpo e buen gramático... e quando vino la Muerte en la nube... mostraba grande espanto en la ver e daba grandes voces a la Muerte que no viniessen».

Es tractava d'un entremès de la Mort, en el qual la Parca baixava en una màquina aèria anomenada «núvol» —com l'actual d'Elx— des d'un paradís escènic muntat en el sòtil del palau de l'Aljaferia de Saragossa. El personatge de la Mort

«era muy fea, llena de calaveras e culebras e galápagos e venía en esta guisa: un hombre vestido en baldreses amarillos justos al cuerpo que parecía su cuero, e su cabeça era una calavera e un cuero de baldrés toda descarnada, sin narices e sin ojos, que era muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejanças a todas partes que llevaba a unos e a otros por la sala...» Vista la reacció del cultivat bufó «el Duque de Gandía envió dezir al rey... que quando la Muerte decendiesse e diesse voces que él que lo llevaría [a Borra] de yuso e que

mandasse a la Muerte que le echase una sogá e que lo subiría consigo, e fue fecho así. E quando la Muerte salió en la nube ante la mesa [dels comensals] començó Mossén Borra a dar voces e el duque lo llevó allà deyuso e la Muerte echó la cuerda e atáronla al cuerpo de dicho Borra e la Muerte lo guindó arriba e aquí veríades maravillas de las cosas que mossén Borra fazía e del llorar e del gran miedo que le tomava, e en subiendo fizo sus aguas en sus paños que corrió en las cabeças de los que deyuso eran, que bien temía que lo llevavan al Infierno» (García de Santamaría: 199vº i 204vº).

Si la por, el plany i els pixats al ventre de l'instruït Tallander foren reals com relata la crònica, estem davant d'una prova més de la gran eficàcia en la creació de versemblança i de l'enorme poder d'eixarm que tenia la ficció escènica en la societat medieval. I això, òbviament, no tant per la virtut dels enginys teatrals, ans per la credulitat dels espectadors, és a dir, per l'estructura mental de les civilitzacions medievals, l'imaginari de l'Edat Mitjana, aquest «terreny ambigu on absència i presència es barregen sense confondre's, anul·lant les referències habituals del temps i de l'espai i creant les seves pròpies estructures espàcio-temporals» (Schmitt 1986: 18). Versemblança que un passatge de *Tirant* ens confirma: en veure els combats escènics en l'al·ludida Roca del déu d'Amor, Tirant diu que

«los qui no ho sabíem pensam, en lo primer combat, que anava de veres, e molts descavalcam e ab les espases en les mans cuitam allà; emperò prestament coneguem que era burla» (Martorell 1490: Cap. 53).

Recordem que ja en el teatre grec, quan Èsquil a *L'Orestíada* suprimeix el cant inicial del cor (*parodos*) i fa sortir les Erínnies d'una en una, el públic, aterrit, arrenca a córrer, com per altra banda succeí en la primera projecció cinematogràfica de l'entrada de la locomotora a l'estació de La Ciotat (Barthes 1986: 90): la convenció i el nou llenguatge del cinema encara no havia estat assumit per la societat. Així també, en cert llogarret espanyol, a principis del segle XVI, es representà una obra en la qual s'escenificava una disputa entre portaveus de les religions cristiana, jueva i musulmana: el que feia de jueu defensà les seves creences (atacant el dogma de la virginitat perpètua de Maria), i un biscaí tragué un coltell i li clavà una gavineta —fictícia— a la mà; llavors, una espectadora anomenada Leonor Álvarez, cristiana nova (és a dir, conversa, «marrana»), s'entusiasmà tant amb el que s'esdevenia, i estava tan immersa en l'espiral de l'espectacle, que expressà en veu alta la seva conformitat amb les paraules del personatge del jueu (que seria la doctrina que haguera après abans de la conversió forçosa com a única alternativa a l'expulsió de 1492), mentre que reprobà l'acció del biscaí (Surtz 1984: 126). L'incident comportà per a l'espectadora massa entusiasta un autèntic procés inquisitorial.<sup>28</sup>

Però la mentalitat en aquest moment del Renaixement ha canviat i la credulitat medieval és ridiculitzada, en el mateix àmbit teatral, per Shakespeare quan es burla d'un grup d'actors aficionats, és a dir, de tradició popular:

«FATXA.— Escolteu, y les dames no tindran pas temença del lleó? [...] CAPDELL.— Sí, caldrà que diguem el nom de l'actor, y que's vegi la meitat de la seva cara a través de la crinera del lleó; caldrà que ell mateix parli pel forat y digui això, o quelcom que s'assembla: "Senyores" o "Belles dames, jo us prego" o "ara ojats", o "jo us suplico que no tingueu por, que no trontolieu; la meua vida respon de la vostra. Si us penséssiu que só vingut aquí com a lleó de veres, seria una cosa ben enutjosa per la meua vida. No, no tinc res que veure ab un lleó, sóc un home com tothom". Y aleshores, en nom de Déu, que s'anomeni y que'ls digui francament que és en Conueniències, ebenista».<sup>29</sup>

## 5. La recepció

L'espectacle medieval s'inscriu en el temps extralaboral de la festa i en l'espai quotidià disfressat d'espai festiu. No existia una ruptura física entre espectacle i espectadors: de fet l'espectador és partícip de l'esdeveniment festiu-teatral i tria i prova, d'entre la múltiple oferta que l'espectacle li proporciona, una visualització o una fruïció particular. Abans hem portat a col·lació els autòmats-fonts de la roca que meravellaren Tirant, i recordem que el públic assistent a aquells prodigis escènics podia fer el recorregut que li plagués a través de l'espai teatralitzat que el circumdava i, a més a més, «cascú podia pendre llibertament de tot lo que hi havia»: aigua clara, vi blanc, vi vermell, oli, mel, pa blanc. També en la font artificial de ra-



java aigua i vi en l'entrada d'Isabel a Barcelona (1481), «fonch ordonat que entorn la dita font fossen posats cent gots de vidre e que lexassen beure absolutament tothom qui beure volguers» (Safont 1992: 284). L'art més sumptuós de la darrera Edat Mitjana s'acomplia en l'èmfemer fast d'una celebració cortesana. Art de l'instant que convocava, tanmateix, la percepció visual i olfactiva, l'apreciació gustativa i tàctil, l'embolcall auditiu de músiques sensuals. Art fugaç instal·lat en un espai concebut per ser circulat pels espectadors des de totes les instàncies sensitives. En aquest respecte assenyala Grilli (referint-se a l'entremès artúric): «Un altro fattore che caratterizza lo spettacolo è la partecipazione del pubblico e la definizione aperta dello spazio scenico che, d'accordo con certe tendenze tipiche della teatralità medievale, implica un percorrimiento sia da parte degli attori sia da parte del pubblico di uno spazio reale, oltre che di uno spazio simbolico ed allusivo [...] Gli attori coinvolgono a tal punto gli spettatori da introdurli nello spettacolo, facendolo agire e parlare» (Grilli 1993: 372).

L'espectacle medieval, com la festa, és un fet inhabitual i perible, un esdeveniment que com a tal no insta únicament a ser contemplat, ans a ser compartit, a ser viscut comunitàriament en l'espai quotidià i col·lectiu. Per això inclou la possibilitat de menjar i beure, un dels components basilars de la festa i el teatre populars. La ficció escènica adquireix versemblança i veritat en implicar l'audiència en la representació. Durant l'àpat escènic de les noces de Canà, els tècnics medievals posaven en marxa enginyosos trucatges per convertir l'aigua en vi. Però no bastava mostrar visualment el miracle al públic: calia donar-li a tastar el resultat del prodigi. També en l'escena següent repartien cistelles entre els espectadors plenes del pa multiplicat durant el Sermó de la Muntanya (Konigson 1969: 95 i 103). Alguna cosa, doncs, «anava de veres» en el teatre de l'època. Però també en el relat de Martorell, el realisme del qual no només s'evoca «a partir de les tècniques il·lusionistes» (Cirlot 1991: 14), ans també emergeix en el seu més que probable rerafons polític.

## Bibliografia citada

- ATLAS, A., 1985, *Music in the Aragonese Court of Naples* (Cambridge, 1985).
- BADIA, L., 1989, «De la Faula al Tirant lo Blanc, passant, sobretot, pel *Llibre de Fortuna e Prudència*», in *Quaderns Crema. Deu anys. Miscel·lània* (Barcelona, 1989): 17-57.
- BARTHES, R., 1971, «La representación. El teatro griego», IN: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, 1986.
- BELTRAN, R., 1991, «Llegir *Tirant lo Blanc*» in *Tirant lo Blanc, XXIV-XXV (Apèndix: El Món de Tirant)*: 625-648, València, 1991.
- BRUMMER, 1962: «Die Episode von König Artus im *Tirant lo Blanc*», *Estudis Romànics*, X (1962): 283-290.
- CAIE, G. H., 1987, «A City Built to Music: An Introduction to the Story of Arthur», in *The Vitality of the Arturian Legend* (Twelfth International Symposium del Centre for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages, Odense University, 16/17-XI-1987): 13-23, Odense, 1988.
- CARBONELL, P. M., 1546, [1495-1513, *Cròniques de Catalunya*], *Cròniques d'Espanya*, Barcelona, 1546.
- CARRERES ZACARÉS, S., 1925, *Ensayo de una bibliografía de Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reyno*, València 1925.
- CÁTEDRA, P., 1983, «Escolios teatrales de Enrique de Villena», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, 127-136, Madrid, 1983.
- , 1988, «Sobre la obra catalana de Enrique de Villena», *Homenaje a Eugenio Asensio*, 127-140, Madrid, 1988.
- CHINER, J./VILLALMANZO, J., 1991, «Nova biografia de Joanot Martorell», in *Tirant lo Blanc, XXVI (Apèndix: El Món de Tirant)*: 649-664, València, 1991.
- , 1992, *La pluma y la espada: estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia*, València 1992.
- CHINER, J., 1993, *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell, amb un fragment d'un manuscrit del Tirant lo Blanch*, Alcoi 1993.
- CIRLOT, V., 1991, «Visualització d'una novel·la cavalleresca», in *Tirant lo Blanc. Imatges i objectes* (Generalitat de Catalunya 1991): 3-16.
- ESPADALER, A., 1986, «El meravellós com a luxe i pedagogia», *El món imaginari i el món meravellós a l'Edat Mitjana* (Barcelona, 1986): 137-149.
- GARCIA DE SANTAMARIA, A., s. xv, *Crònica de Juan II*, Ms. Esp. 104, Bibliothèque Nationale de Paris.
- GRILLI, G., 1993, «*Tirant lo Blanc* e la teatralità», Actes del Symposium Tirant lo Blanc, Barcelona, 1993: 361-377.
- HAUF, A., 1990, «Artur a Constantinopla. Entorn un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*», *L'Aiguadolç*, 12-13 (1990): 13-33.
- JACQUOT, J. (edit.), 1960-75, *Les Fêtes à la Renaissance*, 3 vols. París, 1960-1975.
- KONIGSON, E., 1969, *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1541*, París (CNRS), 1969.

- LIDA DE MAIKEL, R. M., 1966, *Estudios de Literatura española y comparada*, pp. 134-148: «La literatura artúrica en España y Portugal», Buenos Aires, 1966.
- LLANAS, M.-PINYOL, R., 1984, *La novela cavalleresca*, IN: *Història de la Literatura Catalana*, fasc. 35-36: 117-140, Barcelona, 1984.
- MARTORELL, J., 1490, *Tirant lo Blanch*, València, 1490. 2<sup>a</sup>: Barcelona, 1497.
- , 1511 *Los cinco libros del esforzado e invencible caballero Tirante el Blanco de Roca Salada, Caballero de la Garrotera, el cual por su alta caballería alcanzó a ser Príncipe y César del Imperio de Grecia*, Valladolid, 1511 (edició i notes de Martí de Riquer, Madrid, 1974).
- MARCHE, Olivier de la, s. xv, *Mémoires d'...* éd. Henri Beaune-J. d'Arbaumont, 3 vols, París, 1883.
- MASSIP, F., 1984, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, 1984.
- MASSIP, F.-SIMÓ, R., 1986, «Lo canonge Ester convida-festes», *El Teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, 1986: 247-297.
- MASSIP, F., 1987, «Notes sobre les tècniques d'escenificació medieval als Països Catalans», *Revista de Catalunya*, 12 (1987), 118-134 (Hi ha versió anglesa a *Catalonia Review*, 2 (1989): 108-123).
- , 1990, «*Aeris mirabilia*: el meravellós aeri en l'escena medieval. Concomitancies italo-catalanes (passat i present)», in *XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona* (Sàser-Alguer 1990), vol. *Addenda*: 801-819.
- , 1991, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant, 1991.
- QUADRADO, J. M., 1871, «Un misterio catalán del siglo XIV», in: M. Milà i Fontanals, «Orígenes del Teatro catalán» (*Obras completas*, VI, Barcelona, 1895): 315-323.
- RICO, F., 1965, «Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428», *Anuario de Estudios Medievales*, 2 (1965): 515-524.
- , 1984, «*Sylvae (XXI-XXV)*» («XXIV. Caldesa, Carmesina y otras perversas»), in *Miscel·lània Aramon i Serra*, IV (1984): 233-237.
- RIQUER, M., 1990, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Barcelona, 1990.
- , 1992, *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona, 1992.
- ROMEU I FIGUERAS, J., 1962, *Teatre profà*, 2 vols. Barcelona, 1962.
- , 1991, «*Ficció que féu la Reprovada Viuda a Tirant*. Comentaris al capítol 283 de *Tirant lo Blanc*», *Butlletí dels Mestres*, 227 (1991): 26-31, ara a *Lectura de textos medievals i renaixentistes*, València-Barcelona, 1994, pp. 163-175.
- SAFONT, J., 1992, *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484)*, edició de Josep M. SANS I TRAVÉ, Barcelona 1992.
- SANCHIS SIVERA, J. (ed.), 1932, *Dietari del Capellà d'Anfòs el Magnànim* (València, 1932).
- SCHMITT, J. C., 1986, «Introducció a una història de l'imaginari medieval», IN: *El món imaginari i el món meravellós a l'Edat Mitjana*. (Barcelona, 1986): 15-33.
- SERRÀ CAMPINS, A., 1987, *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona, 1987.
- SURTZ, R., 1984, «El teatro en la Edad Media», in *Historia del Teatro en España*, I (dir.: J. M. Díez Borque): 63-154. Madrid, 1983 [1984].
- TORROJA, C.-RIVAS, M., 1977, *Teatro en Toledo en el siglo XV*, Madrid, 1977.
- VARGAS LLOSA, M., 1985, *Lletra de batalla per Tirant lo Blanc*, Barcelona, 1985 (traducció de Ramon Barnils de «Carta de batalla por Tirant lo Blanc», *Revista de Occidente*, 70 (1969): 1-21).

## Notes

1. L'edició prínceps (Martorell 1490), feta per l'impressor Nicolau Spindeler, fou de 715 exemplars (1 per cada 900 catalanoparlants de l'època, cosa que equival a una tirada actual de 10.000); la segona edició (Martorell 1497), iniciada per Pere Miquel i acabada per Diego de Gumiel, fou de 300 exemplars.
2. Martorell 1511 (realitzada per Diego de Gumiel). No consta que sigui una traducció. Vegeu Rafael M. Mérida Jiménez: «El *Tirante* de 1511 (Reflexions sobre els valors d'una traducció)», *Lletra de Canvi*, 34 (1991): 44-46; i, del mateix autor, «¿Las desgracias de un editor? Diego de Gumiel, *Tirant lo Blanch* y *Tirante el Blanco*», *Actas del IV Congreso de la AHLM* (Lisboa, Cosmos, 1993).
3. *El Quijote*, part I, Cap. VI. I segueix: «el nunca como se debe alabado *Tirante el Blanco*: ...aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros de éste género carecen».
4. Fou traduïda a l'italià primer per Niccolò di Correggio (1501), després per Lelio de Manfredi (Venècia, tres edicions: 1538, 1566, 1611), i d'aquesta versió al francès pel Comte de Caylus (c. 1737). El 1978 es traduí al romanès (per O. Busuioceanu, Bucarest) i l'èxit de la versió reduïda i adaptada a l'anglès modern (de D. H. Rosenthal: Nova York, 1984) provocà una anècdota molt simptomàtica: certa alta institució cultural de Madrid envià una carta als «Señores D. Joanot Martorell y D. Martí Joan de Galba» (que, a manca d'adreça, trameteren a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana) felicitant-los per l'èxit del seu llibre i adjuntant-los un qüestionari que els autors havien d'emplenar amb les seves dades personals i amb els títols de la resta de la seva producció (no sabem si la missiva tingué resposta)... Últimament s'ha traslladat altre cop a l'italià (per A. M. Annicchiarico, Roma, 1984) i a l'espanyol (per J. F. Vidal Jové, Madrid, 1984), i per primera vegada al finès (per Paavo Lehtonen, Helsinki, 1987), al neerlandès (per Bob de Nijs, Amsterdam, 1988), a l'alemany (per Fritz Vogelsang, Frankfurt, 1990) i al xinès (per Wang Yangle, Beijing, 1994), a més d'una versió íntegra en anglès de Ray La Fontaine (feta el 1974 i editada a Nova York el 1994). Estan a punt de sortir la versió sueca (per Miquel Ibàñez) i francesa (per Jean Marie Barbera) i és possible que no triguí

a aparèixer una versió russa després de l'èxit del ballet *El cavaller blanc*, amb música de Leonora Milà i coreografia de Iuri Petukhov, estrenat a Sant Petersburg l'agost de 1994.

5. Bé que admet que «l'única història estrictament fantàstica» és l'aventura del cavaller Espèrcius a l'illa de Lango, presa del *Libro de las maravillas del mundo* de Mandaville. Beltrán 1991: 645 sosté també que «la polèmica aventura fantàstica d'Espèrcius [és] l'únic episodi totalment inversemblant de la novel·la», i Riquer 1992: 187-190 assevera que, tanmateix, «nadie puede vedar a nuestro escritor el derecho de insertar en su larga novela un episodio de fuerte carácter tradicional maravilloso».

6. Martorell estigué a Londres a la cort d'Henry VI el 1438-39 (Riquer 1990: 80-82). Sembla poc probable un segon viatge envers 1450 com suposa Riquer, donada la seva precària situació econòmica a partir de 1444 (Chiner-Villalmanzo 1991: 661).

7. Francesc Martorell, el seu pare, era cambrer de Martí l'Humà i, d'ençà 1412, jurat de València, quan comencen els preparatius dels complexos entremesos que la ciutat oferí a Ferran I en la seva coronació i entrada. El seu avi, Guillem, fou conseller i procurador del rei Martí (Riquer 1990: 72; Chiner-Villalmanzo 1991: 652-53).

8. En català el terme «roca» (d'obscura etimologia), juntament amb «castell», s'utilitzava en l'època per designar els carruatges escènics que desfilaven en la Processó del Corpus (en italià *roche*, en anglès *pageant waggon* i en neerlandès *wagenspel*), òbviament amb arguments religiosos, o en les entrades i fastos reials, amb temàtica profana i, particularment, política. El trobem documentat almenys des de 1392 (entrada de Joan I a València) (Carreres 1925: 64). El terme passa al castellà vers 1428 quan l'infant d'Aragó, Joan, adelità a la seva germana Leonor a Valladolid amb una «rroca» duta «sobre carretones» (Rico 1965: 521, nota 18).

9. Martorell 1490: Cap. LIII. Una «roca» similar s'utilitzà també el 1399, si bé per representar una batalla contra una lleona d'artifici defensada per homes salvatges (Vegeu Carbonell 1546: 220v°).

10. Ho testimonia, el 1738, Blas Nasarre y Feriz: «De Gonzalo [Alvar?] García de Santamaría, cronista del Rey [de Aragón] D. Fernando el Honesto [Gonzalo viu entre 1447 i 1521, per tant s'ha de referir a Alvar], consta que una comedia compuesta por [el famoso D. Enrique de Villena] Marqués de Villena se representó en Zaragoza a los Reyes, en la cual hacían su papel personalizadas la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia» (*Prólogo a les Comèdies de Cervantes*, Biblioteca Universal Polygrafia Española, Madrid, 1738). Així ho afirmava també el 1797 Josef Velázquez (*Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Martínez Aguilar, 1797); tot i que no hem sabut trobar la referència en el manuscrit de l'esmentat cronista conservat a París. Gerónimo de Blancas y Tomás (*Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón, con dos tratados del modo de tener cortes* (1585), Saragossa, Diego Dormer, 1641), que resumeix en aquest punt el relat d'Alvar García, atribueix la representació a un «marquès de Villena» que, en l'època, no és altre que Alfons d'Aragó, fill de l'infant Pere d'Aragó, que fou fet Duc de Gandia el 1399 per Martí l'Humà (Carbonell: 219), i que havia comanat el setge de Balaguer contra Jaume d'Urgell. El Duc de Gandia participa, junt amb Enric de Villena, en la coronació de Ferran, i és qui aconsella al rei d'improvisar en l'entremès de la Mort una broma que espaordirà a Borra, l'albardà àulic, com veurem més avant. Tanmateix, no descarten l'autoria d'Enric J. K. WALSH-A. DE-YERMOND: «Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada» (*NRFH*, 28 (1979): 80-85), autoria avalada per Càtedra 1983. El que sí que sabem és que les músiques d'aquests entremesos foren compostes per l'organista de la casa reial d'Aragó, el clerge valencià Anthoni Sanç o Anthonet dels òrguens (c. 1385-?), música (com els textos) de circumstàncies avui perduda. Ferran ordena a «Anthonet... que vinguessets a nós que us havem mester per fer entremesos e altres coses necessàries a la solemnitat de la festa de la nostra coronació, perquè us pregam e manam que si ja partits no sòts, partiscats de continent per anar a Çaragoça a fer los dits entremesos» (5-XII-1413, ACA reg. 2403, f. 151) (Cf. M. C. GÓMEZ: «Secular catalan and occitan music at the end of the Middle Ages: looking for a lost repertory», *Studi Musicali*, XXI, 1 (1992): 10).

11. Diverses vegades apareixen al *Tirant* mencions a «entremesos» escènics. Hi destaca la del capítol 101, en boca de Ricomana, per expressar l'enginyosa acció de Tirant per salvar la dignitat del beneït príncep Felip que, incorrectament, havia tallat el pa abans de començar l'àpat: Tirant posa una moneda sobre cadascuna de les 12 llesques, dient que ho fa en remembrança dels 12 apòstols. I això podria evocar el simulacre de Santa Cena que tradicionalment es feia el Dijous Sant (i encara a L'Alguer durant la passada centúria), consistent en oferir als pobres de cada pàrroquia sengles pans blancs beneïts i una moneda d'un ral (Cf. Joan AMADES, *Costumari Català*, II, *ad diem*).

12. Vegeu Riquer 1990: 275-278. El mateix Villena traduà al castellà el 1417 *Los doce trabajos de Hércules* (Càtedra 1988: 127-140). Tanmateix, vegeu les objeccions de M. Teresa FERRER VALLS en la seva comunicació al present Col·loqui («De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas»).

13. Carbonell 1546: 216v° i 220. Pere Miquel Carbonell (1434-1517), arxiver reial des de 1476, copià el relat del *Llibre de Solemnitats* de l'època, avui perdut, però referenciat a les *Rúbriques de Bruniquer. Ceremonial dels Magnífichs Consellers y Regiment de la Ciutat de Barcelona* (Barcelona, 1912, I, p. 233): «És escrita la Entrada y Coronació [del Rei Martí i la seva esposa Maria] largament en Libre de Solemnitats» (Massip 1990: 818, nota 28 i Massip 1991: 135, nota 197, i 237, nota 133). L'escenificació d'aquests espectacles anà a càrrec d'un tal Gombau (ACA, reg. 2240, fol. 170v°). En canvi, no trobem documentat enlloc Arnau Escornello, «cantador popular famós, que en los comienzos del siglo xv era el obligado organizador de las coblas y danzas con que los oficios obsequiaban a los Reyes y a sus representantes» (J. RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia* (València 1903): 245).

14. Recordem el vers de Joan Roís de Corella: «[Déu] ans que dels cels girant mogué la roda» (v. 1 del poema *La vida de la Sacratíssima Verge Maria, Mare de Déu, Senyora Nostra*, IN: *Poesia i prosa*, HLC, 37: 45; Barcelona, Orbis-Ed.62, 1985).

15. García de Santamaría: 188v° (per 1414) i Carbonell: 216v° (per 1399). Que Martorell s'inspirava en veritables fonts efímeres d'artifici ens ho demostra el fet que aquestes no trigarien a ser realitzades en material definitiu. N'és una bella mostra la *Fontana del Nettuno* (1563-66) bolonyesa, bronze de Giambologna que inclou 4 sirenes dels pits de les quals brollen sengles rajolins d'aigua.

16. Altres ocasions festives en les quals Martorell pogué inspirar-se són les cèlebres festes de Lille el 1454, un any després de la caiguda de Constantinoble, o les noces d'Enric IV amb Margarida d'Anjou el 1445 (Beltrán 1991: 634). Redactat aquest treball, ha aparegut l'article de Joan Oleza, «Tirant lo Blanch y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», dins *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, València, Publicacions de la Universitat, 1992, pp. 323-335, on aporta altres semblances entre els ginyes descrits per Martorell i els fastos europeus, però on s'exageren les distàncies entre realitat i ficció.

17. *Prólogo a Teatro 2ª época*, IN: Miguel de CERVANTES, *Obras Completas*, ed. de A. Valbuena, Madrid, 1943: 179.

18. Riquer 1992: 147, assenyalava la interpolació d'un altre entremès escènic de tema artúric (Merlí) al *Quijote*, II, cap. 36.

19. «E après vench una roca molt pròpiament feta, en la sumitat de la qual havia una gran leona parda molt bella, havent una gran naffra en la espatlla esquerra [...] per la naffra dessus dita isqué un poch infant molt bell, ab una corona al cap, vestit de armes reynals, havent en la mà dreta una espasa nua, demostrant que havia obtingut victòria» (Coronació Martí 1399; Carbonell: 220v<sup>o</sup>). «E encima de la gran torre de medio estava un asentamiento de sylla e yva en ella sentada un niño vestido de panos reales de armas de Aragón, e una corona de oro en la cabeça, e en la mano una espada desnuda de la vayna que paresçia rey» (Coronació Ferran 1414; García: 197v<sup>o</sup>).

20. Vegeu F. Massip, «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Jaca 1993), i, del mateix, «El rei i la festa. Del ritu a la propaganda», *Revista de Catalunya*, 84 (1994): 63-83.

21. Encara altres paral·lels: Brummer assenyalava els simbolismes numèrics en *Tirant* (3, 4, 5, 6, 8 i 14); recordem que en la Coronació de Ferran I apareix també de forma recurrent el 3 (rodes del cel escènic), el 4 (torres als cantons del carruatge escènic, donzelles-virtuts, donzelles-aspirants al tron i grades del cel escènic), el 5 (els ciris del carruatge; torres de la roda escènica), el 6 (donzelles que acompanyen el griu escènic) i el 7 (pecats mortals, dimonis, virtuts i àngels).

22. Fins aquí situa Grilli (1990) un primer moment de l'espectacle: el de la preparació escènica i espacial.

23. Segon moment, a parer de Grilli: atribució a les protagonistes de l'acció d'un rol còmic, autosatisfactori, rol que la regidora (Viuda) transforma en tràgic dirigint-se a l'espectador ocult (Tirant). Tercer moment: L'espectador ocult pren per real la representació bufa i destrueix, irat, l'instrument que li permet la visió de l'espectacle (mirall). Quart moment: Verificació a ull nu de l'escena per part de l'espectador. Cinquè: Abandonament del lloc d'observació. Grilli (1990) encara assenyalava un segon temps o part de l'espectacle que es desenvolupa en un únic escenari: La Viuda, ara actriu i ja no directora, entra en escena (la *cambrà* de Tirant), relata com a vertadera la ficció que ha fet veure a Tirant i li proposa d'ocupar el lloc de Carmesina, cosa que Tirant declina i fuig. Grilli assenyalava que el tret predominant és l'atracció i el reclam que la representació exerceix sobre qui està fora d'ella, sia perquè mou els fills (Viuda), sia perquè sofreix els efectes traumàtics (Tirant) o catàrtics (Carmesina i Plaerdemavida).

24. Així en la *Tragèdia de Caldesa* de Corella o a *La Celestina* de Rojas.

25. Rico assenyalava, a més, que, segons indicacions de Hauf, aquest relat és adaptat per Eiximenis a la *Vita Christi* i al *Terç del Chrestianà*. Sigui quina sigui la font (narrativa o escènica), el tema era ben conegut en l'època de Martorell.

26. Vegeu Romeu i Figueras 1962. Assenyalava, d'altra banda, que el negre («Lauseta», en àrab —*lausad*— vol dir «negre», Riquer 1992: 124) és percebut com un ésser gairebé monstruós a l'Edat Mitjana: «la seva boca és molt gran, i el seu nas tan xato i arromangat com el dels simis... i els seus llavis molt gruixuts... i tenen tan grans i botits ulls que tot plegat constitueix un rostre espantós» (Marco Polo: *Viatges*, cap. 195), opinió no tan llunyana dels científics francesos de principis del segle XIX, com Frédéric Cuvier i Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (*Histoire Naturelle*), que descriuen una dona bosquimana, exhibida a París fins que morí el 1815, amb aquests termes: els seus moviments «tenien quelcom de capriciosos i bruscs que recordava els simis, i una manera de fer sortir els llavis semblant a la de l'orangutan» (Vegeu l'article de Jacinto Antón a *El País*, 21-V-1992, p. 28).

27. Vegeu Martorell 1511, edició de Riquer de 1974: III, 317 nota 15. Es tracta de l'engany ordit per Don Joan i el seu company Boràchio per tal de desprestigiar la virtut d'Hero, filla de Leonato i promesa del comte Claudi.

28. Al *Misteri o Festa d'Elx*, fins fa pocs anys, l'entrada dels jueus en escena era rebuda per part del públic de mala manera i fins i tot els actors que feien de jueus eren agredits a cop de codony. Vegeu Massip 1984: 173.

29. W. Shakespeare: *El somni d'una nit d'estiu*, Acte III, Escena I. Traducció de Josep Carner. Barcelona, Estampa d'E. Doménech, 1908, pp. 53-56. Recordem que una de les comparses espectaculars que celebren l'entrada a Barcelona de Pere IV de Portugal com a rei dels catalans el 25-I-1464, és la dels «salvatges contrafets, e ab un hom vestit com a laó» (Safont 1992: 188).

Ramon Miró i Baldrich  
Professor del Centre Associat  
de la UNED de Cervera  
Catalunya

# *El Consell cerverí i la processó de Corpus\**

**L**a processó de Corpus, des del moment que surt de l'àmbit de l'església o de la catedral per fer un recorregut urbà, necessita d'una reglamentació i d'uns mecanismes d'ordenació i control que habitualment per a aquest espai corresponien a un poder seglar.

Abans d'aquesta processó, els dos tipus de seguicis amb recorregut urbà que trobem amb més freqüència són les desfilades —de caràcter profà— i les processons com ara les de rogatives per pluja, en què una necessitat de la població genera la desfilada penitencial i de pregària; en tots dos casos el Consell municipal tenia ja un paper important (el principal en el primer cas; i d'incitació a l'autoritat eclesiàstica i, aconseguida la seva conformitat, de crida, ordre i recorregut en el segon).

Cervera, que ja al segle XIV tenia una població important,<sup>1</sup> era vila reial situada al pas del camí que anava de Barcelona a Lleida i Saragossa.

La primera notícia que hem pogut trobar de la processó de Corpus a la vila és de l'any 1337, en què coincideix que hi ha l'infant Jaume i participa també a la processó. El Consell municipal s'encarrega de fer una crida que la gent fes belles les «carreres davant llurs entuxants» per honrar la festa, i paga cinc sous a Guillemó Solsona, prevere, i altres persones (potser també preveres), perquè a la processó es vestiren de jueus.<sup>2</sup>

La resta de notícies són pràcticament de l'últim quart de segle, però hi ha progressivament més informació. Del segle XV, en canvi, s'ha conservat molta més informació i textos. Amb el present treball hem reproduït en annex documental els dos primers textos de crida i d'ordinació conservats, que són d'inicis de segle.

El text de la crida, que es troba en dos fulls volanders, no porta cap data de l'època. La lletra del text correspon a finals del segle XIV-inicis del XV, i la filigrana que presenta un dels dos fulls, una esquella o campana allargada, l'hem trobada també en fulls del *Llibre de consells, 1411*, al costat d'altres fulls amb la filigrana de dos caps de cérvol simètrics i units per la base dels colls. D'aquí que li atribuïm aquesta data aproximada.

Quant al contingut, podria desglossar-se en dues crides si acceptem l'inici respectat del paràgraf ratllat. La primera crida aniria adreçada a fer que no hi hagi destorbs en el recorregut processional i que la gent embelleixi les façanes.<sup>3</sup> La segona, tot i recordar en el primer punt l'obligació d'encortinar els entuxans, incideix més en la participació activa de les corporacions (en especial les confraries) i les persones a la processó.<sup>4</sup>

Tot i que la resta de crides conservades presenten tots els punts integrats ja en una sola crida, entre finals del segle XIV i inicis del XV tenim notícies de pagament del Consell per llegir di-

verses crides sobre el Corpus. El cas de més fragmentació respecte al contingut de les crides seria l'any 1400, en què consta que el Consell paga per tres crides, la primera per fer treure qualsevol obstacle del recorregut —bigues o fusta de davant les cases i fems de les barbacades—; la segona adreçada a les confraries, que anessin totes aparellades amb els seus jocs a l'església major; i la tercera que tothom deixés dol, regués i enjonqués.<sup>5</sup> En el cas de la crida transcrita, es tractaria de la fusió de la segona i la tercera en una de sola. I des de l'any 1426 trobarem tots els punts en una sola crida, que pot ser llegida en més d'una ocasió abans de la festa, però que ja inclou totes les ordenances.

Les autoritats que manen aquestes ordenances per mitjà de la crida són el veguer, el batlle, els paers i el prohoms de la vila. Cervera era cap de vegueria des d'inicis del segle XIV, i veguer i batlle eren les autoritats representants del poder reial a l'àmbit de la vegueria i de la vila respectivament, potser en un sentit més patrimonialista en el cas del segon càrrec. A la pràctica, però, veguer i batlle coincidiren en una mateixa persona almenys des de l'any 1384;<sup>6</sup> no és estrany, doncs, que en un dels punts de la crida s'oblidin d'un dels càrrecs i es refereixin tan sols a batlle, paers i prohoms. A les crides posteriors (anys 1426, 1429, 1434, 1438, 1440, 1441, 1444, 1447, 1449, 1450, ...) les autoritats que manen les ordenances són el batlle, els paers i els prohoms.

El batlle (o veguer i batlle) era l'encarregat de fer complir les ordenances i d'imposar els bans, generalment per mitjà dels seus subordinats; a l'hora de les iniciatives, però, el trobem cada vegada en un grau major com a simple referendari de les activitats dels paers si no era el cas que rebés alguna ordre específica dels seus superiors en l'àmbit del poder reial.<sup>7</sup>

Paers i prohoms pertanyen a l'àmbit del poder municipal, els primers com a element més actiu i els segons, especialment aquells prohoms elegits anualment com a consellers, com a veritable element de decisió en els afers tractats als consells. El fet que sigui el Consell municipal qui paga per llegir les crides, i això des dels inicis de la processó,<sup>8</sup> diu molt sobre el veritable protagonisme.

En aquest aspecte trobem una coincidència gairebé unànime amb la resta de poblacions. Així, la primera crida conservada a l'àmbit català, la crida de Corpus barcelonina de l'any 1320, comença «Ordonaren les Conceylers e ls prohoms de la ciutat (...)».<sup>9</sup> I la primera crida de la ciutat de València, tot i que la processó s'inicia per iniciativa del bisbe, marca també els àmbits respectius de domini: «Ara ojats que us fa hom saber de part dels honrats Justícies, jurats e prohòmens de la ciutat de València a tuyt en general que com per lo molt reverent pare en Jesucrist e senyor, lo senyor Huch, per divinal comiseració bisbe de València, e per los dits honrats Justícies e jurats e prohòmens novellament és stat estatuït e ordenat que (...)».<sup>10</sup>

A Girona, en una crida de l'any 1380 trobem la forma «Ara oiats tothom que com per reverència e honor de la festa del Preciós Cors de Jesu Christ sie acostumat fer processon solemnpnialment per la ciutat, e per aquella fer empeliar, enramar, agranar, e nedejar les careres. E are no solament per rahó de la dita festa, mas encara per la festivitat que los honrats jurats han ordonade fer en la dita ciutat per la venguda de la senyora duchessa sien necessaris fer los dits appereyllaments, per ço l'honrat en P. de Sancta Maria, batle de Gerona, de part del senyor duch ab conseyl del honrat jutge ordinari de Gerona, a raquesta e ordinació dels honrats jurats de la dita ciutat (...)».<sup>11</sup> En ella veiem que requesta i ordinació corresponen als jurats (com a València, càrrec equivalent als consellers barcelonins i als paers lleidatans i ceriverins), però la crida és assumida directament pel batlle. Uns quants anys després, el 1416, en una crida per animar a fer grans solemnitats i representacions, trobem usada la forma «Oiats tot hom que us notiffican los honorables jurats de la ciutat de Gerona (...)», en què qui no apareix és el batlle —probablement perquè només es tractava d'una exhortació.

I encara a Lleida, en una crida del segle XVI, trobem la forma «Ara hojats totom generalment que ns notifiquen y fan saber los molt magnífichs senyors cort y veguer, pahers e prohòmens de la ciutat de Leyda (...)».<sup>12</sup>

Si del text de la crida passem al text de l'ordinació, el paper del Consell municipal es troba més destacat encara: des de la primera ordinació ceriverina conservada, l'encapçalament és gairebé idèntic amb la variació del nom dels paers de cada any.

En aquest any : «Ordinacions ffetes per la festa e solemnitat del Corppus Christi per los honorables... (els quatre paers), pahers, l'any MCCCCXXIII segons se segueixen.»

Ja hem comentat abans que tot sovint hi ha també el text de la crida, sense que variï la forma inicial; alguns anys, però, trobem la forma «Ordinacions e crides (...) per los honorables (...) (els noms dels quatre paers ), paers (...)», com és el cas dels anys 1429 i 1440. La variació confirma que l'autoria del text de les crides també correspon als paers (l'autoritat executiva màxima del Consell municipal), mentre el batlle actua a instància d'ells en fer llegir les crides per la vila al seu missatger, a despesa dels paers.

Vagi acompanyat o no del text de la crida o crides, el text de l'ordinació pròpiament dita consta de dues parts:

a) L'especificació de l'ordre processional.

b) L'assenyalament de les persones que portaran les vares del pal·li, i també dels ordenadors de la processó.

Com per al text de les crides, el de la primera part de l'ordinació presenta en general poques variacions d'un any a un altre. Creiem, doncs, que l'acció dels paers com a autoritat executiva es redueix a l'actuació en consuetud, és a dir, a confirmar els textos de l'any anterior, puix que, quan hi ha algun conflicte, l'àmbit de tractament i decisió és el del Consell.<sup>13</sup> Durant els segles xv i xvi, no falten exemples de consells que han de resoldre conflictes sobre la processó de Corpus, gairebé sempre de tipus protocol·lari, entre confraries o convents de la vila.

En aquesta primera ordinació conservada trobem que es va enumerant els elements en un contínuum des de l'inici fins al final reglamentat, igual que es farà els anys 1426 i 1429. L'any 1430 és el primer en què trobem ja assenyalades algunes seccions (jocs, creus i brandons, creus); el 1438 les seccions es presenten més nítides (entremesos o jocs, penons, brandons, creus, espai i resta de processó sense nomenar),<sup>14</sup> tal com continuaran al llarg del segle.

Sobre els primers anys, en què no s'assenyalen les seccions, no és difícil veure que hi són igualment presents i en aquest ordre. En comparar-lo amb l'ordre de seccions d'altres ordinacions del Principat, com les de Barcelona o de Lleida, ja vam destacar en un treball anterior que la diferència més notable és el fet que la secció d'entremesos o jocs vagi davant a la processó ceriverina, mentre en aquestes altres anava després de les seccions dels penons (ganfanons —Barcelona—, banderes —Lleida—), els brandons i les creus, just abans de la secció general de la processó.<sup>15</sup> Aquest ordre ceriverí sembla més similar al de València, de l'any 1547, tot i que en aquesta data l'ordre ceriverí ja s'ha assimilat als altres del Principat, amb la desaparició dels entremesos i la conservació i potenciació d'algunes figuracions.<sup>16</sup>

En aquestes seccions participen totes les confraries i els convents de la vila, i a l'ordinació s'especifica tan sols l'element a aparèixer a la secció, deixant a competència de cada corporació l'elecció de l'individu o individus portadors, certament regulats en el nombre.<sup>17</sup>

A l'última secció i més important, l'anomenada simplement «processó», destaca la presència de l'oligarquia ciutadana per mitjà de la seva representació en els oficis (en ordre d'importància, els mercaders com a principals, amb els notaris; continuen els pellicers i, finalment, els paraires i els sastres)<sup>18</sup> i en el Consell municipal (la major part dels portadors de les vares del pal·li sota el qual hi va la custòdia, encara que en aquest lloc tenen representació també els cavallers i nobles —essent-ne, normalment, el batlle el principal). I també la presència dels càrrecs més importants del clergat secular.

La segona part de l'ordinació és l'especificació dels portadors de les vares del pal·li i els ordenadors de la processó. D'aquesta part només tenim especificats els portadors del pal·li per a la primera meitat del recorregut de la processó (fins a l'església de Sant Antoni); falta la indicació dels de la segona meitat i dels ordenadors de la processó.<sup>19</sup> Els textos barcelonins presents al *Llibre de les solemnitats* ens fan adonar de la importància d'aquest aspecte: mentre no hi trobem més que una ordinació de la processó (la ja al·ludida de 1424, amb freqüents esmenes de diferents mans que demostren la seva utilització reiterada), en canvi trobem d'una manera força continuada l'especificació dels portadors del pal·li, amb els llocs respectius, i la dels ordenadors amb els àmbits de recorregut de què han de curar.

Els portadors de les vares del pal·li cerverí són vuit fins a mitjan segle xv (a l'ordinació de l'any 1447 apareix un nou pal·li de deu vares, usat en endavant). I s'especifica els llocs que ha d'ocupar cada individu elegit com a portador, amb la precisió també que en arribar la processó a l'església de Sant Antoni (l'altre extrem del recorregut processional), seran substituïts per uns altres vuit portadors, també especificats. En considerar els càrrecs dels portadors ens adonem que la primera part del recorregut processional és considerada la principal, puix que hi participen, i en els llocs preeminents, el batlle i veguér, el paer primer o paer en cap i el paer segon. En ordinacions posteriors veurem variacions, però l'ordre dels dos llocs més importants és gairebé sempre ocupat pel batlle o veguer (o, en la seva absència, el sots-batlle, lloctinent o assessor) i el paer primer (o el que el segueixi en grau, si aquest no hi va com a portador de pal·li). Els paers tercer i quart sovint van en llocs preeminents a la tornada (és a dir, en el recorregut des de l'església de Sant Antoni fins a l'església major o de Santa Maria). Aquesta combinació de noblesa i consellers municipals com a portadors de les vares del pal·li es troba també present a Barcelona, que sembla donar el model a les altres poblacions.<sup>20</sup>

Sabem també que, almenys des de l'any 1398,<sup>21</sup> els paers elegeixen els ordenadors de la processó entre els mateixos prohoms. El nombre d'ordenadors no és gens constant, puix que en ordinacions posteriors, del mateix segle xv, trobem llistes de tretze a trenta persones, sovint amb signes al costat de determinats noms com si hi hagués una selecció posterior o un nomenament més ampli per poder substituir les absències. Aquests ordenadors no estan distribuïts per zones del recorregut, com al Corpus barceloní, ni se n'especifica una distribució per seccions de la mateixa processó; en els casos de més loquacitat se'ns precisa que són «los qui ordonaran la general processó» (any 1426) o «los ordonadors e regidors de la professó» (anys 1430, 1434, 1438, 1440,...), i alguna vegada, per mitjà del text de l'albarà de convocatòria que es tramet als prohoms elegits en ordenadors, es precisa que porten vergues —que els són donades pel síndic com a signe d'autoritat i de reconeixement en moure's per la processó.<sup>22</sup>

Després de tota l'estructura de representacions corporatives tan jerarquitzada per mitjà de les ordinacions, la processó continua amb la resta de la gent. Les ordinacions són tan mudes sobre aquesta part que sovint hom creuria que no existia. Al text de l'ordinació de l'any 1423 no n'hi ha el més mínim indici, ni tampoc als de les ordinacions conservades dels segles xv i xvi.

L'ordinació barcelonina de l'any 1424 és una mica més explícita; a la part final de la processó hi van:

«Los àngels percucients ab los diables percucients. Aprés, dos hòmens salvatges qui porten una barra per retenir la gent.

Aprés, tot lo poble.»<sup>23</sup>

Els dos homes salvatges marquen una autèntica barrera separadora amb la barra, i la resta de la processó apareix indiferenciada amb l'expressió «tot lo poble». Hom no pot precisar-hi cap mena d'ordenament, en aquesta part, ni per criteris de sexe, d'edat o d'estament, ni per més d'un d'ells, combinats. El Consell no considera necessari especificar cap ordre en aquesta part de la processó, cosa que no vol dir que no hi tingués un paper de vigilància i de control per mitjà dels ordenadors de la processó, especialment a Barcelona, en què aquests es troben repartits per les zones per les quals aquesta ha de passar.

Tornant a la processó cerverina, els únics indicis de la presència i participació de la resta del poble a la processó els trobem a les crides. La crida transcrita, d'inicis del xiv, presenta un punt afegit en què els paers i prohoms manen «a tot hom e a tota dona generalment que (...) acompanyen la dita processó e d'aquella no.s departesquen»; obliguen, doncs, a fer el seguici final o acompanyament.

En un punt anterior de la mateixa crida trobem una altra al·lusió a aquesta secció, quan diu «que degun hom no gos anar entre aquells qui portaran brandons, penons e creus a la dita processó, ans hayen anar detràs la dita processó ab los altres prohòmens.», encara que per aquesta referència hom podria pensar que no hi anaven dones ni nens,<sup>24</sup> i que aquest àmbit final seria tan sols un grup de prohoms o caps de casa, dels quals es veuria exclosa també una part de la població masculina.



Resseguint els textos de les crides conservades veiem que a la crida de l'any 1447 el text s'ha reduït a la forma «a tot hom generalment ...», i a les crides posteriors es conserva aquesta forma. Ha passat la dona ja a simple espectadora? A l'últim quart del segle xv acaba per fondre's aquest punt de la crida amb el primer (obligació de netejar i empal·liar),<sup>25</sup> i hom pot pensar que al final aquesta part cuera i innominada de la processó quedaria reduïda al grup de prohoms.<sup>26</sup>

Tot reconduint el tema cap a la valoració del paper del Consell municipal a la processó de Corpus cerverina, podem afirmar que, almenys en el període considerat, en fou l'autèntic director i controlador en la doble activitat de la reglamentació (elaboració de les crides i de les ordinations, exhortació a les altres corporacions —confraries, convents, oficis— a la participació i resolució dels conflictes derivats de les graduacions) i la realització (inici de la processó amb la bandera de la vila, paers com a portadors del pal·li i encarregats de designar la resta de portadors, consellers i prohoms com a ordenadors al llarg de la processó, com a possibles representants dels oficis qualificats, i la resta com a grup de presència segura al final de la processó).

## *Annex documental*

### *I. Circa 1411. Cervera*

*Crida o crides de les autoritats civils de la vila (veguer, batle i paers) per a la processó de Corpus.*

AHCC, FM, *Capsa d'ordinacions de Corpus*, 1423-1530, dos fulls solts, el primer escrit per les dues cares i el segon per una.

Ara hoyats que us manen los honrats veger, batle, pahers e prohòmens de la vila de Cervera a tot hom e a tota dona generalment de qualsevol stament, ley e condició sie, que en honor e reverència de Nostre Senyor Déu Iesu Christ e de la humil verge Nostra Dona Senta Maria e de la festa del Corpus Christi, la qual se celebrará digous propvinent, que cascun face belles les carreres devant sos entuxans, e que cascú encortin dalt ab draps o ab rama, e los envans o envans o enfronts de lurs alberchs ab belles cortines o draps, com pus solempnament poran, e noresmenys enjunquen les carreres per les quals la processó passarà e ha costumad passar lo dia o festa del Corpus Christi, sots ban de xx sous.

Item dien e manen los dits honrats veger, batle, pahers e prohòmens a tot hom e a tota dona de qualque ley, stament e condició sie, que hayen alberchs o exides en la barbacana per la qual la dita processó passarà e ha costumad passar, que cascun face bell son antuxà sots lo dit ban de xx sous.

Item dien e manen los dits honrats veger, batle, pahers e prohòmens (...) degun entercalt ne degun altre d'ací a la dita festa de Corpus Christi (...) ne fer portar legures en les barbicanes de la dita vila per les quals la dita processó deu passar, sots lo dit ban.

Item que tots aquells qui hayen posar o fer posar qualsevulls scombrins o altres coses, que en maxen les dites barbicanes, que d'ací a dimecres hayen levat de les dites barbicanes sots lo dit ban. //

Ara hoyats que us manen los honrats veger, batle, pahers e prohòmens a tot hom e a tota dona generalment<sup>1</sup> que tingue o sie vestit de dol per qualsevulle persona, que per tot lo dit dia del Corpus Christi pos e jaquesque lo dit vestit de dol e encortin o face encortinar son antuxà<sup>2</sup> sots lo ban<sup>3</sup> de xx sous.

Item que tots los capitans de les confraries e altres qui costumen anar a la dita processó se apareyllen com nuls e pus honorablament poran. E aconpayen lo dit jorn la dita processó ab lurs brandons, penons e creus costumades portar a la dita processó, sots<sup>4</sup> lo dit ban.

Item que degun hom no gos anar entre aquells qui portaran brandons, penons e creus a la dita processó, ans hayen anar detràs la dita processó ab los altres prohòmens. E si algú volrà portar algun brandó a-quells qui·ls portaran per aydar·los a portar, que aquell qui·l jaquirà de continent que·l haurà lexat s'have a metre detràs la processó ab los altres prohòmens, sots lo ban damunt expressat.

Item dien e manen los dits honrats batle, pahers e prohòmens a tots los capitans de les confraries e a tots altres qui alsunes representacions faran, que lo dit dia del Corpus Christi de continent que hoiran sonar lo seny major de la sglésia parroquial de Nostra Dona Senta Maria,<sup>5</sup> ab tots lurs brandons, penons, creus e altres apareyllaments que mester hauran, sien a la dita sglésia major per acompanyar la dita processó e per fer honor a la festa damunt dita, sots lo ban dessús dit. //

[Item dien e] manen los honrats veger, batle, pahers e prohòmens de la dita vila a tot hom generalment, de qualsevol stament o condició sien, que no gosen ne presumesquen moure ne fer moure, tractar ne consentir brega ne tabuscol en la dita processó ne en la dita vila lo dit dia del Corpus Christi per qualsevol rahó, ne fer-ne fer ffer dapnatge, greuge, offensa o injúria a degun altre, de fet ne de paraula, sots pena de cors e d'aver. E si algun o alsclus mouran

en la dita processó brega o tabuscol, o fahie a altre injúria, offensa o dapnatge de fet o de paraula lo dit dia, manen los dits honrats veget, batle, pahers e prohòmens a tot hom generalment que aquells prenguen e aturen e meten en mà e poder dels dits honrat veget e batle sots la damunt dita pena.

Item<sup>6</sup> com la dita processó se face per honor e reverència de Nostre Senyor Déu Iesu Christ e cascun feel crestià deye e sie tengut acompanyar la dita processó per sol sguard, honor e reverència de Nostre Senyor Déu Iesu Christ e no per vanitats del món, per ço los dits honrats pahers e prohòmens dien e manen a tot hom e a tota dona general. que humilment, honesta e devota, postposats tots hoys, rancors e males volentats, ab cor humil e testa calma acompanyen la dita processó e d'aquella no.s departesquen sots ban de xx sous.

## II. 1423, maig, 1. Cervera

*Els quatre paers de Cervera, l'any 1423, determinen les ordinacions de la processó de Corpus a Cervera uns dies abans de la festa; determinen també els portadors de les vares del patli i en quins llocs.*

AHCC, FM, *Capta d'ordinacions de Corpus, 1423-1530*, plec solt corresponent a les ordinacions de l'any 1423.

*Ordinacions ffetes per la festa e solemnitat del Corpus Christi per los honorables en Manuell de Cardona, Pere de Rabinat, Miquell de Roqueta e Nicolau Tixoneda, pahers l'any .M.CCCC.XXIII., segons se seguexen.*

Dimarts primer die del mes de mag any M.CCCC.XXIII. fforen en la sala de la paheria los honorables en Manuel de Cardona, P. de Rabinat, Miquell de Roqueta e Nicolau Tixoneda, los quals feren les ordinacions següens per rahó de la professó del cors de Iesu Christ

Primerament vagen Lociffer e los diables.  
En après vagen los trompadors.  
En après vage la senyera de la vila, la qual porta lo capelà Portela, ab un cavall bé aparellat ab sa sobrevesta.  
En après vage los jochs los quals fa la confraria de Sant Sperit.  
En après vagen los jochs de la comffraria de sent Johan. //  
En après vagen los jochs de la comfraria de sent Ffrancesch.  
En après, los jochs del convent de sent Francesc.  
En après vagen los jochs de Sent Anthoni, ço és, sent Anthoni, sent Pau e los altres armitans.  
En après vagen los jochs e castell de Sent Agustí.  
En après vagen los jochs de la confreria de senta Maria.  
En après vagen los bredons de Sant Sperit  
En après vagen penons de Sant Sperit.<sup>7</sup>  
En après vagen los<sup>8</sup> penons de sent Ffrancesch.  
En après vagen los penons de la confreria de sent Johan.  
En après vagen los penons de sent Anthoni.  
E après vagen los panons de senta Maria.  
En après vagen los creus e brendons de la confreria de Sent Sperit.  
En après vagen los creus de la confreria de sent Ffrancesch.  
En après vagen los creus de la confraria de sent Johan.  
En après vage la creu de sent Anthoni.  
En après vage la creu e lls brandons de senta Maria.  
En après vagen los brendons de sent Lorenç.  
En après vagen senta Clare e les verges.  
En après vagen los apòstols.  
En après vagen los agustins ab ses relíquies.  
En après vagen les relíquies de sent Domingo e sent Ffrancesch entremesclades.  
En après vagen fframenós e preycadors, ço és los preycadors a la part dreta e los framenós a la part squerra faens cor.  
En après vagen los preveres, los uns de ça e los altres de llà ffaens cor.  
En après vage lo cap de senta Pallònia<sup>9</sup>  
En après vage lo cap de senta Victòria.  
En après vage lo braç de sent Lorenç e lo lignum crucis, un de ça e altre de là, ab sos diaques e sotsdiaques, faens cor.  
En après vagen los brandons dels perayres e sastres entremesclats.  
En après vagen dos<sup>10</sup> brandons dels mercaders<sup>11</sup> e altres dels notaris.<sup>12</sup>  
En après vage dos<sup>13</sup> brandons dels notaris e altres dels mercaders.  
Lo reliquiari.  
En après vage après los cors de Iesu Christ, après los àngels<sup>14</sup> e, dels pelicers, dos brandons. //  
En après vagen tres diaques e tres sotsdiaques ab un àngel al mig sonant una squeleta.

En après vagen .iiii. àngels ab .iiii. brandons blancs de la confraria de santa Maria; ço és, dos davant la custòdia e dos après la custòdia.

En après vagen los sonadors de sturments de corda ben aparellats honestament sonant davant lo cors de Iesu Christ.

Los qui portaran  
lo pali al cors de  
Iesu Christ de la sglésia  
de santa Maria ffins a sent  
Anthoni són los dejús  
scrits:

Micer Macià Oló a la part dreta.  
Mestra A. Marcenyachs a la part sinestre.  
Mossèn<sup>15</sup> lo batlle e veguer a la part dreta.  
Manuel de Cardona a la part sinestre.  
P. de Rebinat a la part dreta.  
G. de Vilagrassa a la part sinestra.  
Galceran ça Cirera a la part dreta.<sup>16</sup>  
Gm. Asbert, menor, a la part squera.<sup>17</sup>

## Notes

\* Treball fet amb l'ajut d'una llicència concedida pel Departament d'Ensenyament de la Generalitat.

1. Els fogatges del segle xiv donen uns 1200 focs fins a mitjan segle i una davallada fins a 485 focs al de 1378, fruit, sobretot, de les epidèmies de pesta. Els 476 focs del fogatge de l'any 1553 marquen la continuïtat d'aquesta situació final (en aquest any és la desena població en importància del Principat i Comtats).

2. AHCC, FM, *Llibre de clavaria*, 1337, ff. 34 v i 35 r.

3. Els punts de la crida són: a) fer bells els entuxans, enramar, encortinar i enjoncar; b) fer bells els albergs i les eixides per on passarà la processó; c) prohibició de portar «legures» a les barbicanes; d) obligació de treure escombrins i demés brutícies de la barbicana.

4. Els punts de la segona crida són: a) treure el dol i encortinar els entuxans; b) obligació dels capitans de les confraries i altres que acostumen anar a la processó, d'estar aparellats amb els brandons, els penons i les creus; c) prohibició d'acompanyants a la secció de les corporacions; si s'han de tornar, que el que deixi el brandó —o penó o creu— es reuneixi amb la resta de prohoms al final de la processó; d) que els capitans de les confraries i els qui van amb representacions estiguin aparellats a l'església de Santa Maria per acompanyar la processó; e) que ningú no gosi moure brega ni fer greuge ni injúria a d'altri, especialment durant la processó; f) afegit— que tothom, homes i dones, acompanyi la processó i no se'n surti fins al final.

5. AHCC, FM, *Llibre de clavaria*, 1400, f. 95 v.

6. Vid. TURULL I RUBINAT, Max, *La configuració jurídica del municipi baix-medieval. Règim municipal i fiscalitat a Cervera entre 1182-1430*. Barcelona, 1990, pp. 231-282; i per a aquesta coincidència dels dos càrrecs en una mateixa persona, p. 246. També hi hagué coincidència de càrrecs per al sots-veguer i sots-batlle.

7. Ibidem.

8. Durant el segle xiv, el Consell paga per llegir la crida al missatger del batlle; al xv els pagaments devien ser globals per crides, perquè, fora dels primers anys, no trobem més la precisió del pagament per llegir la crida de Corpus.

9. CHIA, Julián de, *La festividad del Corpus en Gerona*, Girona, 1895, p. 4-5 i CAPMANY, Aureli, *Les enramades del Corpus de la ciutat de Barcelona*, Barcelona, 1953, p. 24.

10. CARBONERES, D. Manuel, *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia basada en la que se publicó en el año 1815 y ampliada con muchísimas notas en vista de los libros manuales de concejos, clavería comuna, y otros documentos del archivo municipal de esta ciudad*, València, 1873, p. 12. Igualment, quan, el 1372, el cardenal i bisbe de València Jaume d'Aragó vol reprendre la celebració de la processó general, ho sol·licita al Consell, i aquests determinen: «E la manera e ordenació de la dita processó fos comanada als honrats jurats de la dita ciutat presents o esdevenidors, e a IV prohòmens per ells elegidors.» CARBONERES, *Relación y explicación...*, p. 13. I repeteixen a la crida la fórmula que ja trobàvem el 1350: «Ara ojats que us fan saber los honrats Justícies, jurats e prohòmens de la ciutat que per lo reverent senyor bisbe de València e per l'onrat Consell de la dita ciutat és estat novellament ordenat (...).» CARBONERES, *Relación y explicación...*, p. 14.

11. CHIA, *La festividad del Corpus en Gerona*, p. 13.

12. SERRA RAFOLS, E., «Crida de Corpus (s. XVI)» a *Vida Lleidatana*, III, núm. 51 (Lleida, 1 de juny de 1928), 204. Text reproduït i comentat pel professor Rubio Garcia (vid. RUBIO GARCIA, Luis, *Estudios sobre la Edad Media española*, Murcia, 1973, p. 55).

13. Pot ser que en tractar-se el tema al consell es deixi la seva resolució en mans dels paers (o dels paers i algun oficial del Consell entès en el problema), però queda clar que es tracta d'una delegació del poder decisor, que continua pertanyent al Consell.

14. Sovint en ordinacions posteriors aquesta última secció no porta cap nom, però en els casos que el porta diu «Orde de la processó».

15. Vid. MIRÓ BALDRICH, Ramon, «Els entremesos del Corpus a Cervera» a *Miscel·lània Cerverina*, III (1985), Cervera, pp. 73-96. L'ordinació de la processó de Corpus barcelonina de l'any 1424 apareix a *Llibre de les solemnitats de Barcelona* (ed. Agustí Duran i Josep Sanabre), vol. I (1424-1546), Barcelona, 1930, pp. 15-20. La de Lleida, de l'any 1452, a RUBIO GARCÍA, Luis, *Estudios...*, pp. 55-59.

16. La processó valenciana de l'any 1547 presenta aquest ordre: els penons —ganfanons—, els entremesos, les creus, els tabernacles i relíquies. Vid. CARBONERES, D. Manuel, *Relación y explicación...*, p.73.

17. A excepció dels entremesos, en què el nombre de personatges no està regulat i depèn de la representació que facin, a les altres seccions sí que tenen el nombre regulat i, a més de designar els individus, tan sols poden decidir si estableixen canvi de portadors a la meitat de la processó o no.

18. Max Turull estudia la composició de l'oligarquia ciutadana de Cervera i troba que durant el segle XIV hi destaquen especialment els mercaders —grup dominant pràcticament en solitari a inicis de segle—, els notaris —amb un acaparament de càrrecs creixent degut a llur especialització d'ofici—, i, progressivament cap a finals de segle, l'artesanat més qualificat (paraires, pellicers, ...). Aquest panorama final és el que trobem com a dominant al segle següent i és reflectit a les ordinacions. Vid. TURULL I RUBINAT, Max, *La configuració...*, pp. 587-619.

19. Vid. nota 17 de l'annex documental.

20. A Tarragona també era l'habitud, fins que, l'any 1489, el bisbe i el Capítol pretenen substituir el pal·li del Consell per un pal·li del Capítol i disposar ells de la seva ordinació. Vid. TOMÁS ÁVILA, Andrés, *El culto y la liturgia...*, p. 151.

21. AHCC, FM, *Llibre de consells, 1398*, f. 36v. En un consell del mes de maig, el Consell determinà que s'assignessin persones «qui meten en regla aquells que iran a la dita processó», i comanà als paers aquesta feina d'elecció dels ordenadors.

22. Així: «En Jacme de Sant Ilari. Sènyer, los honorables pahers vos pregunen que demà siats a la processó qui.s farà per la vila e regischats e ordonets aquella ab los altres que hi són destinats, ab la verga que per lo síndich vos serà donada.» AHCC, FM, *Capsa d'ordinacions de Corpus, 1423-1530*, plec solt de l'ordinació de 1449, f. 5 v.

23. *Llibre de solemnitats...*, p. 20.

24. A la part reglamentada sí que hi trobem nens/nois en els entremesos, com a actors-cantors i també en algunes figuracions d'àngels cantors prop de la custòdia. Quant a la presència de noies/dones en aquesta part, únicament hi sabem veure el grup Santa Clara i les verges a la secció dels entremesos —i amb el mateix període d'existència, és a dir, fins a iniciar el segle XVI—, que podien ser les mateixes monges del convent de Santa Clara si no eren una representació de noies a càrrec seu. El convent s'havia instal·lat primer a l'hospital cerverí de les Onze mil verges i li quedà el nom tot i posteriors trasllats. Vid. SANAHUJA, fra Pere, «El monestir de Santa Clara de Cervera» a *Estudis Franciscans*, XLVII (Barcelona, 1935), pp. 301-333 i 457-482.

25. El primer any que trobem aquesta variació és el 1474, en què la crida queda reduïda a tres paràgrafs, i el primer diu: «Ara hoyats totom generalment com en honor, laor e reverència de Nostre Senyor Déu Iesu Christ e de la humil verge Maria, mare sua, dijous primer vinent se celebrará e solemnitzarà la festa del Preciós Cos de Iesu Christ e serà feta solemne professó per los lochs acostumats de la present vila de Cervera; per tant, los honorables balle, pahers e pròmens de la dita vila dien e manen a totom generalment que humilment e devota acompanyen la dita professó, e quiscuns davant sos entuxans encortinen ab draps e enramen, e enjunquen, e facen beles les carreres e barbacanes per les quals la dita professó ha acostumat de passar, sots ban de xx sous.»

AHCC, FM, *Capsa d'ordinacions de Corpus, 1423-1530*, plec d'ordinacions de l'any 1474, f. 2 r. És el primer text de crida conservat posterior a la guerra civil del XV.

26. Entenent en aquest cas no solament els prohoms elegits de cada quarter anualment per formar els consells i elegir els consellers i els paers, sinó també la base elegible, és a dir, tots els que en un moment o altre n'havien format part i continuaven essent-ne probables candidats.

## Notes Annex documental

1. Continuen unes quantes línies ratllades després (en realitat sembla que en un principi era el mateix paràgraf inicial de la crida): «de qualsevol stament, ley (...) que per honor e reverència de Nostre Senyor Déu Iesu Christ e de la humil verge Nostra Dona Senta Maria, e de la festa del Corpus Christi, la qual celebrarà digous propvinent, que cascu facen belles les carreres devant son entuxants, e que cascu encortin dalt ab draps o am rama. E los envans e enfronts de lurs alberchs ab belles cortines e draps, com pus solempnament porran. E noresmenys enjunquen les carreres per les quals la processó passarà e ha costumt passar lo dia o festa del Corpus Christi, sots ban de xx sous.»

2. Segueix, ratllat: «segons damunt és ordonat».

3. Segueix, ratllat: «damunt dit».

4. Segueix, ratllat: «lo ban contengut de».

5. Segueix, ratllat: «sien».

6. Tot aquest últim paràgraf està escrit en lletra diferent, més petita i amb ús de més abreviatures.

7. Segueix, ratllat: «En après vagen los brendons de sent Lorench»

8. Segueix, ratllat: «bredós» (brandons).

9. Apol·lònia.

10. Abans, ratllat: «un».
11. Abans, ratllat: «notaris».
12. Abans, ratllat: «palicers».
13. Abans, ratllat: «un».
14. Segueix, ratllat: «un brandó dels mercaders e altre dels palicers, e detrás lo cors de Jesu Christ, après dels àngels vaga un brandó dels mercaders e altre dels notaris.» a. corregit en «notaris».
15. Abans, ratllat: «Lo ve» (probablement, «lo veguer» sense tractament)
16. Abans, ratllat: «Simon Bertran a la part dreta.»
17. És probable que el plec original constés almenys de dos fulls plegats (vuit pàgines en lloc de quatre, que són les que s'han conservat). En general, a les ordinacions que s'han conservat senceres hi ha també, aïans de l'ordre processional, el text de la crida; i en aquest cas veiem que al final falta el nom dels portadors del pali des de l'església de Sant Antoni fins a l'església de Santa Maria, és a dir, la segona meitat del recorregut de la processó, i l'elecció dels ordenadors. A la mateixa caps de crides es conserva un full volander sense data que inclou justament la part final que falta en aquesta ordinació, encara que diferències de grafies i d'expressió, com també la repetició d'algun portador que a l'ordinació de 1423 ja va a la primera part, ens impedeixen afirmar que pertanyi a aquesta ordinació. El text d'aquest full volander és: «Los qui portaran lo pali del Cors de Iesu Christ de la església de sent Anthoni fins a la església mayor són los devall scrits: Primo a la part dreta mestre Jacme Gibert. En après a part esquerra en P. de Roqueta. / En après a la part dreta en Ramon Amill. E après sinestra en P. Ferran. / En après a part dreta Galceran Sa Cirera. E après sinestra Bernat de Vilagrassa. / En après a part dreta en Guim de Salavert. E a part sinestra Anthoni d'Odena. // Ordonadors de la general proffessó: Primo P. de Rabinat. Johan Porta. Nicholau de Rochafort. Jacme Bruner. Jacme Bagà. Ramon Solsona. Anthoni Arnau. Bernat dez Canós. Simon Bertran. Ffrancesch Quintana. Nicholau Tixoneda. Johan Cudó.» AHCC, FM, *Capsa d'ordinacions de Corpus*, 1423-1530, full volander, r/v.



Joan Molina  
Professor de la  
Universitat de Girona  
Catalunya

# *La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona*

**A** vegades una imatge irreal i anhistòrica s'imposa fins a tal punt en el subconscient col·lectiu que resulta gairebé impossible deslliurar-se'n. La mitificació romàntica de l'artista i la seva obra, portada als seus últims extrems en l'actualitat gràcies a dubtoses i interessades promocions de la cultura i a les extraordinàries especulacions econòmiques de la nostra societat, ha portat a veure en totes les produccions i activitats dels grans mestres l'empremta del seu geni. Lluny d'aquesta imatge distorsionadora que ha arribat a afectar artistes de totes les èpoques, l'anàlisi històrica imposa una consideració ben diferent. En concret, a finals de l'Edat Mitjana (s. XIV-XV) fins i tot els millors pintors gòtics d'arreu d'Occident eren considerats i, el que és més important, ells mateixos es consideraven, com a artesans dotats d'una major o menor vàlua en cada cas particular. Aital consciència professional no tan sols els conduí a realitzar importants creacions sobre taula, al fresc o damunt el pergamí —obres que avui ens permeten definir les seves capacitats, en alguns casos excepcionals—, sinó també a acceptar encàrrecs de caràcter decoratiu i lúdic, destinats a embellir un espai o a realçar una festa. La transcendència que tenien aquestes obres i objectes d'art efímer en el marc dels àmbits cortesans i burgesos de la societat de la baixa Edat Mitjana, com també la contínua disposició de magnífics pintors per executar-les, es posa de relleu per mitjà de nombrosos testimonis documentals, com per exemple aquells que ens informen dels entremesos i peces de decoració que Jan i Barthélemy Van Eyck van realitzar, respectivament, per a Felip de Borgonya i René d'Anjou o els que assenyalen, ara en l'àmbit de la ciutat gremial septentrional, les activitats de Robert Campin i Hugo van der Goes com a pintors d'escuts i estendards.<sup>1</sup> En qualsevol cas, la participació de destacats artistes en aquest tipus de treballs només és el paradigma d'un fenomen molt més ampli. L'excepcional brillantor escenogràfica que conegueren els espectacles cortesans i religiosos en el crepuscle de l'Edat Mitjana,<sup>2</sup> i la consegüent demanda d'obres de caràcter decoratiu que la fessin possible (des de pintures de penons i escuts fins a la decoració d'entremesos), van portar a reclamar el treball d'un gran contingent de pintors. Molts d'ells es veien abocats a viure exclusivament d'aquestes activitats, perquè les seves limitacions tècniques no els permetien aconseguir aquells encàrrecs més avantatjosos des d'una perspectiva econòmica i professional (retaules, grans cicles al fresc...). Anònims o tan sols coneguts documentalment per les seves puntuals aportacions a l'art efímer, no deixa d'ésser paradoxal que es degui, en gran mesura, a aquest col·lectiu de pintors secundaris la realització d'un dels ideals més anhelats de l'època: l'aplicació de l'art, mitjançant les festes, els espectacles o els mateixos comportaments socials, a les formes de vida per així atorgar-los una bellesa pròpia a cadascuna.<sup>3</sup>

A la Barcelona quatrecentista detectem també, tot i disposar d'una documentació fragmentada i esparsa, la intervenció d'un nombrós grup de pintors en les tasques de preparació dels actes públics més assenyalats (Corpus, enterraments i entrades reials, espectacles parateatral, etc.). Com a d'altres indrets d'Occident, a la capital catalana les festes corporatives suposaven una manifestació de la solidaritat dels diferents grups ciutadans que no exclouia una rivalitat entre tots ells per intentar aconseguir la peça més brillant i exòtica d'art efímer. Amb aquest objectiu gremis i confraries hi esmerçaven una part dels seus patrimonis col·lectius. En ocasions fins i tot s'arribava a contractar pintors de gran renom, tal com succeí els anys 1400 i 1402 quan, respectivament, la confraria de freners i el gremi de carnisers van encarregar a Lluís Borrassà la realització d'entremesos per celebrar entrades reials. La mateixa cultura religiosa popular de gremis i confraries, que entre altres coses mostrava una especial inclinació vers la multiplicació d'imatges sacres, va conduir a l'exaltació dels sants patrons i del mateix col·lectiu per mitjà d'estendards, banderes i gonfanons pintats; una producció d'obres religioses efímeres, que constituïen el principal aparell de moltes de les festes i processons tant de la mateixa corporació com de la ciutat. Així, per implorar la fi d'una epidèmia se celebrà, l'any 1482, una solemne processó a la capella de la Pietat del Convent de Sant Agustí amb la participació de tots els estaments i grups de la ciutat i que, sens dubte, constituí una de les manifestacions públiques d'aquesta variada gamma d'imatges distintives.<sup>4</sup> Tot i el seu caràcter sintètic, el compartiment del retaule de Sant Miquel de Jaume Huguet on es representa la processó a Castel Sant'Angelo, no només ens permet fer-nos una idea de com devien portar-se a terme aquests actes a la Barcelona quatrecentista, sinó també confirmar la importància religiosa, però també plàstica i visual, de gonfanons, banderes, pal·lis, creus...<sup>5</sup> uns valors i elements que tenien la seva màxima expressió en la desfilada del Corpus Christi.

Celebrada a Barcelona des de l'any 1320, la commemoració eucarística va estimular al llarg del s. xiv un desenvolupament cada cop més complex i artificios de tots els elements que conformaven la tradicional processó.<sup>6</sup> La descripció que ens ofereix el *Llibre de les Solemnitats* de Barcelona de la que va tenir lloc l'any 1424 permet resseguir un impressionant espectacle cívic-religiós amb una estructura perfectament definida. En ella detectem multitud d'elements concebuts sota una perspectiva artística: des de la bandera de Santa Eulàlia, els gonfanons de les parròquies i els brandons dels gremis fins als vestits pintats i els atributs dels sants, evangelistes, màrtirs, apòstols, àngels, dimonis i personatges bíblics passant pels entremesos amb representacions veterotestamentàries, evangèliques i hagiogràfiques.

D'acord amb la seva funció existeixen diferents tipus d'encàrrecs per als artistes. En primer lloc tenim aquells més secundaris, formats tant pels complements i els atributs dels personatges isolats del seguici com pels emblemes i els petits detalls decoratius. Cal tenir en compte que la caracterització/interpretació de certs personatges implicava la necessitat de disposar de tot un seguit d'elements bàsics que completessin el seu vestuari. Un exemple d'això ens el dona l'activitat de Tomàs Alemany l'any 1424 arreglant diademes, cabelleres i símbols d'un conjunt de verges, treball que li representa un ingrés de 20 florins a més d'uns altres tres d'annuals a canvi d'encarregar-se del seu manteniment.<sup>7</sup> En una altra ocasió és Pere Deuna, de nou un pintor especialitzat en aquesta mena d'obres, qui l'any 1442 subministra 4 caps d'àngels i 6 parells d'ales per als músics i cantants que acompanyen l'entremès de Sant Francesc que ell mateix ha confeccionat.<sup>8</sup> Les descripcions de la processó remarquen la presència de les banderes i estendards amb imatges i escenes emblemàtiques. Tot i no pertànyer a la desfilada de Corpus, una bona prova d'aquest tipus de peces serien les executades l'any 1457 per Jaume Vergós amb destinació a les diferents naus de l'armada contra els genovesos. Precisament se'ns descriu que per al vaixell insígnia el pintor barceloní realitzà un gran estendard amb la representació del martiri de Santa Eulàlia i un JHS en lletres franceses daurades.<sup>9</sup> Fins i tot elements que en principi poden semblar-nos insignificants reben una acurada decoració, en una mostra més de l'explícita voluntat de revestir tota la processó d'un extraordinari cromatisme. En aquest sentit resulta ben eloqüent el costum que adopten els regidors gironins, que cada any manen pintar de diferents colors les «astes o vergues» que porten a la processó de Corpus. Tot i el caràcter irrellevant de l'obra no resulta sorprenent trobar que alguns dels seus autors a mitjan s. xv foren pintors tan qualificats com Joan Antigó, Honorat Borrassà o Ramon Solà, professionals als quals s'encarregaven retaules amb una certa regularitat, i que amb l'accepta-



ció d'una peça d'art efímer perseguirien tant el monopoli sobre totes les activitats pròpies del seu ofici com el relatiu prestigi que es podia desprendre d'un encàrrec municipal.<sup>10</sup>

Una major complexitat i interès ofereixen alguns dels entremesos que formaven part de la desfilada, atès que es tractava de composicions globals, creades mitjançant muntatges escènics amb diferents personatges i elements presentats segons unes prescripcions iconogràfiques molt precises. Així ho observem l'any 1435, quan s'encarrega al pintor Pere Salom que renovi l'entremès de Betlem, un dels dedicats a il·lustrar la vida de Crist, construint uns pòrtics que aixopluguin la Sagrada Família.<sup>11</sup> La composició del quadre escènic, tot i especificar-se breument, podia seguir pautes iconogràfiques ja definides en la pintura coetània. Aquest darrer aspecte es pot observar en un altre entremès del Corpus: el dedicat a l'Anunciació, al qual, quan fou restaurat l'any 1453, se li afegí un colom mecànic que sortia de la boca de Déu Pare i llançava raigs, una imatge comunament emprada en les representacions gòtiques d'aquest tema.<sup>12</sup> La fastuositat dels muntatges i la notable elaboració de certes peces es posa de nou de manifest amb l'entremès de la Creació del Món. En ell es representà una visió celestial, amb la divinitat i un cor d'àngels damunt un gran món que en girar mostrava un cel estelat, les aigües primigènies i la terra amb una ciutat. Donada la complexitat compositiva i la introducció d'elements icònics molt variats, no és estrany que tant aquesta cosmogonia com l'anterior entremès de l'Anunciació fossin encarregats a un prevere, Joan Salom, el qual aportaria al pintor responsable de les seves execucions les directrius principals dels programes escènics. Tot i així tampoc cal descartar d'entrada una activa participació d'alguns creadors plàstics en la concepció de l'obra. El fet que hi hagi molts indicis per pensar que Lluís Dalmau fou l'artífex d'aquests enginyosos entremesos de mitjan s. xv<sup>13</sup> i que, probablement, Lluís Borrassà havia estat l'autor d'un espectacular muntatge per celebrar la coronació de Joan I (1388),<sup>14</sup> permeten suposar que la seva intervenció hauria anat més enllà d'una senzilla reproducció plàstica dels esquemes i idees establerts per altres personatges. La circumstància de trobar-nos dos dels més destacats pintors gòtics de la Corona treballant en sorprenents peces parateatrals pot ser indicativa d'una recanvia destresa i habilitat en la concepció i execució d'aquest tipus d'obres. Malgrat tot, ara per ara, el grau precís de la seva responsabilitat en els resultats no deixa d'ésser quelcom difícil d'avaluar davant l'escassa informació de les notícies de què disposem.

En d'altres casos, la senzillesa escènica dels entremesos que només requeririen la contribució dels pintors per a l'elaboració de les disfresses del protagonistes convertia els encàrrecs en activitats purament artesanals. Així sembla succeir a les composicions dedicades a Sant Amador (Tomàs Alemany, 1438), Sant Francesc (Pere Deuna, 1442), Santa Caterina (Gabriel Alemany, 1452) i Santa Eulàlia (Gabriel Alemany, 1447), aquesta darrera amb una representació del martiri de la patrona barcelonina en la qual apareixien les seves companyes, Dacià i una host de soldats.<sup>15</sup> Les dades documentals permeten constatar que si bé molts d'aquests entremesos presenten unes formes teatrals embrionàries, amb una mínima acció i diàleg dels diferents personatges vius al costat de figures i elements de tela o fusta pintats, alguns d'ells també oferien una escenificació en què el moviment constituïa un tret fonamental. Era el cas d'una de les creacions més espectaculars del Corpus: l'anomenat entremès de Sant Sebastià i els cavalls cotoners. La peça era propietat del gremi dels teixidors de cotó, per al qual la subvenció d'una obra d'aquesta naturalesa no només representava un acte d'afirmació religiosa vers la imatge d'un sant protector, sinó també una de les expressions socials de la seva existència com a col·lectiu. L'entremès es polaritzava entre la representació del martiri del sant i la batalla entre les forces infidels del Gran Turc i les angelicals, circumstància que comportava un aparat escenogràfic extraordinàriament ampli, amb la caracterització de nombrosos figurants i la creació plàstica de diversos ambients. Novament fou Tomàs Alemany l'escollit pels consellers, l'any 1446, com a encarregat per *pintar, recorer e adobar* tot l'entremès *abseptada la fusta e mans de fuster de ferro*.<sup>16</sup>

La freqüent recurrència a l'escenificació dels martiris de sants a la processó de Corpus expressa fins a quin punt aquestes representacions estaven lligades a la cultura religiosa popular. En un període d'exaltació dels personatges sagrats i de difusió de les llegendes hagiogràfiques, els espectacles parateatrals juntament amb els cicles pictòrics dels retaules esdevingueren els mitjans perquè els pintors cristal·litzessin plàsticament alguns dels valors d'aquesta espiritualitat baixmedieval.<sup>17</sup> El paral·lel entre ambdues activitats s'ha d'establir sen-

se que de moment puguem determinar una possible relació que vagi més enllà de la seva coincidència d'espai i temps. Tot i que no tenim cap prova que els entremesos desenvolupessin un argument en clau narrativa similar a l'expressat en els grans conjunts pictòrics, la presència, per exemple en el cas de Santa Eulàlia, d'altres santes i del governador pagà amb la seva Cort implica que hem de reconèixer l'existència d'una mínima acció on, segurament, es destacarien els aspectes truculents i còmics de l'episodi. Sens dubte, tot i l'escassa descripció de què disposem sobre les característiques d'aquest entremès encarregat a Gabriel Alemany, podem pensar que no ens trobem gaire lluny dels paràmetres escènics reflectits per Jean Fouquet al martiri de Santa Pol·lònia.<sup>18</sup>

Des dels inicis del s. xv, moment de gran esplendor i desenvolupament escenogràfic de la processó, la festa de Corpus s'havia convertit en l'espectacle per excel·lència de la societat tar-do-medieval, en el punt de referència per a qualsevol altra celebració profana o religiosa. A Girona detectem la incorporació d'elements seus a la important festa de l'Àngel Custodi, instituïda l'any 1450. Quatre anys més tard, Honorat Borrassà s'encarregava de pintar i daurar les ales de fusta d'aquest personatge sagrat que també apareixia a la desfilada de la commemoració eucarística.<sup>19</sup> D'altra banda, les mateixes entrades reials, tradicionalment aprofitades per a la creació de nous entremesos que fins i tot influïren en els orígens de la processó religiosa, ben aviat constituïren una nova ocasió per treure al carrer les millors peces del Corpus. De fet, l'acurada descripció de l'any 1424 que hem assenyalat anteriorment es correspon amb la desfilada feta amb motiu de l'entrada a la ciutat de Barcelona d'Alfons el Magnànim. Una situació idèntica es repetí gairebé seixanta anys més tard, quan se celebrà l'arribada d'Isabel la Catòlica (1481) amb la representació dels entremesos i castells acostumats a més del ja antic assalt al castell dels turcs. Concebuda com una espectacular desfilada de tot el seguici reial i dels estaments ciutadans, l'entrada dels sobirans comportava la decoració de carrers amb draps, tapissos i imatges al costat del muntatge de petits espectacles.<sup>20</sup> La rebuda de la reina castellana, que va tenir lloc en un dels moments de major crisi social i econòmica de la capital catalana, va revestir-se d'una brillantor il·lusòria, amb la construcció i policromatge d'estàtues i fonts públiques. Fins i tot es va representar un entremès al portal de Sant Antoni —molt semblant al que suposadament creà Borrassà l'any 1388— que en aquesta ocasió no només va servir per retre homenatge a la sobirana sinó també per expressar-li, mitjançant la imatge de Santa Eulàlia, els greuges de la ciutat.<sup>21</sup> Tot i que la documentació conservada només ens la revela la intervenció del pintor Jaume Vergós II en algun d'aquests actes, el cert és que la necessitat de decorar i pintar moltes de les peces exhibides degué implicar l'activa participació d'un ampli contingent de col·legues seus.<sup>22</sup> El mateix podem pensar en el cas de les festes que van tenir lloc a Girona l'any 1492 per commemorar la conquesta de Granada. Entre els diferents espectacles, s'executà un magnífic entremès a la plaça de les Cols que escenificava, amb gran pompa i magnificència, la presa i entrada dels Reis Catòlics i totes les forces cristianes a Granada.<sup>23</sup> La profusió d'ornaments i estandards de les hosts cristiana i mora, com també la recreació de diferents àmbits espacials amb la representació de la ciutat andalusina i el campament cristià (dotat de pavellons, tendes pintades, etc.), són la prova fefaent que, malgrat la manca de notícies que ens ho confirmin, un espectacle d'aquesta naturalesa havia de comptar amb la participació dels pintors.

Hem d'entendre que arribat el moment de portar a terme aquests treballs el pintor col·laborava amb un ampli col·lectiu d'artesans. Els fusters que construïen les estructures escenogràfiques i fins i tot les estàtues, o els teixidors que havien de facilitar els vestits, només eren alguns dels molts professionals indispensables per realitzar un entremès (també hi trobaríem ferrers, serrallers, guanters, etc.). Amb els elements que li proporcionaven aquests artesans i d'altres que devia dissenyar ell mateix (com per exemple màscares, barbes, perruques, decorats de cartó, etc.) el pintor disposava de l'estructura i les peces bàsiques que metamorfosava per mitjà del color.

La litúrgia dels morts pot considerar-se un nou testimoni de la càrrega parateatral que van adquirir les principals manifestacions socials a la tardor de l'Edat Mitjana. Si bé ja amb Pere el Cerimoniós s'introduïren acurades i detallades instruccions de com s'havien d'enterrar els sobirans de la Corona, no fou fins als inicis del s. xv quan aquests oficis es revestiren d'un notable dramatisme de marcat caràcter cavalleresc, expressat, de forma culminant, en l'especta-

cular acció de «*córrer les armes*» —en la qual els cavallers protagonistes anaven coberts amb multitud de símbols i peces heràldiques efímeres—. <sup>24</sup> El desig que l'art tenyís la mateixa mort proclamant així la vanitat del poder i la religiositat dels homes va portar a reclamar la intervenció de pintors que, al costat d'altres artesans, s'encarreguessin de la decoració de tot l'aparat escènic. La seva activitat es concretà per mitjà de la confecció de draps imperials amb els senyals del difunt i de la ciutat; de tovallons, banderes, penons, escuts i sobrecels, o amb l'aplicació del color al cadafal i al fèretre. <sup>25</sup> L'especialització dels membres de les famílies Vergós i Alemany en aquests tipus de treball els conduí a monopolitzar la major part dels encàrrecs més importants i rendibles econòmicament. Així succeí en el cas del funeral de Pere de Portugal (1466), pel qual Jaume Vergós II i Gabriel Alemany van cobrar la considerable quantitat de 79 lliures i 17 sous que, un cop descomptades les despeses de material, van quedar en 40 lliures. <sup>26</sup> En qualsevol cas, la voluntat de celebrar unes solemnes exèquies no fou exclusiva dels monarques i prínceps baixmedievals. Els funerals de molts membres de l'aristocràcia, la petita cavalleria i, fins i tot, de destacats mercaders i burgesos es caracteritzaren per una espectacular recreació parateatral. Testimoni d'aquest fet són els treballs que l'any 1416 va portar a terme el pintor barceloní Ramon dez Feu en ocasió dels funerals de Guerau de Palou, i que consistiren en la pintura de cent brandons negres i en el policromatge de cent noranta-dos escuts amb l'heràldica del difunt i de cinquanta amb la de la seva vídua. <sup>27</sup>

Les diferents retribucions econòmiques derivades del treball en peces efímeres són un altre aspecte a tenir en compte en el moment de valorar l'activitat del pintors en aquesta mena d'obres. Si considerem les quantitats relativament baixes que se solien pagar, no deixa d'ésser indicatiu que Lluís Borrassà, el pintor més destacat de la primera etapa del gòtic internacional, cobrés unes xifres similars a les percebudes per un retaule quan treballà en els extremsos del gremi dels carnisers i la confraria dels freners (71 i 123 lliures, respectivament). <sup>28</sup> Aquesta circumstància demostra que la valoració i estima per un pintor de renom estava per sobre de la seva intervenció en un tipus o altre d'obra i, també, de la norma que establia unes grans diferències entre la retribució econòmica d'un retaule i la d'una obra d'art efímera. En qualsevol cas, aquest fet s'ha de considerar excepcional. Cal tenir present que la realització de peces per als espectacles i processons tardo-medievals estava en mans de professionals que podem qualificar de segon ordre, sense les aptituds tècniques necessàries per fer front a l'obra d'un retaule. Tot i que aquest caràcter dels artífexs, al costat de l'escassa entitat dels encàrrecs, hem vist que solia comportar uns ingressos molt baixos per a cadascun dels treballs, la gran demanda va permetre a alguns pintors gaudir d'una posició força estable si eren capaços d'obtenir encàrrecs amb una certa regularitat. <sup>29</sup> D'aquí que un dels llocs més cobejats en aquells moments fos el de pintor de la ciutat, càrrec escollit pels consellers que implicava l'execució dels múltiples treballs a les entrades reials, funerals, festes i altres espectacles organitzats per les institucions i corporacions ciutadanes. El monopoli i l'extraordinària permanència en aquest càrrec per part dels membres de les famílies Vergós i Alemany —per exemple, Jaume Vergós II des de 1460 fins a 1503 i Gabriel Alemany entre 1450 i 1509— indica l'apreç que sentien vers una plaça oficial que els assegurava la contínua participació en moltes obres d'art efímer. <sup>30</sup> Naturalment, la necessitat de respondre a un tipus d'encàrrecs que havien d'ésser executats amb rapidesa i eficàcia els obligà a disposar d'una perfecta organització de taller i a la producció gairebé seriada de totes les peces i ornaments. Donat això, no resulta estrany que en l'inventari de l'habitatge de Jaume Vergós s'indiqui la presència de diversos caps dels àngels «*qui porten los llums a la festa del Corpus Christi*», <sup>31</sup> de ben segur realitzats o guardats en previsió de les futures comandes.

Malgrat l'especialització en obres que avui qualifiquem de «menors», la major part dels pintors catalans dedicats a elles semblen manifestar una presa de consciència positiva i plena d'orgull davant el seu caràcter professional. Així ho deixa entreveure Gabriel Ballester, quan en el seu testament es declara explícitament «*pintor e cortiner*» o, encara amb més vehemència, Gabriel Alemany, que l'any 1509, ja al final de la seva dilatada carrera, afirma ser «*pintor de les coses tocant á festes, sepultures reals, alimares, armades, i entrades de reys ab carro triumphal*». <sup>32</sup> Aquesta actitud reafirmava, en primer lloc, una solidaritat de grup en el marc de la societat corporativa i proteccionista de la baixa Edat Mitjana, en la qual els pintors volien mantenir el seu monopoli sobre un determinat tipus de treballs. Com s'assenyala a les dispo-

sicions del gremi de pintors de l'any 1453, els membres d'aquest col·lectiu es reservaven els drets no només de pintar retaules, sinó també cortines, cobertes de cavalls, banderes militars i de confraries, estendards, banderetes de trompetes, ciris, màscares, cofres i d'altres peces de mobiliari.<sup>33</sup> D'altra banda, en el cas de Gabriel Alemany ens trobem davant del professional que sap expressar l'orgull d'un llinatge familiar que des de feia gairebé un segle s'havia encarregat dels treballs per a les festes i els espectacles celebrats a Barcelona, activitat que fins i tot els havia portat a desfilar enmig de la processó de Corpus en un gest que, encara que fos indirectament, degué implicar un reconeixement públic a la seva contribució.<sup>34</sup> Un prestigi que també aconseguí Jaume Vergós II, un amant del càrrecs oficials segons Duran i Sanpere, en ser escollit administrador de places (1471), en diverses ocasions obrer i prohoms de la confraria dels freners i, fins i tot, conseller de la ciutat (1502).<sup>35</sup> El fet que la mateixa corporació dels pintors estigués dominada, a mitjan s. xv, per figures encara de menys entitat (Guillem Tàlarn, Pere ça Closa, Guillem Planas, Joan Oliver o Guillem Martí) però també dedicades especialment a la decoració d'obres efímeres, ens confirma el protagonisme social d'aquesta mena de professionals en el context de les formes plàstiques catalanes de finals de l'Edat Mitjana.<sup>36</sup> Un fenomen que va més enllà de l'anàlisi de l'activitat i participació dels pintors en els espectacles i cerimònies, i que ens trasllada a l'estudi global dels principis mentals i socials que regien el món artístic d'aquella època.

## Notes

1. DHANENS, E., *Van Eyck*, New York, 1980, p. 44; ROBIN, F., *La Cour d'Anjou Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris, 1985, pp. 67-72; CHATELET, A., *Los primitivos septentrionales. La pintura de la Europa septentrional y de la Península Ibérica en el siglo XV*, Madrid, 1979, pp. 58-59. Naturalment, també en el context del Quattrocento italià, molts artistes (Brunelleschi, Masaccio...) van participar en la concepció i creació de muntatges escènics i la decoració de festes i processons.

2. HEERS, J., *Fetes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris-Montréal, 1971.

3. HUIZINGA, J., *El Otoño de la Edad Media*, Madrid, 1988, pp. 354-385.

4. PUIGGARI, J., *Garlanda de Joyells. Estudis e impressions de Barcelona Monumental*, Barcelona, 1879, pp. 105-106.

5. MOLINA, J., «Retaule de Sant Miquel de la Confradia dels Revenedors», a *Catalunya Monumental*, Barcelona, 1992, pp. 320-321. Els gonfanons i estendards marians servien per demanar la intercessió de la Verge davant els flagells de la pesta; eren, com afirma Arasse, «objets dévotionnels dont la fonction sociale est évident et où, doncs, le "faire croire" prend toute sa valeur». ARASSE, D. «Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XVe siècle» a *Faire Croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, École Française de Rome, 1981, p. 142. Vegeu també, TREXLER, R.C. «Florentine religious experience: The sacred image» a *Church and Community, 1200-1600*, Roma, 1987, pp. 37-74.

6. Sobre la festa de Corpus barcelonina, vegeu DURAN I SANPERE, A. i SANABRE, J., *Llibre de Solemnitats de Barcelona* (a partir d'ara *Llibre de Solemnitats*) Vol. I, Barcelona, 1924, pp. 12-21; DURAN I SANPERE, *La festa de Corpus a Barcelona i la seva història*, Vol. II, Barcelona, 1973, pp. 529-571. Respecte a d'altres celebracions de la festivitat a la Corona, Vid. SARRET I ARBOS, J., *La festa i la processó del Corpus a Manresa a Butlletí del Centre Excursionista del Bages*, núm. 67, 1923, pp. 154-157; LLOMPART, G., *La fiesta de «Corpus Christi» y las representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)* a *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXIX, 1966-67, pp. 25-45; CHIA, J., *La festividad del Corpus en Gerona*, Gerona, 1895.

7. *Llibre de Solemnitats*, p. 13. A més de la creació d'entremesos, la documentació posa en relleu que els pintors també es dedicaven a arreglar-los i millorar-los. Aquest és l'objectiu de diferents treballs realitzats per Berenguer Llopart (1400), Ponç Colomer (1409) o Pere Deuna, a qui l'any 1457 se li encarrega fer unes noves torres per a l'entremès dels Sants Pares i daurar el Paradís Terrenal. (Vegeu MADURELL, *Borrassà*, Vol. I, 1949, p. 125).

8. *Ibid.*, p. 130. El vestuari i caracterització dels àngels era, sens dubte, un dels treballs més sol·licitats dels pintors. L'any 1391 Berenguer Llopart s'havia encarregat de confeccionar —a més d'altres atributs per a sants evangelistes, tres bisbes i els sants innocents— deu cares d'àngels amb les seves diademes i cabelleres fetes de llautó per als músics que acompanyen l'Eucaristia (DURAN I SANPERE, *La festa de Corpus*, op. cit., pàg. 535; d'altres notícies sobre els treballs realitzats per aquest pintor, que finals del segle XIV és un dels més sol·licitats per a la creació i reparació d'entremesos, a MADURELL, *Borrassà*, Vol. X, 1952, p. 155 i p. 161). El fet que els nombrosos músics que participaven a la processó anessin, en la seva gran majoria, caracteritzats d'aquesta manera també es posa en relleu a Girona. Allí, entre les disposicions establertes n'hi ha una on s'indica que els sonadors de cordes i trompes hauran de portar ales de fusta, guants i sabates pintades, calces vermelles i dalmàtiques. Vid. CHIA, J., op. cit., pp. 29-30.

9. *Llibre de Solemnitats*, pp. 233-234.

10. CHIA, J., op. cit. pp. 35-36. A més dels ja esmentats també tenim constància de la intervenció d'altres membres de la famílies Borrassà i Antigó, les quals, relacionades per nombrosos i interessats lligams de parentiu, van exercir

un autèntic control sobre la pintura gironina durant tota la primera meitat del s. xv. Vid. FREIXAS, P., *L'art gòtic a Girona. segles XIII-XV*, Girona, 1983, pp. 176-182. D'altres pintors que apareixen pintant les astes dels regidors són Marià Pagès, Guillem March, Ferran Çerasola i Francesc Mathalini, un pintor italià o descendent d'italians que pinta ciris, escuts i vestidures, i confecciona els *xipellets* —barrets— dels evangelistes.

11. DURAN I SANPERE, A., *La festa de Corpus*, op. cit., p. 540.

12. Ibid, pp. 540-541. Respecte a les nombroses escenes pictòriques que presenten aquest model iconogràfic, vegeu el repertori fotogràfic de GUDIOL J. i ALCOLEA, S. *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987.

13. La presència del pintor valencià entre els testimonis de l'encàrrec de les peces a Joan Salom s'ha volgut suposar, al meu entendre encertadament, com un indicatiu de la seva participació en la realització d'aquests notables entremesos (YARZA, J., «*Artista-artesano en el gòtic catalán*» a *Lambard*, Vol. III (1983-85), 1987; opinió també compartida per MASSIP, F., «*Eiximenis, Borrassà i el teatre*» a *Revista de Girona*, núm 144, 1991, pp. 42-45). Si bé no n'estem segurs, el cert és que Dalmau és un altre cas de pintor prestigiós dedicat tant a la realització d'apreciats retaules (entre els quals destaca la *Verge dels Consellers*) com al treball d'obres efímeres. En aquest sentit, són ben coneguts els encàrrecs d'Alfons el Magnànim i Joan II per pintar una tenda (1436), policromar imatges (1438), decorar escuts reials (1460) i guarnicions de cavalls i banderes per al vaixell del rei (1461) DURAN I SANPERE, A. «*Lluís Dalmau i Jaume Huguet*» a op. cit. vol. III, pp. 135-179.

14. Segons la hipòtesi de Massip, la intervenció de Borrassà a les festes de coronació saragossanes (notícia ja publicada per RUBIO I LLUCH, A. *Documents per la història de la cultura mig-aval*, II, Barcelona, 1921, doc. 307, pp. 307-308), va consistir en la realització d'un giny aeri que, des d'un cel elevat, davallava un àngel dedicat a llançar paperets amb poemes i, al final, un cop davant la taula del rei, encarregat d'ofrir cireres i vi. L'èxit de la màquina va fer que més endavant, col·locada a les portes d'entrada de les ciutats, fos emprada en les arribades de reis (MASSIP, F. op. cit. pp. 43-44).

15. DURAN I SANPERE, A., *La festa de Corpus*, op. cit., p. 540; *Llibre de Solemnitats*, p. 130.

16. *Llibre de les Solemnitats*, pp. 87-89 i 167-168.

17. Sobre el culte als sants i les seves particularitats, Vid. VAUCHEZ, A., *La saintité en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, 1988.; algunes consideracions respecte a la seva incidència en les manifestacions pictòriques de la Catalunya del Quatre-Cents a MOLINA, J., *Jaume Huguet*, Madrid, 1992.

18. En aquesta miniatura el rei pagà intenta persuadir la santa mentre els saigs la torturen brutalment. BAZIN G., *Jean Fouquet. Le Livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, Paris, 1990, pp. 138-139. El gust per la truculència, tan evident en aquesta i altres escenes de martiris, també es pot detectar en alguns entremesos barcelonins. Així, per exemple, per a la representació de l'assalt al castell dels turcs es diu que «*seran fetes algunes testes de turchs, mostrant aquelles com homens morts e degollats, e los de les quintanes poseran les dites testes en lo cap de llurs lances*». Vid. *Llibre de Solemnitats*, p. 331.

19. CHIA, J., op. cit. pp. 29-30. En aquell any 1454 l'Àngel va desfilar muntant solemnement un cavall que havia estat guarnit amb una manta de tela verda sobre la qual Guillem Martí havia pintat imatges d'àngels i les armes de la ciutat. La importància de la festa es corresponia amb el gran culte vers la figura de l'Àngel Custodi que s'observa durant tot el s. xv a la Corona. Vid. LLOMPART, G., *El Àngel Custodio en los Reinos de la Corona de Aragón*, a *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Palma de Mallorca*, núm. 673, 1971, pp. 148-188.

20. Vid. HEERS, J., op. cit. pp. 18-26. Pot resultar molt il·lustrativa i paradigmàtica d'aquesta mena d'actes la descripció de l'entrada de Lluís XI a Lyon. Vid. GUENEE, B. i LEHOUC, F., *Les entrées royales françaises de 1328 a 1515*, Paris, 1968, pp. 202-240. Els homenatges ciutadans als monarques i prínceps també solien donar lloc a la celebració de torneigs i justes. La voluntat de convertir-los en uns espectacles munificents i plens de color també va fer necessària l'activa intervenció dels pintors. Un exemple són les justes que van tenir lloc a Barcelona l'any 1405 amb motiu de l'entrada del rei de Sicília, i per a les quals Berenguer Llopart va pintar les «*cimeres de elms, sorts, brassals e altres arnesos de junyer, que IIII honrats ciutadans de aquesta ciutat devien portar...*». (MADURELL, Borrassà, vol. VII, 1949, p. 175-176).

21. La patrona de la ciutat davallà de la torre de l'esmentat portal en companyia de 4 àngels, cantant tots plegats. Un cop a baix i davant la reina, Santa Eulàlia se li dirigí tot dient: «*Pus ha dispost la magestat divina/ visitar vós sta ciutat famosa/ vullau mirar, senyora virtuosa,/ los mals qui tant la porten a rohina./ Ja le-us coman, fins ací conservada /per mi, qui só, màrtir, d'ella patrona,/ Sper en Déu, la vostra Barsalona, /en un moment per vós serà tornada/ vivificada/ e prosperada/ mes cogitau, reyna tant desitjada,/ dar-ne rahó a Déu, qui us a creada*» Vid. ROMEU, J. (ed.), *Teatre profà*, vol. 1, Barcelona, 1962, pp. 127-131. Per a una descripció completa de totes les disposicions adoptades per a la festa, vegeu *Llibre de Solemnitats*, pp. 328-342.

22. L'obra de la catedral pagà a Vergós 1 lliura i 18 sous per daurar el cavall i la font del claustre. MAS, J. «*Notes sobre antics pintors a Catalunya*», a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VI, 1911-1912, p. 256. També disposem de la notícia del treball d'Antoni Sadurní, el més destacat brodat de la ciutat durant la segona meitat del s. xv, en els paraments per al cavall de Santa Eulàlia. Vegeu *Llibre de solemnitats*, p. 331.

23. Una descripció molt detallada a BATLLE, L., «*Fiestas en Gerona por la conquista de Granada*» a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 1946, pp. 1-14.

24. El cerimonial seguit en els funerals de Joan II, un dels més detallats que conservem, a *Llibre de Solemnitats*, vol. II, pp. 302-319. Una visió diacrònica amb el desenvolupament de l'ofici de difunts, a MARTÍNEZ FERRANDO, J.-E., «*Exequias y enterramientos en la Corona de Aragón*», a *Boletín Arqueológico*, XLVII, 1947, pp. 1-28. Algunes obres escultòriques ens permeten contemplar com devia ésser alguna de les escenes, com per exemple la de «*córrer les armes*» (MARTÍNEZ, M.-R., «*Un relieu català al Museu del Louvre*», a *Daedalus*, I, 1979, pp. 22-29).

25. Són molt nombroses les notícies que ens informen d'aquestes activitats (1433, 1439, 1445, 1447, 1454, 1490), especialment pel que fa referència a la realització i reparació dels draps imperials. Vegeu *Llibre de Solemnitats*, pp. 61, 107-108, 151-152, 175-176, 201, 346.

26. BALAGUER Y MERINO, A., *Don Pedro el condestable de Portugal, considerado como escritor, erudito y anticuario*, Girona, 1881, pp. 57-67.

27. MADURELL, *Borrassà*, vol. VII, 1949, p.130. Naturalment, aquest interès per part de diferents sectors socials va provocar un notable augment de la demanda d'obres efímeres pròpies de la litúrgia dels morts. Només així podem entendre per què la documentació del segle xv ens ofereix tants exemples de pintors dedicats a treballs d'aquesta mena. Entre ells destaquem els noms de Berenguer Llopart, Guillem Planes, Joan Cabrera, Joan Ballester, Gabriel Ballester, Ponç Colomer o Pere Deuna. Vegeu, *Ibid.*, vol. VII, 1949, pp. 93, 115-116, 125; vol. X, 1952, pp. 148-149, 276, 278, 284.

28. Cfr. nota 5. Aquesta particularitat ja fou ressenyada per Yarza en el seu penetrant estudi, «*El pintor en Cataluña hacia 1400*», a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XX, 1985, pp. 33-34.

29. El mateix Yarza contraposava la figura de Borrassà, un pintor dedicat fonamentalment a la pintura de grans retaules, amb Berenguer Llopart, un artista menor contemporani seu que, gràcies a la seva constant activitat en obres efímeres, aconseguí els ingressos suficients per mantenir una reposada carrera. YARZA, J., *ídem*. pp. 35-37.

30. Sobre les figures i la trajectòria d'aquests pintors, vid. (per Jaume Vergós II) DURAN I SANPERE, *op. cit.*, vol. III, pp. 180-203; VERRIE, F.-P., «*Vida y muerte del conseller Jaume Vergós*», a *Barcelona, Divulgación Histórica*, vol. V, Barcelona, 1948, pp. 25-30 (per Gabriel Alemany) PUIGGARI, J., «*Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y el Renacimiento*» a *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. III, pp. 290-294.

31. Vid. DURAN I SANPERE, *op. cit.*, vol. III, p. 193.

32. Vid. PUIGGARI, J., «*Noticia de algunos...*», *op. cit.*, p. 292. La declaració d'Alemany també pot interpretar-se com el fruit del greuge comparatiu que experimentà perquè no se li havia encarregat un retaule (YARZA, J. «*Artista-artesano...*», *op. cit.*, p. 161). Respecte a la utilització del carro triomfal a les entrades dels reis, sabem que Joan II en muntà un el 12 d'octubre de 1473 (Rúbriques de Brúniquer, *Cerimonial dels Magnífichs Consellers y Regiment de la Ciutat de Barcelona*, vol. I, Barcelona, 1912, p. 242). La presència d'aquest element a les desfilades constitueix una referència a la tradició antiga, i podia haver estat introduït a Catalunya per influència dels usos i costums de la cort napolitana d'Alfons el Magnànim. D'aquest darrer, encara avui conservem el testimoni escultòric (arc del Castelnuovo) de la seva solemne éntrada amb carro triomfal a la ciutat partenopea (1443).

33. PUIGGARI, J., *op. cit.*, p. 86. Les disposicions no només reflecteixen l'esperit proteccionista del col·lectiu, sinó també la clara consciència del caràcter artesanal de les seves activitats.

34. Cal tenir en compte que Tomàs Alemany, el pare de Gabriel, no només s'havia especialitzat en l'execució d'obres efímeres sinó que, fins i tot, havia residit a la mateixa «Casa dels Entremesos» (MADURELL, *Borrassà*, vol. VII, 1949, p. 85). Aquesta circumstància pot ajudar-nos a comprendre el grau d'identificació que devia existir a l'època entre la família Alemany i qualsevol dels elements plàstics i escenogràfics de la festa del Corpus.

35. Vid. nota 31.

36. Vid. YARZA, J. «*Artista-artesano...*», *op. cit.*, pp. 150-152.

Felip Munar  
Centre de Professors de  
Ciutat de Mallorca i regidor  
de Cultura de l'Ajuntament  
de Lloret de Vistalegre  
Illes Balears

# *La Pasqua cristiana: tradició, mitologia i espectacle*

«**L**a cultura sorgeix del joc, tanmateix. L'home que juga —l'*homo ludens* de Huizinga— és l'home que es transforma en el joc. El joc i la festa són a la base de la vida dels homes i les dones. Perquè el joc i la festa són un motor de dinamització de les relacions humanes, la festa i el joc són sempre una victòria sobre la solitud.»<sup>1</sup>

Si el Cicle de Nadal enceta aquest punt de partida amb una síntesi —d'una banda, la petita individual de l'infant, la misèria d'una establa, la pobresa dels pastors..., de l'altra, el nadó és el rei universal, el Fill de Déu—, el Cicle de Pasqua el clou tot enfrontant els dos pols amb una anguniosa realitat: el Fill de Déu mor però tota la Humanitat n'és culpable. Hi ha un paral·lelisme tràgic entre el rebuig de la Mare de Déu quan havia d'infantar i el menyspreu cap al seu Fill a l'hora de la seva mort. Aquest fet comportarà la catarsi del poble cristià manifestada amb les creacions que giren entorn de la Setmana Santa.

Si amb la primavera reneix la Natura, el simbolisme d'aquesta època de l'any adquireix una significació extraordinària. Les palmes i els rams de lloret i d'olivera del dia del Ram. Pasqua Florida. La creu.<sup>2</sup>

Els cristians començaren a celebrar la Pasqua a continuació del poble hebreu; d'aquest en reberen la data, algun ritu i el memorial del que s'esdevingué a l'Èxode.<sup>3</sup>

Però els hebreus, celebrant tots els anys el 14 de Nisan, per primavera, la seva pasqua, reproduïen uns ritus que havien agafat de pobles i cultures preexistents o veïnes. Pasqua era la festa de l'anyell i dels àzims.

La Pasqua és, doncs, festa de primavera, quan la vegetació, la terra, els camps, la creació semblen ressorgir del fred i l'esterilitat de l'hivern.

Per aquest temps, els pobles més primitius, nòmades, pastors, començaven llur peregrinació a la recerca de noves pastures per al bestiar. Els pastors escollien un anyell i l'immolaven en sacrifici, i amb la sang untaven els pals que aguantaven les pells o teles de llurs tendes. Era un ritu apotropaic, d'exorcisme contra els esperits malignes, de protecció per al ramat.

Així ho féu també Israel durant la primavera, abans d'iniciar la seva peregrinació, en abandonar Egipte.

Quan arribaren a Canaan, Israel assumí un altre ritu religiós de celebració primaveral: els àzims, ritu que correspon a pobles agricultors, sedentaris. És un ritu que ofereix les primeres collites dels cereals. Amb els primers fruits de la terra es fan pans d'ordi sense llevat. Es un símbol de la renovació absoluta que ens porta la primavera, el començament d'any, signe de renovació de la creació sencera.<sup>4</sup>

Els dos ritus s'uniren i foren elevats per Israel a memorial de l'èxode, de l'alliberació de l'esclavitud que culminà en l'aliança del Sinaí. Així, la festa perdia el seu caràcter naturalista d'origen i assumia un aspecte i finalitat religiosa soteriològica.<sup>5</sup>

Però a més de l'origen específicament hebreu de la celebració pasqual cristiana, és convenient apropar-nos als grans mites i ritus religiosos que han influït en la modelació de l'ànima popular rural d'orient i occident. Descriurem, a grans trets, un dels corrents religiosos que més difusió tingueren sobre els pobles riberecs del Mediterrani en els segles que precediren i continuaren immediatament l'aparició del cristianisme. Parlam de la religió dels misteris, les semblances de la qual amb la celebració mística, sacramental i commemorativa de l'església tractà de dilucidar dom Odo Casel.<sup>6</sup>

La religió dels misteris és un culte màgic dels homes primitius d'Àsia Menor. Pertanyen a l'arquetipus dels déus anomenats dionisiacs, que experimentaren sofriments, mort i tornada a la vida; no com els déus «ociosos», immutables de l'Olimp grec. El mite del déu és viscut en el ritu, en el misteri. El mite tracta d'explicar el continu retorn de les estacions, la mort i ressorgir de la vegetació damunt la terra. Després traspasa a l'esperit, a la vida de l'home. L'iniciat, en els misteris, experimenta allò que el déu sofrí i allò de què gaudí. Això és el misteri d'Eleusi que té com a figura central Kore, segrestada pel déu de la mort, Plutó, que se l'emporta a l'infern. La mare de Kore, Ceres, plora la pèrdua de la seva filla, deambula pels camps i ho destrueix tot. El déu sol, Hermes, allibera Kore i la fa ressorgir de l'infern a la terra: amb ella tot torna a la vida. Però Kore haurà de passar a l'infern una tercera part de l'any, ja que Plutó la féu la seva esposa. Aquí tenim el mite que recorda el continu pas cíclic de les estacions: Kore és la llavor, la fertilitat; Ceres simbolitza l'hivern. Hermes, alliberant Kore, inicia la primavera.<sup>7</sup>

El creixement de la vegetació i les estacions determinen les festes a la civilització ancestral agrària; així els equinoccis de primavera (Pasqua) i tardor (algunes festes de verema i al voltant de Sant Mateu), i els solsticis d'hivern (Nadal) i estiu (Sant Joan).

La Pasqua cristiana reflectirà l'equinocci de primavera, considerat per molts pobles el principi de l'any i l'aniversari de la creació.<sup>8</sup>

Les arrels de la Pasqua cristiana són clarament hebrees: com a memorial de la seva Pasqua, Jesús, a la Santa Cena (segons el ritu del sopar pasqual hebreu o, almenys, dins el marc de la celebració pasqual hebrea), institueix l'eucaristia. El pa àzim i l'anyell pasqual, signe d'alliberament a l'èxode, són substituïts pel pa-carn del Fill de l'Home, sacrificat com a Anyell pasqual per a donar vida al món.<sup>9</sup> La copa de l'Aliança nova i definitiva és oferta en un gest semblant al de Moisès,<sup>10</sup> que amb la sang de les víctimes segellà l'antiga aliança, com a culminació de l'alliberació de l'Èxode.<sup>11</sup>

El tros de pa, tallat amb alegria<sup>12</sup> al primer dia de la setmana, dia del sol, de la creació de la llum, ja «dia del Senyor»,<sup>13</sup> constitueix el centre de la festa cristiana, celebrada com una pasqua setmanal.

Al segle I, i certament al segle II, els cristians celebren la pasqua anual, amb la qual cosa i malgrat els diversos calendaris, s'estableix un paral·lelisme amb la festa hebrea.<sup>14</sup>

A partir del segle IV, per una nova presència de l'església en el món i per la massiva entrada d'ex-pagans a la comunitat, canvia aquesta actitud de rebuig enfront dels elements religiosos naturals. L'església comença a «evangelitzar» i a «batejar» festes paganes: els dona un contingut cristià i accepta ritus i símbols pagans dins la seva litúrgia. Podrien inspirar-se per a aquesta tasca en les paraules de Pau, dirigides als gentils de Listra: «El Déu viu en les generacions passades va permetre que totes les nacions prenguessin llurs camins; encara que Ell no deixà de donar testimoni, escampant béns, enviant des del cel pluges i estacions fructíferes, omplint els vostres cors de sustentacle i alegria».<sup>15</sup>

És evident, i ho ha assenyalat força bé Luis Maldonado,<sup>16</sup> que agafaren els símbols utilitzats pel paganisme. Per tal d'interpretar els nous misteris cristians agafen, amb tota llibertat, l'herència grega. Així ho exposa l'autor suara esmentat: «Almenys hi ha una relació patent entre el misteri pagà i el cristianisme: ambdós recolzen en el món dels símbols i en contenen una bona part de comuns. El registre de signes, imatges, mites que recull H. Rahner al llarg de diversos decennis d'investigació, sempre sobre la doble clau dels documents patristics i pagans, és força ric: el sol, la lluna, l'arbre, la creu, l'aigua, la mandràgora, Ulises, Orfeu... La pedagogia que porta a Crist, segons els Pares i segons Rahner, passa per aquesta realitat encarnatò-



ria, primordial, arcaica de l'home». I el cardenal Daniélou arriba a la següent conclusió: «El culte cristià agafa aquesta religió còsmica, la purifica de les seves desviacions i la transforma en signe i prefiguració del misteri cristià que li dóna compliment».<sup>17</sup>

Així va néixer el cristianisme còsmic i popular dels pobles rurals d'orient i d'occident. L'església omplí de contingut cristià els símbols naturals de la llum, el foc, l'aigua, la sal, les sortides al camp, les danses i el cant a la primavera, per a celebrar la Pasqua cristiana. Així mateix, la litúrgia sortí de les esglésies al carrer i va impregnar tota la vida dels pobles i ciutats medievals.

El llenguatge humà és ple d'oracions i llegendes, fórmules d'invocar la protecció, els rituals verbals i els renecs, flastomies i malediccions, costums sacralitzats en el fons de la consciència de les persones. Necessitaven la màgia de la sacralitat, com un ble d'esperança reviscut cada any i recordat inconscientment cada dia com una invocació de clemència per donar cabuda a l'altre món que tots portam dins el nostre interior.

Els tres actes que conformarien aquesta escenificació tràgica i catàrquica —amb una addenda d'apoteosi final el dia de Pasqua amb l'«Encontre»—: el primer acte coincidiria amb la benedicció de rams i palmes, seguit de la lectura dialogada o «reviscuda» de la Passió: seria, aquest primer acte, per a la glorificació de l'heroi.<sup>18</sup>

A la tarda del Diumenge de Rams, a l'interior del Temple, colors morats i negres. El milà o grans cortines com a fons de l'escenari. Poca llum i cants greus. «Els Dotze Sermons», com una contarella popular de la vida i mort de Jesús. Eren reproduïdes a les vexilles, com un cartell de mercat o fira, les petjades del facinerós. Tot just abans de començar, el narrador, com un personatge arrencat dels vells «autos», llegeix la Sentència que condemna Jesús sotmès, que no parla i no deixa veure el rostre, els soldats romans, els encaputxats, el poble-cor i el predicador.<sup>19</sup> Al final d'aquest acte, la mort del protagonista i en creu. Encara avui a Montuïri hi ha un lloc conegut pel «Balcó de Pilat», devora la Rectoria: aquí es llegia o cantava la Sentència de Ponç Pilat, amb el retrò d'una trompeta<sup>20</sup> per atreure l'atenció.

El Crist penjat a la creu presideix des del Calvari, altar nu, el Divendres Sant. Seria el tercer acte; a una hora determinada i variable el Davallament.

Era la perceptibilitat dels signes imperceptibles. Sota tota percepció hi ha una trama de subjectivitat. Però és fascinant descobrir que una part, una vorera, de les percepcions d'un mateix semblen aflorar d'un fons compartit per altres persones des dels primers temps de la nostra civilització. És aleshores quan es comprèn el rerafons, ancestral i col·lectiu, de la cultura popular i de la formació religiosa. I del patrimoni espiritual, cada civilització, cada comunitat, n'ha extret simbologies i rituals.

Aquesta necessitat perceptiva, però, necessitava un guia, una veu que dirigís tots els actes exteriors per tal de mantenir un control equilibrat: l'església ha volgut fer aquest paper a partir de l'alba de l'Edat Mitjana i mitjançant prohibicions, càstigs, amenaces i, sobretot, la inculcació del pecat, de la culpabilitat, del sacrifici als homes i dones per tal de minvar qualsevol guspira de llibertat creativa.

‡

## *Entre la litúrgia i el teatre*

És evident que la litúrgia fou el bessó inicial on es desenvoluparen les primeres manifestacions dramàtiques. ¿Què és la missa sinó un conjunt d'elements —la paraula, el cant, el gest, els vestits, el decorat, els accessoris i la il·luminació— que esdevenen els elements bàsics per a la representació? El paral·lisme és tan immens que és difícil destriar-ne les parts. ¿Què és la litúrgia sinó la rememoració del drama de Crist, del drama que va fer trontollar tots els esquemes de la societat i en va canviar la valoració i l'actitud?

La posada en escena de la visita de les Santes Dones a la tomba de Crist, la matinada de Pasqua —qualificada al segle XIX pels romàntics francesos com de «drama litúrgic»— interessa no només a l'estudiós de l'Edat Mitjana o al sociòleg, sinó també a l'historiador del teatre, i fins i tot al filòsof. La seva anàlisi aporta llum a la història de la litúrgia i n'ajuda a precisar la natura. En efecte, l'aparició, al segle X, de l'*Officium Sepulchri*, s'insereix dins un procés d'evolució de la litúrgia, però també conforma una novetat que és aliena a la seva essència. Si

constatam que la posada en escena de l'anunci de la Resurrecció mai no ha pogut infiltrar-se dins el teixit de la litúrgia romana, haurem de subratllar les raons profundes sobre la relació entre la litúrgia i el teatre.

El fet eucarístic, emmarcat dins un espai físic concret, té com a objecte primordial rememorar, mitjançant el sacrifici de la sang de Crist, la seva Passió i mort i, per mitjà d'aquesta immolació, redimir-nos del pecat i oferir-nos l'esperança de la resurrecció. A partir d'aquí hi podem anar confegint tots els fets puntuals que l'església ha compost per tal que aquest fet pugui ésser captat amb tota la seva grandesa pel poble. I aquí hi cal situar tots els cicles la intenció final dels quals convergeix, així mateix, al de la Passió. El drama religiós medieval no té pretensions literàries, sinó moralistes i pedagògiques. L'home, aquest pecador encarnat pels jueus que assotaren Jesús i l'humiliaren; per Malcos, desagraït; per Longinos, maliciós; per Sant Tomàs, descregut i desconfiat; aquest home s'ha de sentir culpable, ha d'acceptar el seu pecat com si ell hagués contribuït, certament, en aquella ignominiosa mort.

El drama religiós nasqué a l'empara de la litúrgia i explotant les seves possibilitats dramàtiques. Al llarg del seu desenrotllament travessà diverses etapes en què floriren —molt sovint al mateix temps— el drama litúrgic, el drama en llatí i el drama en vulgar, que acabaren per desvincular-se totalment de la litúrgia.<sup>21</sup>

En començar l'Edat Mitjana, les breus escenes que il·lustraven alguns episodis de la Sagrada Escripura en els actes litúrgics tingueren tanta acceptació que el diàleg cantat brotà espontàniament, i així nasqué el drama litúrgic. Els primers drames que coneixem escenifiquen passatges relatius a la Resurrecció i a la Nativitat de Crist; però aviat s'amplià el repertori i nombrosos passatges dels textos litúrgics foren escenificats; aquests petits drames assoliren tanta popularitat que llur extensió anà creixent i adquiriren, a més, una personalitat més autònoma i desvinculada de la litúrgia. Una tal desvinculació no fou efectiva fins ben avançada l'Edat Mitjana i no sense que abans hi fossin introduïts els drames en llengua vulgar i amb diàlegs simplement recitats. Cal tenir present que les representacions litúrgiques esdevingueren un veritable suport i aliment de la pietat medieval.

Un dels drames litúrgics més freqüents del cicle nadalenc, l'anomenat *Ordo Prophetarum*, feia aparèixer en la representació els profetes de l'Antic Testament i, per tant, podria haver donat origen als drames veterotestamentaris; però no tenim proves que ho desmostrin; i, d'altra banda, sembla més probable que l'origen d'aquests drames es relacioni amb els del cicle de Pasqua, ja que l'Antic Testament conté diversos testimonis que foren considerats com a prefiguracions de la vida i la passió de Crist ja des dels primers segles de l'era cristiana.<sup>22</sup>

D'altra banda, «la missa és una cerimònia plagada des d'un origen d'elements parateatral i d'espectacle rític. L'empenta decisiva s'assolirà en els pobles de la Romània que tenen ben present aquella poderosa tradició ritualístico-tribal de màgia i representació comunitària».<sup>23</sup>

El tema del drama litúrgic és més profund i transcendent del que a primer cop d'ull sembla. Se'n derivà, a partir de la segona meitat del segle XII el teatre sacre, separant-se de la litúrgia i de l'església per aconseguir un desenvolupament escènic més ample; més endavant es va diversificar en els «Ludus» o Jocs escolars, els Misteris, les Moralitats i els Miracles.<sup>24</sup> Els elements constitutius del drama ressorgiren en els Oficis eclesiàstics: la idea és traduïda mitjançant la paraula, el cant, el gest, els vestits, el decorat, els accessoris i la il·luminació; les respostes s'alternen amb rèpliques, i la Missa apareix com un drama: el Drama per excel·lència,<sup>25</sup> perquè té el seu ritme, diàlegs, cants responsorials i antifonals, escenificació, amb elements simbòlics, amb textos lírics o històrics, amb el clímax i amb el «pathos». És a dir, la missa té els quatre elements fonamentals del teatre: el verbal, el musical, el mímico i l'escènic, en el marc suggestiu del temple.

Si la proliferació excessiva de seqüències, tropus i farcitures motivà, a la reforma de Sant Pius V (1569), una eliminació impressionant de tots aquests elements, això no menyscabà l'estil dramàtic de la litúrgia, ja que la litúrgia és considerada com la teologia posada en escena.

Però aquí coexisteixen, encara fins al segle XI, dues litúrgies: la visigòtica, arcaica i poc usada, i la romana, que anava guanyant terreny. La primera tenia un dramatisme emotiu, ple de patetisme i d'expressió, particularment en les anomenades «preces». Però d'aquest dramatisme al teatre no ens han arribat textos escènics derivats, exceptuant una peça conservada en llatí des del segle X a Catalunya i traduïda al català a mitjan segle XIII. Es tracta del Cant de la Sibilla.<sup>26</sup>

La Passió és el «misteri» per excel·lència i el més representat del món cristià. Els primers drames s'inspiraren en les *Meditacions sobre la vida de Jesucrist*, escrites per Sant Bonaventura al segle XIII, però també és cert que els Evangelis oferien matèria suficient per a tramari i teixir una obra que no solament ha resistit el pas dels segles en tots llurs canvis i evolucions, sinó que actualment, després d'un període d'aparent defallença, s'ha renovat. Es pot dir, amb Josep Artís,<sup>27</sup> que en èpoques de vicissituds i malastrugança les representacions del drama sacre foren «l'única esclatxa per la qual aconseguí l'idioma de comunicar amb el món». És evident que fins al segle XIII no es va tenir la idea de posar en escena la Passió de nostre Senyor Jesucrist —encara que els tropus pasquals són més antics—, però abans ja es va pensar commoure els devots presentant-los en forma plàstica i vivificada la història del Salvador.

Es pot dir que, en definitiva, el context no eclesiàstic va influir en el naixement del drama litúrgic, la qual cosa és comuna a totes les formes d'expressió de l'Edat Mitjana, i que es troben precisament en les primeres *Visitatio Sepulchri*: és el que s'anomena «l'esperit mímic». Per «esperit mímic» entenem la mímica agafada com a mitjà d'expressió i no com a gènere dramàtic particular. Els joglars estaven animats per aquest instint molt antic que condueix els homes a contradir-se ells mateixos i que fa que els produeixi goig imitar les seves pròpies accions, els seus gestos, les seves actituds, les seves paraules. Ells inventaren formes de jocs variats i que, rudimentaris i després perfeccionats, precedeixen sempre el mateix principi. La mímica literària no és més que una varietat de la mímica general. Hi ha pantomimes i danses mímiques: l'esperit mímic, més que acabar amb la producció de certes obres dramàtiques, es manifesta per creacions múltiples.<sup>28</sup>

Una d'aquestes creacions serà precisament l'anomenat drama litúrgic. Com tota literatura de l'Edat Mitjana, presenta un caràcter mímic bastant acusat, ja que malgrat sigui independent, el drama està ben fermat al seu temps, amb tot el que aquest fet comporta.

Abans d'arribar a les posades en escena de les «Visites al Sepulcre», la mímica ja havia pres un cert lloc dins el culte. És per aquest fet que cal cercar una influència sobre el drama litúrgic de les maneres d'expressió que usava quotidianament el culte, més que sobre certes activitats lúdiques que l'autoritat eclesiàstica vigilava a mantenir fora del santuari. A més, és una herència de la cultura antiga de la qual l'església no ha renegat mai i que ha tingut força influència dins la celebració del culte, de la retòrica, dins el conjunt de normes de la declamació.

### *Un exemple dels abusos*

Però les escenificacions de caire dramàtic, motiu de greus i freqüents abusos,<sup>29</sup> no s'hi esqueien bé, dins les esglésies. Per això les autoritats eclesiàstiques hagueren de prohibir-les, moltes vegades, sota penes pecuniàries i, fins i tot, d'excomunió.<sup>30</sup> Després de les prohibicions dels anys 1470 i 1515 fou, tanmateix, el bisbe Diego de Arnedo que l'any 1572 va prohibir que es cantàs la Sibil·la a les Matines de Nit Bona, cantada des del segle XIV, per tal d'acoblar l'ambient de la reforma Tridentina.<sup>31</sup> Tanmateix aquesta mesura no degué ser ben rebuda, ni molt manco acceptada, per les Parròquies que feia tant de temps que realitzaven aquests actes paralitúrgics amb una gran expressivitat i bellesa plàstica. Per això el bisbe Pere de Alagón no s'atreví a prohibir la Sibil·la, l'any 1691, encara que sí les altres escenificacions.

Els pobles que volien realitzar actes dramàtics per Setmana Santa havien de demanar el permís corresponent.

### *La consuetud del rector Mayol*

Fins l'any 1759 es representava el Davallament a Felanitx que compongué el rector Mayol. Era el «devallament com el que fan a Ciutat [...] y antes fèyan el que compongué el Rector Major [...]». Aquest «Rector Major» és sens dubte una errada de transcripció per «Rector Mayol», puix que ens consta que el doctor Pere Antoni Mayol, natural de Fornalutx, fou rector de Felanitx des de 1681 a 1687 i compongué una lletra poètica per cantar a la funció del Divendres Sant, «obra escelente en que brilla el ingenio y pericia de su autor», diu Bover.<sup>32</sup> Hi havia un

pròleg de Sant Pere, a més dels personatges de Sant Joan, la Mare de Déu, Pilat, el criat de Pilat, Josep, Nicodemus i el Centurió, i música que pagava la Capella del Sant Crist.<sup>33</sup> Després es representà el que es feia a la Seu de Mallorca.<sup>34</sup>

La Consueta, que es troba a l'Arxiu Xamena de Felanitx, fou transcrita per un escolà, segons Pere Xamena. Hi ha una descripció de tots els esdeveniments més importants de la Setmana Santa, com també les autoritats que hi assistien. Hi ha una relació detallada dels diners que es donava a cadascú. La descripció dels actes del Divendres Sant coincideixen amb els de Joan Fe de la Seu des de 1636 a 1646.<sup>35</sup>

### *L'espectacle com a recurs alligador*

Les celebracions de la Setmana Santa, tant les que deriven del mateix drama inicial de la litúrgia, com les que provenen del ritu-màgia ancestral no es poden deslligar de la concepció que una col·lectivitat té envers el seu propi ésser i del que l'envolta. El mite és una necessitat, i un mite sempre guarda quelcom de misteri, de superstició, de màgia: tot això comportarà un ritu esdevingut bastió fonamental per la fe d'un poble. No és la nostra intenció analitzar aquesta fe o extreure'n les possibles connotacions de l'ortodòxia religiosa; nosaltres pretenem donar una visió àmplia de com la Setmana Santa ha esdevingut la punta d'un iceberg on se sustenta tota la creença d'una civilització i que molts actes que es porten a terme i són celebrats amb una naturalitat corprenedora, ens resultarien ben estranys i gairebé incomprendibles si els veiéssim com a espectadors neutrals i externs.

Per començar aquesta acció dramàtica cal un personatge que s'identifiqui amb el missatge de l'espectacle. A la tragèdia grega, i sota el doble aspecte de la funció decorativa i del significat simbòlic, era essencial l'ús de la màscara i del vestuari; de màscares se'n coneixen fins a 28 per assenyalar l'estat interior que es volia expressar. La disfressa i el ritu que comporta serveixen per a adquirir poder, és com una dispensa però també esdevé un punt d'atenció i d'atracció per part de tota la resta. La vestimenta que conforma un acte litúrgic —un acte dramàtic— és un exemple prou clar per veure com l'església sabia que desenvolupava un drama i que calia fixar totes les oïdes i mirades de l'auditori.

L'associació de teatre i culte es produeix de manera espontània durant l'Edat Mitjana, una vegada duta a terme la cristianització profunda del poble sotmesos a l'imperi romà. Però aquesta associació no és pròpia ni exclusiva del cristianisme. Hi ha uns fonaments antropològics que constitueixen el nucli dels actes rituals en totes les cultures i religions. El culte, ¿què és sinó la representació d'un ritu màgic, la connexió entre un auditori i uns actors disposats a agafar tot tipus d'estratègies per influir i controlar aquest auditori?

El missatge, l'aspecte didàctic, no volia ser en cap moment nou: era ben reiteratiu; l'únic que importava era fer renéixer com cada any la immensitat que suposava la mort d'un Déu fet home per tot el poble i que suposava una gran dosi d'humiliació, de sentiment de culpa i d'angoixa; una persona, un poble que tem i que accepta la monstrositat d'aquest pecat, és una persona, un poble submís i que acceptarà el misteri en la seva totalitat. El poble copsava la lliçó i, prova d'això, són les referències lingüístiques i al cançoner popular que suren dins la tradició oral mallorquina.

### *La Sentència de Ponç Pilat*

La «Sentència de Ponç Pilat» fou recollida per primera vegada a Mallorca per Pedro Antonio Frontera<sup>36</sup> l'any 1695. Tenim notícies de pobles com Alaró, Binissalem, Bunyola, Ses Salines, Fornalutx, Sóller,<sup>37</sup> Sineu, Montuïri, Artà, Algaida, entre d'altres, que la Sentència era cantada.

Hi ha versions italianes i franceses posteriors, però ja es troba en un text català del segle XVI,<sup>38</sup> formant part d'un drama de la Passió.

Abans de començar la processó es llegia o cantava la Sentència, amb una forta trompetada prèvia per atreure l'atenció de la gent. Aquesta Sentència afirmava, més o menys, les acusa-

cions que l'evangeli posa en boca dels sanedrins contra el Senyor. Acabada la Sentència era de ritual que el coremer s'aixecàs amb forta indignació i coratge i, increpant durament el lector o cantor, li digués amb tota vehemència: «Calla!, Bàrbar, infame! És mentida, Ponç Pilat, ments tan alt com ets! Calla, gran embustero!»<sup>39</sup>

La lletra de Frontera diu així:

«Sentència en què fonch condemnat a mort afrontose Jesu-Crist Redentor nostro.

Nos, Pons Pilat, Governador de tota la província de Judea, per el sacro imperi romà: estant en el tribunal y sala de audiència, ohidas las acusacions criminals dels sacerdots, escribas y fariseus, la conmovió y clamor del poble quantre Jesús de Nazareth: concordand tots y dient com ha alborotat y commogut tota la Ciutat y pobles, enseñant noves doctrinas quantre la lley de Moysès, fent-se autor de nova lley, pretenint alzar-se Rey, y com a tal aver tingut atreviment de entrar triumphant ab las turbas ab rams y palmas dins la Ciutat, y per aver menospreciat la jurisdicció y autoritat del gran Emperador César, prohibint a los vexalls no li pagassen lo tribut; però lo que cause major escàndol és que com a presuntuós y blasfemo, s'és gloriat, y ha dit moltes y diferents vegades que era fill de Déu, essent home de base condició, fill de un pobre fuster y de una pobre done anomenada Maria. Fingia esser molt sant, essent un engañador, home inquiet, conspirador y destruidor del bé comú. Ha comès molts altres enormes delictas, més dignas de ser castigats que publicats.

Per tant, avent molt bé considerat y examinat la veritat de las sobreditas acusacions, trobant esser gravíssims los seus delictas, judicam deu esser condemnat y sentenciat, com de facto lo condemnam y sentenciam, a que sia aportat per los carrers acostumats de la Sante Ciutat de Jerusalem, de la manera que està: coronat de espinas, ab una cadena y dogal al coll, aportant una creu, acompanyat de dos lladres, per a major afronte, fins a la montaña del Calvari, ahont acostuman ser justiciats los hòmens facinorosos; y allí sia crucificat en la sua creu, en la qual esterà penjat fins que sia mort, y no sia algú qui se atrevesque llevar-lo de allí, sens nostre autoritat. Y los dos lladres estaran penjats, un a la part dreta y lo altre a la part esquerra, residint enmitx, com a Rey, per a major afronte y burles per a que sia exemplar y escarment a tots los malfactors. La qual sentència manam publicar ab so de trompeta y ab veu alte de pregoner, per a que vinga a notícia de tots y no puguen al·legar ignorància algune».

## Notes

1. JANER MANILA, Gabriel, *Pedagogia de la Imaginació Poètica*, Cultura Popular, 4, Barcelona 1986, p. 10.
2. De la festa de primavera en tenim un exemple amb la «lledània» de la Processó del Corpus, la creu alegre i triomfal, entonada amb la primavera, es converteix de creu passional en creu pasqual, símbol de la mort i resurrecció de Jesús. La Creu de Primavera —anomenada així per Antoni Pol— revestida de flors. Tres dies abans de l'Ascensió del Senyor, l'Església Catòlica, fa rogatives per tal d'implorar l'Altíssim que concedeixi una bona i abundant fructificació de sembrats i plantes; i llavors es fa la processó amb la lledània ornamentada.
3. Vegeu LLABRES, Pere, *Religiosidad popular y folklore de Pascua*, «Phase», núm. 104, Barcelona, 1978.
4. Vegeu ABAD IBÁÑEZ, J. A.-GARRIDO BONAÑO, M., *Iniciación a la liturgia de la iglesia*, Edic. Palabra. Madrid, 1988.
5. Vegeu Ex 12, 15-20; 13, 6-7. Així mateix Pau a C 5, 6-8 presenta als cristians l'esperit amb què han de celebrar la Pasqua de l'anyell immolat, Jesucrist, amb els pans àzims de la veritat, una vegada desaparegut el llevat vell: el cristianisme és pa àzim, nou totalment.
6. Vegeu MARSILI, Salvatore, *Teologia liturgica. II. La Messa. Mistero pasquale del N. T.* (pro manuscripto, Pont. Ateneo S. Anselmo), Roma, 1971.
7. Vegeu GENEST, Emili, *Figures i llegendes mitològiques* (traducció d'Alfons Maseras). Edit. Joventut, Barcelona, 1932. I GIBSON, Michael, *Mitologia grega. Déus, homes i monstres* (traducció de Josep Vallverdú), Edit. Barcanova, Barcelona, 1987.
8. Vegeu PEROWNE, Stewart, *Mitologia Romana* (traducció de Carles Llorach). Edic. La Magrana, Barcelona, 1989.
9. Cfr. Jo 6, 51-53; 19, 36; Llc 22, 19.
10. Ex 24, 8.
11. Cfr. Mt 26, 28; Llc 22, 20.
12. Ac 2, 46.
13. Ap 1, 10.
14. La celebració de la Pasqua del Senyor és el centre del culte cristià. Així, per als primers cristians, la celebració de la pasqua anual era no només la festa per antonomàsia, sinó l'única festa, i la pasqua «hebdomadària» l'eix sobre el qual girava la vida litúrgica. Vegeu ABAD IBÁÑEZ, J.A.-GARRIDO BONAÑO, *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Edic. Palabra, Madrid, 1988.
15. Ac 14, 15-17.
16. MALDONADO, L., *Religiosidad popular*, Edic. Cristiandad, Madrid, 1975.
17. DANIELOU, Jean, *Sacramentos y culto según los Santos Padres*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1964.
18. Permeteu-me fer un incís tot girant l'ullada cap a la palmera i les palmes. Els grecs anomenaven la palma «phonix», com l'au mítica, l'au sagrada d'origen egipci, única en la seva espècie i que, complint un cicle vital, moria i, miraculosament, renaixia de les seves cendres. Els grecs i els romans consideraven l'au fènix com una imatge de la

reencarnació i de la vida eterna. La palmera és considerada planta solar, i les seves fulles, com a sagetes, semblants als raigs del sol, foren símbol de l'esplendor de la divinitat, i també foren emblema de la victòria, anomenada «Dea Palmaris» entre els romans. L'Evangelí del Pseudo-Mateu es referia a l'ombra i al fruit que una palmera va donar, per ordre del Nin Jesús, a Josep i Maria, durant la fugida a Egipte i, després, el Nin Jesús va concedir a la palmera que una branca, una palma, fos portada al cel per un àngel. A les catacumbes romanes, la palma ja va ésser connotació de martiri, sovint junt amb el monograma de Crist, per indicar, tal vegada, que els màrtirs, com noves aus, renaixien a la vida eterna.

19. Oferim, a part, el text de la Sentència.

20. A l'Arxiu Parroquial de Sineu hi ha una trompeta anomenada «trompeta de la Sentència» que només fa un so estrident sense cap tipus de melodia.

21. La primera cèl·lula dramàtica del drama litúrgic la trobam en l'anomenat *Tropus de Pasqua*. El «Tropus» és un gènere característic de la litúrgia occidental de l'Edat Mitjana que consistia en l'amplificació de textos litúrgics interpolant-hi fragments melimàstics (és a dir, molt ornamentats, cants de diferents notes sobre una sola síl·laba, per exemple) sense text, afegint-hi textos i melodies nous —al començament, al mig o al final— o fins i tot adaptant la melodia a un nou text. Nascut i desenvolupat en la litúrgia gal·licano-franca, trobam les seves primeres manifestacions al segle VIII, i arribarà a la seva plenitud als segles X i XI, i serà prohibit pel Concili de Trento.

22. *Teatre Bíblic de l'Antic Testament* a cura de Ferran HUERTA VIÑAS, Edit. Barcino 109/110, Barcelona, 1976.

23. MASSIP, Jesús-Francisc, *Teatre Religios Medieval als Països Catalans*, Monografies de Teatre, 17. Institut del Teatre, Edicions 62, Barcelona 1984, p. 37.

24. Vegeu RULLAN, Pedro A., *Las costumbres litúrgicas de Mallorca*, «Balears» (29/III/1969).

25. Diu Honori de Autún: «El capellà, com un actor tràgic, representa el paper de Crist davant la multitud cristiana en el teatre de l'altar». (Citat per Pedro A. Rullán a ib.).

26. ROMEU I FIGUERES, Josep, *La dramaturgia catalana medieval. Urgencia de una valoración*, «Estudios Escénicos», III, Barcelona, 1958, pp. 51-76.

27. Vegeu CURET, Francesc, *Història del Teatre Català*, Edic. Aedos, Barcelona, 1967.

28. Vegeu FARAL, E., *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Champion, BEPHE, 187, BSC, París 1910.

29. «Era freqüent l'espectacle d'un fadrí que entrava a l'Església amb un ramell, com més gros millor, cercava amb la vista el lloc on estava la seva al·lota predilecta y se dirigia a ella, fent-li entrega del present. El bisbe Pere Fernández Manjarres de Heredia, en la visita pastoral que féu a Sineu dia 6 de novembre de 1664, plantificà un decret que diu: "Item havent nos contat que en dita Parroquial hi ha abús gran de que los homes acostuman a donar alguns ramells o flors a dones dins de la Iglesia, perdent ab estas accions el respecte y decoro que es deu a la Casa de Déu y a sos sagrats temples, ocasionant ab assò rumors y escàndols; volent assegurar del tot el que no es fassen semblants abusos, ordenam y manam, pena de excomunió, que en la Iglésia no se atrevescha algun home a donar ramells o qualsevol altre gènere de flors a alguna de les dones". (ROGGER, Joan, *L'Església de Sineu*, pp. 420-1).

30. «No podemos fijar la época en que la Iglesia prohibió los espectáculos dramáticos en el santuario; pero la queja presentada al Grande y General Concejo el día 20 de Abril de 1442, por Juan Gradolí, notario, demuestra el descrédito en que se hallaban ya, a los ojos de las personas timoratas, las representaciones cómicas en el templo. Siguiendo este camino no debemos extrañar que en 1686 hubiese predicadores que calificasen de pecado mortal el acto de asistir a la representación de comedias, por los pecados que en ellas se cometían» (RULLÁN, José, *Historia de Sóller*, Impr. de Felipe Guasp, Palma, 1876, pp. 510-511).

31. Vegeu MATEO MAIRATA, Gabriel, *Obispos de Mallorca*, Edit. Cort, Palma, 1985, p. 229.

32. BOVER, Joaquim M.; *Biblioteca de Escritores Baleares*, I. Mallorca, 1868, pp. 484-485. (No diu on va veure el manuscrit).

33. BORDOY OLIVER, Miquel, *Història de la Ciutat de Felanitx* (vol. II), Felanitx, 1919, p. 80.

34. Vegeu *Cobles del Davallament de la Creu que es fa cada any en la Seu de Mallorca*, BSAL, II, 1887-8, pp. 53-55. Reproduït per Gabriel Llompart, *El Davallament de Mallorca, una paralitúrgica medieval*, «Miscel·lània Litúrgica Catalana», I (Barcelona 1978), pp. 109-133.

35. FE, Joan, *Consueta de la Setmana Santa*, Manuscrit de l'Arxiu de la Societat Arqueològica Lul·liana, A (M) 45. Època 1636-1646.

36. Recollim de Bover: «Escribió *Meditaciones del via crucis y corona dels set goigs de Maria SSma, en gràcia concebuda...* Impr. de Miquel Capó, Palma, 1695. Como libro ascético es excelente, siendo notable la fórmula de sentencia contra N. S. Jesucristo puesta en boca de Poncio Pilatos que posteriormente a Frontera han publicado otros escritores» (Biblioteca de Escritores Baleares, Curial, Barcelona-Sueca, 1976, p. 326).

37. El gremi dels teixidors era l'encarregat del «pas» de la Sentència de Pilat que assistia a la processó del Dijous Sant, a principis del segle XVII (RULLAN, José, *Historia de Sóller*, Impr. Felipe Guasp, Palma, 1876, pp. 486-7).

38. Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, citat per MASSOT I MUNTANER, J., *La literatura religiosa de l'edat Mitjana en la tradició oral d'avui*, dins «Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes». AILLC, Oxford, 1976.

39. RIERA ESTARELLES, Toni, *Pregó de Setmana Santa a Bunyola*, Taller gràfic Ramon, Palma, 1982.

Maria José Palla  
Professora de la  
Universidade Nova  
de Lisboa  
Portugal

# *Les cérémonies para-dramatiques au Portugal avant Gil Vicente<sup>1</sup>*

**E**tudier le théâtre au Portugal pendant le Moyen Age pourrait sembler dérisoire puisque, habituellement, il est considéré comme étant absent de la littérature autant que de la culture médiévale portugaise.

En effet, on ne rencontre pas de textes de théâtre dans ce pays avant Gil Vicente, dramaturge du XVI<sup>e</sup> siècle, mort en 1536. Toutefois, il est impossible que des manifestations dramatiques (religieuses et profanes), si caractéristiques du Moyen Age européen, y soient inexistantes dans ce pays alors qu'il y avait de nombreux prétextes et maintes occasions pour des jeux à la cour (mariages, naissances, baptêmes, processions, banquets et fêtes).

Nous sommes du même avis que l'historienne Ana Maria Alves qui voyait des représentations théâtrales sous forme de culture profane au moment des fêtes et cérémonies royales.<sup>2</sup>

Nous trouvons des éléments préfigurant une culture théâtrale au Portugal dès le XII<sup>e</sup> siècle. Déjà, sous le règne de D. Afonso Henriques, le premier roi portugais, nous voyons des ménestrels et des troubadours participer au mariage de sa fille au cours duquel était donné des représentations:

E aquele dia como o Conde com el-rey em sala, ele e todolos que com ele vinham, e a rainha, e as Infantes com suas donas e donzelas. E desque que acabaram de comer, vieram *jograes e tangedores e dançaram*.<sup>3</sup> †

Le chroniqueur Fernão Lopes est le premier à décrire une entrée royale à Lisbonne, pendant le règne du roi Pedro I (ca. 1357-67). A cette occasion, la cour arrivait en dansant, allait chercher le roi près des quais, et le roi dansait alors jusqu'au palais. Cette participation du monarque est curieuse, car le roi se mêlait aux jeux et dansait dans la rue avec le peuple.<sup>4</sup> L'itinéraire initial d'une entrée allait de la porte de la ville au Palais.

Nous analyserons brièvement, dans ce travail, les différentes formes de représentations para-dramatiques que l'on rencontre au Portugal avant le XVI<sup>e</sup> siècle, et celles-ci vues d'abord à la cour portugaise, puis au sein de l'Eglise.

Il faut préciser que nous emploierons le mot *jogo* en portugais dans le sens de représentation dramatique, équivalent de «jeu» en français du Moyen Age. Le *jogo* pendant cette période de l'histoire est l'embryon du futur théâtre portugais.

Actuellement en langue portugaise *jogo* veut dire «jeu» dans le sens de divertissement, mais du XIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ce mot est synonyme de spectacle.

Il n'y a pas de verbe portugais ou espagnol, équivalent au verbe jouer; on dit *representar* pour jouer un rôle dans une pièce, et *tocar um instrumento*, pour jouer d'un instrument de musique.

## 1. Les représentations royales: l'*arremedilho*, les *momos* et les *entremêzes*

Certaines activités para-théâtrales constituent le théâtre primitif portugais. Elles sont de plusieurs sortes: les *momos*, l'*arremedilho*, et les *entremêzes*.

Ces représentations de cour se déroulaient pendant des manifestations spécifiques: les entrées dans les villes, les soirées à la cour et les mariages, entre autres.

En effet, on peut déjà voir dans ces manifestations des déguisements, des allégories personnifiées et des dialogues dramatisés accompagnés de mises en scène.

### 1.1. Les *momos*

Le terme *momos* désigne indifféremment les jeux, les personnages, les costumes ou les masques. Ils sont liés au Carnaval. Quant au mot *momo*, au singulier, il s'applique à un personnage déguisé et vraisemblablement masqué.

Il s'agit d'un divertissement courtois sur le thème de l'amour, les thèmes étant souvent issus des nouvelles de la chevalerie. Les nobles, les pages et souvent même le Roi y participaient. Ce genre ne constitue pas un genre spécifiquement portugais; il correspond aux *momes* français et aux *momarie* vénitiennes.

Il s'agissait certainement d'une sorte de mime dansé. Selon Neil T. Miller il est possible que son origine soit italienne, les «Mums» anglais étant plus récents.<sup>5</sup>

On ne connaît ni le nom des acteurs ni celui des maîtres d'oeuvre de ces jeux et représentations, à part le nom de Gómez Manrique, castillan, auteur de la première pièce profane ibérique, dont on connaît le texte et dont on sait qu'elle a donné lieu à une représentation. Il s'agit d'uns *momos* (1467) joués à l'occasion de l'anniversaire du Prince Alfonso, frère d'Henri IV.<sup>6</sup> La future reine d'Espagne, Isabel la Catholique, a pris part à ce jeu. Selon Mário Martins, il semble même qu'il y ait déjà des comédiens dans ces fêtes.<sup>7</sup>

Nous avons connaissance de *momos* très importants qui se sont déroulés à l'occasion du mariage de D. Leonor, soeur de D. João II, avec l'Empereur allemand, Frédéric III, en 1451.<sup>8</sup>

Entre autres manifestations, le roi arrivait avec les membres de la cour, tous habillés en «hommes sauvages», montés sur des chevaux très parés:

...e despois em todolos dias que a Emperatriz esteve na cidade ante sua partida, ouve sempre mui suntuosos banquetes, em que d'el Rei e da Rainha foi muitas vezes convidada, e assi os embaixadores e Infantes, como em ricos *momos* que o Infante D. Fernando per si fez...<sup>9</sup>

Dans la *Crónica da Tomada de Ceuta*,<sup>10</sup> Gomes Eanes Zurara (vers 1414) raconte:

... mas fez ainda o conde Dom Hamrique por acrecentar seus desemfadamentos, cá ordenou que fizessem umas nobres festas em Viseu....mandou o Ifante a Lixboa e ao Porto por panos de lã e broladores e alfaia-tes para fazerem seus livreses e *momos* segundo para sua festa realmente pertência ....

Dans ce cas le mot *momos* s'applique certainement à un costume destiné à un divertissement de cour.

### 1.2. L'*arremedilho*

L'*Elucidário* de Joaquim de Sousa Viterbo définit ainsi l'*arremedilho*: «entremês, farça, comédia ou representação jocosa».<sup>11</sup> Le premier document portugais citant un *arremedilho* date de 1193, cité dans ce même *Elucidário*: «Nos mimi supra nominati debemos Dominus Nostro Regi pro reboratione unum *arremidilium*».<sup>12</sup>

Les *momos* étaient plus aristocratiques que les *arremedilhos*. Ces derniers sont le fruit d'une participation individuelle, soit de troubadours, soit de ménestrels, et relèvent d'une veine plus populaire. Giraut Riquier, un poète provençal de la cour d'Alfonso X Le Sage, a donné à ceux qui pratiquaient les *arremedilhos* le nom de *remedadores*, c'est à dire de spécialistes dans les imitations.

Les premières pièces de théâtre de Juan del Encina et de Gil Vicente ont été représentées par eux-mêmes, en tant que *remedadores*.



Il resterait à vérifier d'un point de vue comparatif si l'arremedilho constitue un genre spécifiquement portugais.

### 1.3. Les entremezes

Le mot *entremês* paraît avoir comme origine le plat de nourriture, la cérémonie ou le divertissement que l'on intercalait entre deux plats pendant le banquet (Cf. le mot *entremets* en français, plat léger que l'on sert avant le dessert).<sup>13</sup>

On sait que le terme «entremets» dans le sens de «jeu» et «banquet» apparaît déjà dans la Péninsule Ibérique en 1373.<sup>14</sup> Ce terme existe depuis 1175 en Provence, mais à quoi correspond-il exactement?

De la Provence, ce terme passe en Catalogne. Au Portugal, c'est seulement en 1399 que l'*entremês* revêt un caractère théâtral.

Néanmoins, c'est en 1381 que l'on connaît le premier document ibérique concernant une représentation d'un *entremês*, dans un texte catalan, associé à l'utilisation de ce mot, à l'occasion du couronnement de Dona Sibil-la par son mari Pere III de la Couronne d'Aragon, à Barcelone.<sup>15</sup>

Mais c'est seulement en 1399 que le mot *entremês* prend un sens plus théâtral, lors du somptueux banquet qui a lieu à l'occasion du couronnement de Martí I, à Zaragoza.<sup>16</sup> Chaque plat était annoncé par une représentation. Exemple: des hommes d'armes tuant un serpent, des musiciens apportant un rocher avec une lionne blessée, des acteurs enfermés dans une forteresse.

Plus tard, le chroniqueur portugais Garcia de Resende raconte qu'au cours du mariage du prince D. Afonso, fils de D. João II avec Isabel d'Espagne (1490), on représenta des *entremezes*. Il arrivait à l'intérieur d'un bateau, sur une toile peinte pour figurer l'eau, dans le rôle du Chevalier du Cygne:

«E logo na terça feira seguinte ouve na sala da madeira muitos excelentes e singulares *momos* reaes, tantos, e tão ricos, e galantes, com tanta novidade e diferenças de *antremeses*, que creio nunca outros tais foram vistos. Antre os quais el Rei entrou primeiro pera desafiar a festa que avia de manter com invenção, em nome do Cavaleiro do Cisne, e veio com tanta riqueza, e galantaria, quanta no mundo podia ser. Entrou pela porta da sala com nove bateis grandes, em cada um seu mantedor, e os bateis metidos em ondas do mar feitas de pano de linho pintadas de maneira que parecia água.<sup>17</sup>

Lors de l'entrée d'Isabel, dans la ville d'Evora, à l'occasion de son mariage, il y eut des *entremezes* et des représentations qui mettaient en scène «des fées, le Paradis, et d'autres choses»:

E despois das justas ouve touros e canas e mais *momos* e banquetes, e muitos *entremeses* de grandes envenções, e com muita custa.<sup>18</sup>

Il est possible que certaines parties soient déclamées, sous forme de dialogues ou de monologues. C'est par les chroniques que nous avons connaissance de ces spectacles, dont on ne connaît ni le texte, ni le dialogue.

Eugenio Assencio dit que l'*Auto del Repelón* de Juan del Encina et l'*Auto da India* de Gil Vicente ont le caractère d'un *entremês*.

Dans l'oeuvre vicentine on trouve une seule fois le mot *entremês*, au moment où le paysan Vasco Afonso est chargé de réciter l'argument de l'*Auto Pastoril Português*. Dans ce texte, Gil Vicente emploie *auto* et *entremês* pour désigner la même chose.

Selon Maria Luisa Tobar, Gil Vicente a écrit des *entremezes*, en particulier dans la pièce *Floresta de Enganos*.<sup>19</sup>

Au XVIème siècle encore, il y a eu des jeux à Noël à la cour de D. Manuel. Des ménestrels ont commencé à jouer, puis on a présenté des *momos* avec des «inventions», chacune étant accompagnée de trompettes. L'invention désigne ici un groupe allégorique et sa représentation.

Le poète Duarte da Gama, dans le *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende, fait l'éloge de ce genre de manifestations au Portugal:

Non há i *entremeses*  
no mundo universal  
do que há em Portugal  
nos portuguesas.

Les entremeses pouvaient aussi imiter des événements religieux et ils ont été interdits et critiqués par l'Église.<sup>20</sup>

## 2. Les cérémonies liturgiques

Jusqu'à présent, seules les interdictions ecclésiastiques permettent d'affirmer l'existence de jeux et de représentations au Portugal avant 1500. Il ne s'agit pas d'œuvres littéraires, mais de représentations éphémères dont on ne connaît pas le texte.

Ces cérémonies au sein de l'Église étaient de deux sortes: la Messe et les Heures. Ce sont ces dernières qui se prêtent le plus à des innovations, ainsi que les cérémonies du dimanche des Rameaux et les fêtes de l'Épiphanie.

Nous évoquerons quelques interdictions frappant la manifestation de ces jeux à l'intérieur de l'Église:

1) En 1402, D. João Esteves de Azambuja, archevêque de Lisbonne, a décrété «que l'on ne chante pas, que l'on ne danse pas, que l'on ne fasse pas de bal, dans les monastères et les Églises; pas de chants, pas de danses malhonnêtes, même en la fête de Saint Vincent».<sup>21</sup>

2) En 1436, le roi D. Duarte s'indigne de quelques excès commis dans les églises, les fidèles transformant les prières qu'ils auraient dû adresser à Dieu en blasphèmes, chansons, «jogos» et «autos». Ce roi décide aussi que les pèlerinages doivent se dérouler «sans faire d'autres jeux, sans chanter, sans jouer d'instruments sans autre but que d'en faire offrande à Dieu».<sup>22</sup>

3) En 1467, D. Jorge da Costa «se plaint du nombre de «vanités», lesquelles ne conviennent pas à de tels lieux, et que l'on danse et que l'on fasse des jeux malhonnêtes».<sup>23</sup>

4) En 1477, un synode dans la ville de Porto interdit dans l'église:

Chansons

Jogos

Représentations allégoriques

La vingt-sixième constitution de la ville de Braga prescrit: «défendons strictement sous peine d'excommunication que les hommes comme les femmes, ecclésiastiques et séculiers, qui, pour accomplir leurs dévotions, aient l'audace de faire, consentir ou de permettre, que l'on fasse des jeux (*jogos*), «*momos*», chants ou danses. Que les hommes s'habillent en femmes et les femmes en hommes».

Ces déguisements constituent un début de théâtre. En certains lieux de cet archevêché, dans certaines processions, les sacristains des églises prêtaient souvent les ornements sacrés aux musiciens, que ce soit pour des jeux, ou pour d'autres représentations. Il faut retenir le caractère profane de ces *jogos e representações*.

L'Église est l'un des lieux les plus importants en ce qui concerne l'origine du dialogue dramatique. Les principaux types de pièces liturgiques portugaises, comme ailleurs en Europe, ont commenté les thèmes de la Résurrection, du *Peregrinus*, de la procession des prophètes (le jour de Noël), des Rois Mages.

On connaît les termes suivants (en rapport avec la messe): *Processio*, *Ordo*, *Officio*, *Representatio*, *Ludus*, *Miraculum*, *Actio*. Ce dernier terme qui est à l'origine du mot acte, aura de l'importance pour le développement ultérieur du théâtre.

Au Portugal, l'unique document sur l'existence d'un théâtre liturgique date du XIV<sup>e</sup> siècle et consiste en quelques vers rédigés en latin, de cette époque, découverts dans la ville de Coimbra par Solange Corbin.

On a la connaissance aussi des documents interdisant aux prêtres de jouer le rôle d'acteurs.

Les soirées à la cour deviennent plus importantes sous le règne de D. Manuel, qui y est toujours présent. La musique et les spectacles prennent de plus en plus d'importance dans ces soirées.

En ce qui concerne les Maures et les Juifs, bien que marginalisés, ils participaient aussi aux entrées royales. Souvent les rois pendant une entrée obligeaient ces derniers à porter l'*almexia* (rouelle), pendant les trois premiers jours de cette fête. Les Maures devaient porter des tuniques, l'*alquicé*. Ils sont constamment cités dans ces fêtes et jeux, ainsi que le *povo*, qui représentait la population chrétienne.

Ce n'est qu'en 1502, le 7 juin exactement, avec le *Monologue du Vaqueiro* de Gil Vicente, que nous aurons le premier texte de théâtre écrit et que l'on sait représenté. Gil Vicente habillé en vacher entre dans la chambre de la reine D. Maria, qui venait d'accoucher du futur D. João III, et déclame un hommage à la mère et au fils.

## Conclusion

Nous nous sommes intéressés dans ce travail aux formes primitives du dramatique portugais.

Il est difficile d'établir exactement quels sont les limites et frontières entre le para-dramatique et le théâtre. Cela constitue un problème qu'il faut un jour clarifier et dont il faut débattre. Nous sommes d'avis que les cérémonies que nous avons présentées constituent déjà une forme de théâtre.

La cour était le point de convergence de ces divers arts. Il est, en effet, important de noter que le Roi y avait très souvent une participation très active. Car, dès le XIV<sup>ème</sup> et le XV<sup>ème</sup> siècles la cour s'approprie le rituel religieux et le roi en est l'élément le plus dynamique. Ces fêtes royales font appel au théâtre comme forme de culture profane, et fortifient l'autorité. Nous assistons à la mise en scène du pouvoir royal, qui évolue peu à peu vers un pouvoir de plus en plus autoritaire.

Nous savons aussi qu'il y a eu un théâtre écrit et joué, partout en Europe bien avant le XVI<sup>ème</sup> siècle, mais nous constatons malheureusement que dans le cas du Portugal, il y a un vide avant Anrique da Mota, qui est le précurseur direct de Gil Vicente et le premier auteur dramatique portugais. Comme lui, il a été aussi auteur et comédien.

Finalement, on a une meilleure connaissance des cérémonies et des spectacles para-dramatiques avant le XVI<sup>ème</sup> siècle en Espagne, qu'au Portugal.

Cette communication a pour but de faire un très bref bilan de ce que l'on connaît avant Gil Vicente. Mais malheureusement au stade actuel de nos travaux nous n'avons rien sur les mystères, les miracles, les farces, les moralités de cette époque. Il ne nous reste qu'à faire des recherches pour les retrouver...

## Notes

1. Cf. ma communication lors du 116<sup>e</sup> Congrès National des Sociétés Savantes, Chambéry, 1991, à paraître.
2. ALVES, Ana Maria, *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, s.d., p. 22.
3. LOPES, Fernão, *Crónica dos sete primeiros reis de Portugal*, edição de Carlos da Silva Tarouca, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1952, vol.I, p. 89.
4. LOPES, Fernão, *Crónica de D. Pedro I*, Lisboa, Biblioteca de Clássicos Portugueses, 1906, cap. XIV.
5. MILLER, Neil T., *Obras de Henrique da Mota (As origens do Teatro Ibérico)*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1982, p. 46.
6. SHERGOLD, N. D., *A History of Spanish theatre from medieval times until the seventeenth century*, Oxford, 1967, p. 127. [Nota de l'editor: Estudi i edició dels Momos a Ronald E. SURTZ, *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid; Taurus, 1992, pp. 44-6 i 95-101.]
7. MARTINS, Mágio, «Representações teatrais em Lisboa no ano de 1451», *Brotéria*, vol. LXXI, 1960, pp. 429-30.
8. Dans son journal de voyage, l'ambassadeur de Frédéric III appelle *ludi* (jeux) ces représentations. [Nota de l'editor: Estudi i edició d'Aires A. Nascimento, *Leonor de Portugal Imperatriz de Alemanha. Diário de viagem do embaixador Nicolau Lanckman de Valckenstein*, Lisboa: Cosmos 1992.]
9. PINA, Rui de, *Crónica de D. João II*, cité par Neil T. MILLER, p. 48. [Nota de l'editor: És imprescindible el treball d'Eugénio ASENSIO, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», in *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*, Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, 1958.]
10. Edição da Biblioteca Nacional da Ajuda, s.d. capítulo XXIII, pp. 72-74.
11. Lisboa, 1865, vol. I, p. 94.
12. *Chancelaria de El-Rey D. Sancho I*, edition de la Torre do Tombo.
13. SHERGOLD, *op. cit.*, p. 20.
14. A l'occasion de l'entrée dans la ville de Valence de la belle fille de Pere III el Cerimoniós; Cf. SHERGOLD, *op. cit.*, p. 115.
15. JACK, William Schaffer, *The early entremés in Spain* Philadelphia, 1923, p. 6. [Nota de l'editor: La data de 1373 no és verificable documentalment. De moment, el primer cop que apareix el mot *antramés* en la seva acceptió escènica és en una carta de l'infant Joan de 1380 (Cf. A. SERRA, *El teatre burlesc*, p. 11, Barcelona 1987).]
16. SHERGOLD, pp. 115-116.
17. RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, edição de Gabriel PEREIRA, Biblioteca de Clássicos Portugueses, Lisboa, 1902, p. 175

18. PINA, Rui de, *Crónicas, Crónica de D. Afonso V*, edição de M. Lopes de ALMEIDA, Porto, Lello e irmão, 1977, p. 761.
19. *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, Roma, Editrice Herder, 1983.
20. JACK, *op. cit.*, p. 15.
21. *Revista archeológica e histórica*, Lisboa, 1887, t. I, p. 32.
22. Texte cité par Mario MARTINS, «Teatro sagrado na nossa Idade Média», in *Brotéria*, 1950, vol. I, fasc. 2, p. 142-143.
23. *Revista archeologica e historica*, *op.cit.*, p. 139.

### *Autres references bibliographiques*

- CORBIN, Solange, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age*, Paris, 1952, pp. 305-308.  
*La Déposition du Christ au Vendredi Saint*, Paris, 1960, pp. 261-2.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *A épica portuguesa no século XVI*, São Paulo, 1950, pp. 117-144.
- FRECHES, Claude-Henri, *Le théâtre néo-latin au Portugal*, Lisboa-Paris, 1964.
- PIDAL, Ramon Menéndez, *Poesia joglaresca y juglares*, Buenos Aires, 1942.
- REVAH, I. S., «Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?» in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, n° 2, Lisboa, 1950, pp. 153-185.
- ROCHA, Andrée Crabée, «Ebauches dramatiques dans le Cancioneiro Geral» in *Bulletin*, *cit.*, II, n° 2, Lisboa, 1950, pp. 113-150.

B. A. M. Ramakers  
Investigador de la Katholieke  
Universiteit Nijmegen  
Holanda

# *The Oudenaarde Corpus Christi Tableaux and Late Medieval Drama*<sup>1</sup>

## *1. Introduction*

The surviving Dutch rhetoricians' plays include only a small number of wagon plays. Yet, this genre of short plays, which had a simple plot and which were largely based on biblical material, constituted a larger part of the rhetoricians' dramatic activities than may be surmised on the basis of the extant plays. Archival material shows that the performance of wagon plays was closely connected with the performance of so-called *figueren* or *pageant tableaux* in processions. The staging of these medieval tableaux in processions led to the creation of the wagon plays, and generally greatly influenced the nature of rhetoricians' drama. The programme of tableaux that was staged annually during the Corpus Christi procession in the Flemish town of Oudenaarde (near Ghent) provides several points of departure for a description of the characteristics of both form and contents of rhetoricians' drama. Furthermore, the material from the Oudenaarde archives may shed light on the development of religious drama in a European context. In addition, these records provide useful sources for studying the social and religious backgrounds of rhetoricians' drama in the time between the Middle Ages and the Modern Period.

‡

## *2. Procession Tableaux and Rhetoricians' Drama*

In his *Const van Rhetoriken* (the *Art of Rhetoric*), which appeared in 1555, the Oudenaarde priest, notary and rhetorician Matthijs de Castelein (ca. 1485-1550) presents a survey of the types and numbers of plays he had written.<sup>2</sup> He claims to have composed thirty-six *esbattementen* (farces), thirty-eight *tafel spelen* (dinner plays), twelve *staende spelen van zinne* (moral plays performed on a fixed stage) and thirty *waghen spelen* (wagon plays). Whether these numbers are correct is not known; only one of De Castelein's plays has been preserved.<sup>3</sup> However, as *facteur* or *factor* (principal poet) of Oudenaarde's two chambers of rhetoric, *Pax Vobis* and the *Kersauwe* (the Daisy), he was commissioned to write plays on many occasions, as the town account books show. The refrains and ballads he incorporated as examples in his *Art of Rhetoric* also include many poems he had been commissioned to write to celebrate births and weddings (royal and otherwise), victories, and treaties, peace treaties in particular. On such occasions it was common practice to stage plays as well, some of which certainly had not been performed earlier.<sup>4</sup>

*Tafel spelen* (dinner plays) were performed indoors, during meals. They were short, involved one to three characters, were not performed on a platform but on the ground and they tended to be serious. The *esbattementen* (farces) were performed in the open air, in the market square, in front of the town hall. They were staged at both secular and religious festivals. As Church festivals provided more opportunities for performing plays and generally took place every year, *esbattementen*, unlike the *tafel spelen*, were not performed on special occasions only, but very regularly. This was also true in the case of the other two genres of stage plays De Castelein mentions, the *staende spelen van zinne* (moral plays performed on fixed stages) and the *waghen spelen* (wagon plays).<sup>5</sup>

The entries for *presentwijnen* (gifts of wine) and *diverse saken* (miscellaneous) in the Oudenaarde town account books invariably include references to remunerations for dramatic performances on 2 February (the day of the installation of the new mayor and aldermen), on Palm Sunday, at Easter, Whitsun and on Corpus Christi day. As for the interpretation of the references to the various genres in these archival sources, it should be taken into account that the clerks involved did not make distinctions which were as clear-cut as those made by De Castelein in his *Art of Rhetoric*. When the account books say that *esbattementen* were performed on the occasion of the installation of the new mayor and aldermen, the term can refer both to dinner plays (performed in the town hall) and to farces (performed outdoors). The *term spelen van zinne* (moral plays) is used more unequivocally. The latter were performed on Palm Sunday, at Easter and at Whitsun. Compared to the other genres of plays performed in Oudenaarde, their number was small.

All four types of plays mentioned by De Castelein, including wagon plays, were performed in Oudenaarde on Corpus Christi day. The town account books show that Matthijs de Castelein played an important part in organizing the festivities on this day. He is mentioned regularly as the man who kept the record of the pageant tableaux in the Corpus Christi procession, which were performed either on *slepen* (carts) or by individuals or groups on foot or on horseback. He also either wrote or corrected the *spraken* (short speeches) which accompanied these tableaux and which were recited at the stations along the route. Some of these speeches may have been cast in the form of dialogues and may thus have provided opportunities for a modest dramatization of the tableaux at the stations. It cannot be proved that this was the case in Oudenaarde since none of the *spraken* has survived, but the practice of having an action presented in the form of dialogues in a procession is documented in other towns.

The *spraken* may have formed the basis for the more extensive dialogues in the wagon plays, some thirty of which were written by De Castelein according to his own survey. If a *textual* connection between tableaux and wagon plays is conjectural, connections between the two as far as *staging* and the occasion of the performance are concerned have been firmly established. Both tableaux and wagon plays were performed on procession days, and both were staged on wagons or *slepen* (carts), at least in the early years of the procession. There are indications that wagon plays were —paradoxically— performed on fixed stages later. However, this does not affect the thesis that these short, simple plays evolved from procession tableaux. A subject which was treated in the form of a tableau in the course of the procession was possibly staged as a play by the same performers and on the same wagon (with the same scenery) after the procession was over. If one wishes to observe an even closer and more organic connection between tableaux and wagon plays, the origin of the wagon plays may be traced to a growth of dialogue and action in the performances at the stations which was no longer manageable within the framework provided by the tableaux (and the procession) and which the performers were therefore forced to minimize during the procession but to which they could give full rein afterwards.

At the beginning of the fifteenth century the Oudenaarde town account books refer to several —the number may range from four to six— *spelen up den waghene* (wagon plays), which were probably performed in the market square after the procession was over. The most famous example of such a play —not from Oudenaarde, however, but from Antwerp— and one which at the same time provides a striking illustration of the context in which such a play was staged is the «spel van Masscheroen» (the play of Masscheroen), which is part of

the prose narrative *Mariken van Nieumeghen* (Mary of Nimmegen) and which, so the story tells us, was performed on the market square in Nijmegen on a procession day.<sup>6</sup> The Oudenaarde records indicate that there was a connection between wagon plays and processions, even though wagon plays were not by definition plays that were performed in the procession. They were only staged after the procession was over, as is also shown by the information we have about the *spel van Masscheroen* from *Mariken van Nieumeghen*, by what we know about the Brussels *Bliscappen van Maria* (The Joys of Mary) and about the Lille plays.<sup>7</sup>

For De Castelein wagon plays were plays performed on wagons, otherwise he would not have added the word «staende» («standing», i.e. performed on a fixed stage) to the term used for the other genre of serious stage plays, the *spelen van zinne* (moral plays), in his *Art of Rhetoric*. The town account books, however, soon no longer referred to the staging of *spelen up den waghene* on Corpus Christi day, but to the staging of *esbatementen*, the same term that is used for the plays that were performed on the day of the installation of the new mayor and aldermen. It would seem that this term was used to refer to plays in general, dramatic performances or entertainment, as a blanket term for all the plays that were performed on Corpus Christi day after the procession was over (apart from the *spelen van zinne*, but these were rarely performed on Corpus Christi day, and if this was the case, only a *single* play was staged, which was recorded separately). In 1472 the account books mention «spelen... by manieren van abatements up waghene ghespeelt»: «plays... performed as a means of entertainment on wagons.»<sup>8</sup> Furthermore, the account books more often use the word *esbatementen* as a verb (cf. French *esbatre* = to entertain), which is to be translated as «perform a play».

Thus, the word *esbatement* as it occurs in the Oudenaarde town account books does not necessarily refer to a comic play. While De Castelein in his survey of genres in the *Const van Rhetoriken* seems to have used the term `esbatement' to refer to plays other than those belonging to the serious genres of dinner play, wagon play and moral play, the clerks who recorded the expenses in the town account books seem to have used the term in its more general sense, in which it could refer to both a farce and a short serious play, performed either on a scaffold, on a wagon or simply on the ground. Initially these *esbatementen* were performed by the two Oudenaarde chambers of rhetoric, as well as by some neighbourhood groups. Later the chambers of rhetoric were to assume responsibility for all the plays.

We have seen that *spelen van zinne* were performed occasionally on Corpus Christi day, and later they were sometimes moved to the Sunday after Corpus Christi because of the very full programme on the day itself. The fact that De Castelein says he wrote thirty wagon plays as compared to twelve *spelen van zinne* (moral plays) would seem to confirm that the latter only played a minor part in the performances on Corpus Christi day and other religious feast days. It is all the more surprising, therefore, that the number of wagon plays among the extant rhetoricians' plays is very small, while the number of surviving *spelen van zinne* is very large.<sup>9</sup> The wagon plays probably suffered both because of Protestant opposition to processions and because of the objections of those who supported the Counter Reformation to a too liberal, public treatment of religious matters on the stage. These plays may, furthermore, have been excluded from preservation in manuscript collections of plays or in printed editions because they were short, because their *mise-en-scène* was modest and because their dramatic content was occasionally slight (some plays provide no more than an explanation of the tableaux presented on the wagons).

There may be another explanation as well. On the whole, wagon plays were staged by organizations other than the chambers of rhetoric, such as the craft guilds and the neighbourhood groups, as was the case in fifteenth-century Oudenaarde. Unlike the chambers of rhetoric, these organizations did not have archives in which they kept their plays. It should also be taken into account that wagon plays were considered to be of much lower standing in the artistic hierarchy of genres than the *spelen van zinne* and the *esbatementen*. Elsewhere in his *Art of Rhetoric*, De Castelein sums up the poetic and dramatic genres which should be practised successively by trainees in the art of poetry, in order of increasing difficulty.<sup>10</sup> As in tapestry weaving (Oudenaarde was an important centre of the tapestry industry), one should begin at the fringes, i.e. by writing *tafel spelen* and then move to the centre, by first compo-

sing *esbatementen* and later *spelen van zinne*, the most important genre. Wagon plays are not included in this list. These do appear to have been written by rhetoricians (especially for groups other than the chambers of rhetoric themselves), but they were not considered to be of great artistic value. The extant wagon plays indeed are not characterized by great poetic refinement. The rhyme schemes are simple, and there are no complex strophic patterns.

Both De Castelein's list of his own work and the data provided by the Oudenaarde town account books, however, show that, in terms of numbers, the wagon plays were an important genre of rhetoricians' drama.

We noted above that there was a connection between the wagon plays and the processions regarding the way in which and the occasion on which they were performed and possibly regarding the texts that were used. The use of texts is linked to the selection of the *themes* presented in the plays and their *length*, and there is a close connection between the wagon plays and the dramatic form of the tableaux in these respects. The wagon plays were short and they usually presented biblical subjects. In this they were similar to the procession tableaux, the majority of which also presented biblical themes. In the case of the Lille plays, the subjects that were staged in the form of tableaux in the procession are known to have been dramatized as plays afterwards. It is reasonable to assume that this was also done in Oudenaarde and elsewhere in the Low Countries. W. M. H. Hummelen has pointed out the close correspondence between the subjects of the Lille plays on the one hand, and the Oudenaarde procession<sup>4</sup> tableaux and the extant Dutch biblical plays on the other.<sup>11</sup> This provides a basis for a theory about the development of biblical drama, which is so prominent in the corpus of extant rhetoricians' drama, from procession tableaux.

There are several indications that these tableaux were a genuine form of drama, which did not differ in principle but only in degree from the genres of plays mentioned above (that is, only in as far as a performance accorded primacy to either the words that were spoken or the images presented). First of all, apart from the common term *figuer*, the word *spel* (play) was used to refer to a tableau. Furthermore, for someone like De Castelein there was an added connection between tableaux and plays, in that he transposed the distinction between *staende* and *omgaende* performances (performances on fixed stages and moving performances) that was made in the case of tableaux to the plays: in the *Const van Rhetoriken* he makes a distinction between moral plays on fixed stages (*staende spelen van zinne*) and wagon plays (*waghen spelen*).

The extent to which the tableau tradition influenced the other types of rhetoricians' drama is revealed by the prominent role of the *togen* (from Dutch *togen* = «to show»), the dumb scenes in stage plays, which were usually performed in second floor stage compartments.<sup>12</sup> These are mainly found in plays of an explanatory kind, in which a particular moral or theological problem was presented and solved. Most of these plays were referred to as *spelen van zinne*, a genre which rose to prominence at dramatic competitions, when a *quaestie* or question which had been set in advance was to be answered in the form of an allegory. The *toog*, which usually had a religious or biblical subject just like the procession tableaux, served to support the thesis presented in the drama acted out on the proscenium. In some plays, such as *Van sMenschen Sin en Verganckelijcke Schoonheit* (*Man's Desire and Fleeting Beauty*), the balance even seems to have been reversed: the play serves as an introduction to, preparation for, as well as an evaluation of the *toog*. In this particular play, the author, by applying the principle of the play-within-a-play, creates a constantly changing perspective on the central image, i.e. the *toog*.<sup>13</sup>

Just as in the procession tableaux, it was possible to speak and to act in these *togen*, which means that the *toog* itself could virtually become a play-within-a-play. Thus, the difference between the two was only a matter of degree. What distinguished a *toog* from a play-within-a-play was not the fact that it was a dumb and motionless show, but that it was a performance which was «shown» or rather «revealed», because a curtain was drawn, which is likely to have happened in the case of the procession tableaux as well.

Serious rhetoricians' drama in general has been characterized by Hummelen as «beeld van een zin», a dramatic reflection of a moral, as a form of drama which is typified not so much



by a chronological sequence of and by causal links between successive scenes —by Aristotelian principles, that is— but rather by the moral and its dramatic reflection mutually elucidating each other, both in successive scenes and in scenes presented simultaneously. Vertically, as far as their meaning was concerned, the scenes were interrelated, but horizontally, as far as chronology and causality were concerned, they could function as independent units.<sup>14</sup> This approach leads to a view of the plays which emphasizes the dramatic and visual aspects behind the written «remains» in manuscripts and in printed editions. This is an approach which views the images as more important than the words. It does not neglect the literary aspects but it sees them in the perspective of the images they support.<sup>15</sup>

We have noted the close relationship between procession tableaux and *togen*, but the connection between procession tableaux and the tableaux presented during triumphal entries was even closer. The *omgaende* procession tableaux (moving tableaux) were performed on so-called *slepen* (carts), which were drawn by horses as part of the procession. For the *staende* (fixed) tableaux, wooden stages were put up along the route of the procession. This custom was older, more widespread and practiced more regularly than that of presenting tableaux during triumphal entries, because it was linked to feasts that were part of the Church calendar. (The tableaux that were presented during triumphal entries, incidentally, were only *staende* tableaux, i.e. tableaux on fixed stages.) The tableaux presented during triumphal entries were more sumptuous than the tableaux performed in religious processions because of their rich ornamentation. This is one of the reasons why there are extensive descriptions of these tableaux both in printed editions and in manuscripts, often with splendid illustrations. Nevertheless, this does not alter the fact that tableaux were used first and mainly in religious processions, and that those who staged them —the rhetoricians in particular— regarded the tableau as a fully fledged form of drama, which was closely connected to other forms of drama. Tableaux and the other forms of drama shared a communicative purpose, which was to convey the central and generally accepted interpretation of the religious or, more specifically, biblical themes of the performances.

These considerations imply that in the study of the tableaux presented at triumphal entries the dramatic nature of the tableaux should not be disregarded, in spite of all the ornamentation surrounding them. George R. Kernodle's study of the subject is severely limited by the fact that his fixation on the architectural façade makes him attribute a subordinate, that is purely decorative, role to the tableaux presented within these façades. The earliest tableaux presented at a triumphal entry of which illustrations have come down to us —the tableaux that were put up along the streets for Joan of Castille's entry in Brussels in 1496— were simple wooden scaffolds, mere booth stages, on which biblical scenes were represented.<sup>16</sup> These stages did not yet have architectural façades. What mattered was the tableaux that were presented.

The basic form of the booth stage can also be recognized in the later, sixteenth-century constructions which did have richly decorated façades, either those on the scaffolds along the route of march or those on the gates and triumphal arches spanning the street, and which were erected for triumphal entries in several towns in the Low Countries, especially in those constructions which were devised by rhetoricians.<sup>17</sup> Where rhetoricians were involved in the performances, the conventions of the procession tableaux are also reflected in the subjects that were presented; the biblical themes which dominated the procession tableaux also appeared in the entry tableaux presented by the chambers of rhetoric.

### 3. *Religious Drama as a Paradigm for Urban Literature*

From what has been said so far, the significance of the procession tableaux both for the development of rhetoricians' drama and for our understanding of the plays belonging to this tradition should be clear. On the one hand, the prominence of procession tableaux in late medieval dramatic culture may be explained by referring to the nature and the organization of festive culture in late medieval towns and the position of the chambers of rhetoric in particular. On

the other hand, one should consider the social and religious aspects of urban life in the fifteenth and sixteenth centuries, since these may explain the choice of the themes of the tableaux, the intentions behind them and their reception. In this respect the town is to be regarded as a separate cultural entity. The situation in the town of Oudenaarde may be considered typical of the dramatic activities in the Southern Netherlands.

The following account of late medieval religious drama given by the German theatre historian Bernd Neumann can be said to apply to late medieval Dutch drama as well:

Mit dem geistlichem Schauspiel des ausgehenden Mittelalters haben wir einen wesentlichen, wenn nicht sogar den bedeutendsten Vertreter stadtbürgerlicher Literatur jener Epoche vor uns —entstanden unter einem noch näher zu definierenden mehr oder minder grossen, eher aber wohl doch relativ geringen Einfluss der lokalen Geistlichkeit, trotz enger Bindungen an Kirchenfeste und— bräuche in allen seinen Erscheinungsformen primär von Laien getragen und bestimmt, in Szene gesetzt von Angehörigen der Bürgerschaft mit der Zielrichtung auf eine zunächst bürgerlich-städtische Rezipientenschicht, dann aber im Hinblick auf sich selbst und die vertretende Körperschaft wie auch auf das auswärtige Publikum versehen mit dem Leitgedanken der «representatio» und in allen seinen Phasen untrennbar verbunden mit dem stets allgegenwärtigen Lebensraum «Stadt».<sup>18</sup>

Those who, like Neumann, consider late medieval religious drama to be a paradigm for urban literature —and I whole-heartedly support this view— will wish to reconstruct the social and cultural conditions under which religious drama rose to such prominence. This prominent position appears to spring from the civic nature of the organization of this drama, its orientation towards the religiosity of urban lay audiences and their characteristic need to have the faith visualized through what Peter Travis calls «historical literalization». At the end of the Middle Ages there was «a new commitment to the *historia* and *littera* of Scripture», a development which on a scholarly level was stimulated by nominalism and which on a more popular level was promoted by the use of *exempla* by preachers, the flood of religious literature aimed at lay audiences and the growth of naturalism in the visual arts.<sup>19</sup> Travis, who makes these observations in connection with the celebration of Corpus Christi day and the position of the procession and cycle play in Chester on this day, says:

Each of these celebrations of Corpus Christi employed a mode of thinking that can be seen as having been allegorical in nature. Generated by a process of mind unsatisfied by sacramental density, each activity strove to clarify the symbolically opaque not by metaphysical abstraction but by *historical literalization*. The mysterious is clarified, the mystical is made historical, so that the sacred reality celebrated in the rite and contained by the sacrament may be more immediately apprehended. Although obviously a major departure from traditional exegetical practices, the interpretative mode of Corpus Christi is basically an allegorical one: that is, it offers a reductive translation of symbols and sacraments, sometimes «upward» into the realm of abstract ideas, but *normally «downward» into the world of historical signs and empirical things* [italics mine]<sup>20</sup>

It is in the light of this last comment that the «reenactment» of providential history, its representation on the stage (compare Neumann's term «representatio») should be interpreted.

The abundance of material in the Oudenaarde town account books shows how closely the prominent position of religious drama and the function of «representatio» it fulfilled were linked to processions and the tableaux featured in these processions. This link, incidentally, has been postulated and generally accepted in the case of other European dramatic traditions. Only views on the development of English drama are exceptional in this respect. Even though it has been convincingly argued that the German *Fronleichnamsspiele* originated in procession tableaux,<sup>21</sup> and a connection between drama and procession tableaux can now be safely assumed in the case of the French dramatic tradition because of the discovery of the Lille plays, only very few scholars have indeed supposed that such a link existed in the case of English drama as well. This view has never received the serious attention it deserves, because of the lack of archival evidence and because the discussion concerning the processional staging of the York cycle has confused the issue.<sup>22</sup>

At first sight, the influence of procession tableaux in the Dutch dramatic tradition only appears to be reflected in the use of *togen*, the tableaux presented at triumphal entries and the large numbers of individual plays dealing with a biblical subject. Larger cycles of plays com-

parable to the French *Mystères* and *Passions*, the German Passions —and *Fronleichnamsspiele* and the English Corpus Christi cycles, have not survived. Yet Passion plays also appear to have been performed in the Low Countries, though there is only archival evidence for this. The Oudenaarde town account books record expenses for a Passion play performed at Easter, taking several days, which was put on from 1504 onwards at four— to seven-year intervals.

Even though this play was not performed on Corpus Christi day, the decision to put on such a play can almost certainly be linked to the procession tableaux which were staged annually on that day. At the end of the fifteenth century the sequence of tableaux in the Corpus Christi procession that were dedicated to subjects related to Christ's Passion had been given definite shape. It can be easily imagined that as the Passion sequence, which constituted the core of the moving tableaux in the procession, reached its definite form, the need arose for a fully dramatic presentation of this material in the form of a play, to be performed at Easter, which was a more suitable time from a liturgical point of view. This would be a development similar to that which Martin Stevens, referring to the German *Fronleichnamsspiele*, postulates for the York cycle<sup>23</sup> and would support the view of tableaux as an intermediary form between procession and play, put forward by Miri Rubin.<sup>24</sup>

While the spectators could continue to watch the Passion in tableau format every year, they were also shown at greater intervals a play cycle on the subject lasting several days. The origins of a Passion play in Oudenaarde can be linked to the increased influence of the chambers of rhetoric in the town. From the 1470s these had already assumed responsibility for the plays that were staged after the procession, but in 1504 the chamber of *Pax Vobis* also took care of the *slepen* (carts), which had been included in the procession by the friars minor at Oudenaarde from the very start. From 1504 on the town account books, moreover, refer to the chambers of *Pax Vobis* and the *Kersauwe* as the organisers of a number of tableaux performed on fixed stages along the route of the procession, which were probably put up in front of their meeting places.

If the functions of the *factors* in registering the tableaux and in writing and correcting the *spraken* (speeches) are taken into account as well, it becomes apparent how strongly the form and contents of religious drama were shaped by lay townsmen. The fact that Matthijs de Castelein and Jan Delmeere, who succeeded him as *factor*, were priests, does not detract from this observation. De Castelein was a curate with a small prebend at the Church of Our Lady in the borough of Pamele. He had to supplement his income by working as a notary for the town magistrates. Moreover, his poetic and dramatic works do not reveal a preference for religious themes. His work includes all possible genres, love lyrics among them, and he is known to have had a son. Though De Castelein was a priest, his life was more that of a burgher. Moreover, by his clerical education he was particularly well equipped for his work as a notary and a poet, which is clearly visible in some of his works.<sup>25</sup>

The programme of tableaux that was staged annually in the Oudenaarde Corpus Christi procession may have been largely religious in nature —which was inevitable in the case of a Church festival— but that does not mean that this religiosity was a clerical one. On the contrary, the contributions to the tableaux on the part of the Church were limited, and their religiosity was one that exactly fit the way late medieval laymen experienced their faith, as will be demonstrated below.

The civic nature of the organization of the tableau programme was not determined only by the chambers of rhetoric and their *factors*. The tableaux performed on fixed stages which were presented along the road were organized by neighbourhood groups, by people living in particular streets or parts of streets, whose authorities were also responsible for orderly conduct during the procession as it passed through their street. In several Flemish towns, the neighbourhoods constituted the lowest level of government. They were involved in preventing fires, in cleaning the streets and in defending the town militarily in case of threat. The moving tableaux were also organized by neighbourhood groups, at least in part, but the tableaux that formed a thematic unity, such as those representing Christ's Passion, seem to have been organized at a more central level, which ensured that their thematic coherence was not disturbed. The tableaux representing saints and those representing Old and New Testament subjects did

not have such thematic coherence, at least not until later in the sixteenth century and even then not to the same extent. The subjects represented in these tableaux changed more quickly, and the neighbourhood groups appear to have been allowed to make such changes as they saw fit in the case of the tableaux presented on fixed stages. Thus, the composition of the tableau programme was partly outside the control of the urban magistrates.

Moreover, the nature of the organization was such that there was no need to impose a formal limit on the number of tableaux. The guilds played no part whatsoever in organizing the tableau programme; they only marched in the official part of the procession. While the number of guilds in Oudenaarde was small, the number of street and neighbourhood groups and other organizations that were involved in presenting tableaux (chambers of rhetoric, confraternities, groups from the suburbs and from neighbouring towns) was very large, which meant that the number of tableaux could amount to well over a hundred. The freedom regarding the choice of subjects, moreover, resulted in a wide variation of and great changes in the themes that were represented, two aspects which can be clearly determined year after year in the lists of *presentwijnen* (gifts of wine), which record the titles of the tableaux that were performed.

#### 4. Principles of Selection

In addition to having a broad basis of support in the community and a wellnigh unlimited number of performances, the Oudenaarde tableau programme is characterized by its great thematic variation, both in one particular year and over a number of years. Scenes from the lives of saints, from the lives of Jesus and Mary and the Old and New Testaments determine the composition of the programme (although the actual balance could change over the years). In spite of all the variations, these scenes tend to historicize the central tenets of belief through a *representatio* of providential history; increasingly, the episodic nature of the performances was stressed, whereby the individual scenes were linked and made into a continuous story, which was presented in a naturalistic way and whose meaning was exemplary. A typological plan, such as has frequently been postulated in the case of Old Testament scenes in cycles of plays and tableaux, was almost completely missing from the Oudenaarde programme.

Thus, The Oudenaarde tableau programme refutes all theories which postulate the existence of *a priori* and strictly typological principles behind the selection of themes for the cycles of plays and tableaux on Corpus Christi day, such as have been formulated with respect to the English cycles. The most influential theory concerning these principles was formulated by V.A. Kolve, who explains the composition of the English cycles in terms of the theology of the feast of Corpus Christi.<sup>26</sup> His theory can be summarized as follows: 1. The feast of Corpus Christi is primarily an expression of joy over the Institution of the Lord's Supper, a joy which should be seen against the background of providential history. 2. This dimension of providential history results in inclusiveness of the subjects treated: the Creation and Fall of Man (including the Fall of the Angels), the life of Christ (including the Passion and the Resurrection), the Last Judgment. 3. The Old Testament subjects were chosen according to typological principles (as being prefigurations of Christ) and, moreover, fit in with certain periods in providential history (the Seven Ages of Man). Following these principles and schemes, Kolve arrives at a so-called protocycle, which can be used to determine the degree of appropriateness of the staging of a particular scene on Corpus Christi day.

Some students of English drama have followed Kolve's lead, but his theory has been criticized—and rightly so—for being somewhat strained and rigid. Three types of criticism have been expressed: 1. The first is based on a comparison of cyclical drama from the English, German and French traditions. Rosemary Woolf made an important contribution to this kind of criticism.<sup>27</sup> She denies that there was a *doctrinal* connection between the feast of Corpus Christi and the cycles, pointing out that, both in England and on the continent, cycles with a programme which was clearly informed by a desire to represent providential history were preferably staged on days other than Corpus Christi day. The composition of the Old Testa-

ment sequences in both the English cycles and the German Passions- and *Fronleichnamsspiele*, as well as the French *Passions* and *Mystères*, is characterized by a choice of subjects which is not so much *typological* as *episodic*. The basic plan is determined by principles relating to the history of man's salvation, and within this basic plan the subjects may in part have been chosen for their typological qualities but also —and I would like to stress this— because of their *narrative* qualities (a *plot* which appealed to the imagination). 2. While Kolve bases his arguments especially on the theology of the feast of Corpus Christi, Woolf points to the fact that the selection of subjects in the cycle plays may also have been inspired by the visual arts. Patrick J. Collins has elaborated this idea further.<sup>28</sup> He writes: «the Creation-to-Doom format of the vernacular drama was not a child of the Corpus Christi feast, nor of the liturgy which surrounded it. Rather it had its roots in pictorial representations of the significant events in the history of man's salvation.»<sup>29</sup> In this connection, Collins refers to the decorative programmes in Bibles, psalters and murals. Thus the notion of a link between drama and art, which has probably been postulated by some critics as often as others have rejected it, has reentered the debate. Collins clearly assumes that drama was influenced by the visual arts. 3. The third type of criticism could be called *sociological*. It was voiced by Alan H. Nelson, who argued that the selection of subjects for the cycles and the number of subjects chosen were determined by practical considerations: the number of guilds that were prepared to take part and the possible link between a particular profession and a particular biblical subject.<sup>30</sup> He discusses certain aspects of the organization of the cycles and uses these to demonstrate that the Corpus Christi procession should above all be regarded as a «*civic riding*», whose plan was determined by the relationships between the various groups of participants and the power and the prestige these had or desired to have within urban society. Neither clergy nor theology had anything to do with this. Incidentally, it should be noted that the hierarchy inherent in the order of the guilds marching in the procession and the relative importance of the subjects they dramatized did not so much mirror the civic *communitas* but rather «could incite the conflict of difference ever more powerfully sensed in a concentrated symbolic moment.»<sup>31</sup>

The Oudenaarde tableau programme can provide useful riders to Kolve's theory as well as to the criticism that has been leveled at it. As a starting point, it may be said that Nelson's proposal to view the Corpus Christi procession and the tableaux/plays staged in connection with it as a *civic* affair is the most fruitful, because this implies an approach which sees the tableaux/plays in terms of beliefs held by laymen and not those held by clerics. This does not mean that laymen and clergy believed something different, but that both groups experienced the common faith in a different way, that each stressed different things and that these differences in emphasis can be traced in their daily religious practices, which, for instance, manifested themselves in processions. A description of these religious practices can be based not only on archival material but also on the devotional literature which was part of the standard library of medieval laymen: saints' lives and compilations of saints' lives (such as the *Golden Legend*), books of hours, Lives of Christ, Passion tracts, and later, at the time of the Reformation, Bibles in the vernacular.

It was through reading these types of texts and through their use in liturgical, semi-liturgical and private circumstances that the *personal* religious life of late medieval townspeople was shaped. It is these writings —and not the majority of the writings adduced by Kolve (which are largely doctrinal and theological and therefore clerical and elitist)— which should be used to explain the selection of subjects presented in the European cycles of tableaux and plays. They are the best illustrations of the great emphasis that was put on Christ's life and Passion and on the episodic nature of the sequences of Old Testament scenes.

The mendicant orders, and the Friars Minor in particular, strongly influenced this kind of religious education through their apostolate in the towns, especially where devotion to the Passion was concerned, to which the Franciscans contributed with a number of influential texts.<sup>32</sup> In addition, to supplement or to compensate for their passive and subordinate role in the liturgy of the Eucharist, laymen created their own framework for their daily practical devotion, suited to their own spiritual needs: the confraternities. Like most chambers of rhe-

toric in the Low Countries, *Pax Vobis* and the *Kersauwe* were both literary guilds and religious brotherhoods. Their members gathered to write poetry and to put on plays, but they did not neglect their religious duties either: they maintained their chapels in the churches of Oudenaarde and Pamele, attended funerals and memorial services for deceased members, took part in processions and celebrated their patron's feast.

The great significance of this lay spirituality and its institutional framework at the end of the Middle Ages is illustrated by the fact that the Friars Minor, who had been the first to introduce moving tableaux into the Corpus Christi procession in Oudenaarde, were in the course of time completely eclipsed by groups of burghers and were eventually obliged to yield their tableaux to a chamber of rhetoric.

Of all the types of texts mentioned above, the books of hours most clearly illustrate the diversity of the lay burghers' preoccupations, both in the *prayers* these contained and in the accompanying *illustrations*, the same diversity which can be observed in the Oudenaarde tableau programme.<sup>33</sup> Although the decorative programmes discussed by Collins existed before the cycles came into being, this in itself is not a reason for saying that they influenced the selection of subjects in the cycles of tableaux and plays. What matters is in what form, through which media the influence of the decorative programmes on those who determined the plan and themes of the cycles was the greatest. Referring to murals or the stations of the cross in churches and chapels—which were easily accessible to laymen—is justified therefore. References to rare psalters and pictorial Bibles in monasteries and churches, however, do not prove anything, because these were outside the ken of lay burghers. Books of hours, on the other hand, circulated widely at the end of the Middle Ages, both in manuscripts and in printed editions.

## 5. Shifts in Religious Attitudes

The texts and illustrations of the books of hours reveal an emphasis on the life of the Virgin Mary, her Seven Joys and her Seven Sorrows, on the life of Christ, his Passion, the legend of the Rood, and on the saints, especially on their martyrdom. As has been pointed out before, the Oudenaarde tableau programme reflects these interests, but the balance between the various themes changes through time. This programme, therefore, gives clear indications as to changes in religious popular culture taking place in the fifteenth and sixteenth centuries. Miri Rubin's remarks about the nature of the English Corpus Christi plays apply even more strongly to the Corpus Christi tableaux performed in Oudenaarde: «To modern scholars the Corpus Christi play is a *type*, a neat and sophisticated structure; but in fact it seems far more changeable over time, sometimes even from year to year, and varied in its many manifestations. It was a living and a contingent enterprise».<sup>34</sup> Where there was a conflict of difference between the various groups in society brought about by the hierarchy of the craft guilds in the case of the English cycles, in the case of Oudenaarde there was a conflict of difference between the various religious beliefs striving for prominence within the tableau programme.

In the fifteenth century the emphasis was on tableaux featuring saints: in the case of bishop-confessors, these required simple impersonations; in the case of apostles and martyrs, scenes of martyrdom were presented. Usually, the saints concerned were venerated locally: the patrons of church altars, chapels, guilds and confraternities. In the course of the fifteenth century the sequence of moving Passion tableaux grew, but scenes from Christ's Passion were also presented on fixed stages, including several which, as *Andachtsbilder*, were very popular in the visual arts at the time. The extent to which devotional literature, art and drama concerning Christ's Passion, created and consumed in a civic context, were interrelated has been demonstrated convincingly by James H. Marrow.<sup>35</sup> *Andachtsbilder* and miniatures depicting scenes from the Passion in books of hours (the visual arts), descriptions of the Passion and reflections and prayers concerning Christ's suffering (devotional literature) and tableaux and plays (drama) all attempted to stimulate personal devotion among the faithful. They were intended to foster contemplation (*contemplatio*; *meditatio*) of, compassion (*compassio*) with and imitation (*imitatio*) of Christ's Passion.<sup>36</sup> The interrelationship of the various artistic genres that attempted to achieve this has been demonstrated in the case of the Low Countries in

particular. It was here that the Passion devotion reached its peak. However, it can also be found in England, and Robert Potter's suggestion to regard the English cycles above all as Passion plays is a good starting point for a reevaluation of these plays in the light of late medieval religious practices in the towns.<sup>37</sup> The information we have about the French and German cycles could serve as a useful starting point in this respect. Such a reevaluation may lead scholars not to judge the Old Testament scenes only in terms of their typological nature—as *figurae* of Christ and his Passion—but to pay more attention to the dramatic aspects of the performances,<sup>38</sup> which just like the many narrative extensions in the Passion sequences contributed to their «realism» and increased the *sensus historicus* of what was shown, and therefore enhanced the possibilities for their active contemplation and imitation.

Apart from an increase in the number of Passion tableaux, the last decades of the fifteenth century saw increasing numbers of tableaux representing Old and New Testament subjects. From the early sixteenth century the number of saints' tableaux fell sharply, and in 1566, when the programme was last performed in full, only a few of the very traditional saints' tableaux remained. In the sixteenth century biblical tableaux completely dominated the programme.

Old Testament scenes featuring Adam and Eve, Abraham, Isaac, Jacob, Moses, and David, such as occurred in the English cycles, had been part of the programme even before the end of the fifteenth century, as were a number of tableaux presenting Old Testament types of the Passion and the Eucharist (the Grapes of Engaddi, the Ark of the Covenant, the Manna in the Wilderness), and tableaux focussing on King Solomon, Job, and Judith. In the period until 1540 the number of Old Testament tableaux continued to increase and an emphasis on the episodic nature of the performances was clearly shown by the simultaneous staging on scaffolds and carts of subsequent scenes from certain biblical narratives, such as those about David and Bathsheba, Jonah and the Whale, and the Exodus from Egypt.

Scenes from Christ's public ministry were also included in the programme at an early stage, but their number increased greatly in the last decades before 1566. Especially the number of tableaux presenting miraculous healings increased, as did the number of tableaux presenting subjects from the Acts of the Apostles, which confirms that a *biblicist* stamp was put on the Oudenaarde tableau programme, partly because of the influence of Biblical Humanism and the Reformation. Oudenaarde and the surrounding area, which was inhabited by artisans not associated with any craft guild, who worked in the tapestry and cloth industries, was a hotbed of heresy without compare, and many followers of the new faith from this area, including many rhetoricians, were killed by the Inquisition.<sup>39</sup>

The fact that the national authorities issued a *plakkaat* (proclamation) in 1559, which, amongst other things, expressly forbade the staging of biblical tableaux, unless the orthodoxy of their contents had been checked and they had been judged safe, demonstrates that the choice of subjects in programmes such as that in Oudenaarde could by itself reveal heterodox inclinations, regardless of the way they were performed and of the contents of the accompanying *spraken* (speeches).<sup>40</sup> If Christ's Passion and the eucharist had been the central subjects half a century before the Protestant Iconoclasm, in 1566 such tableaux were completely outnumbered by tableaux which held up the lives of Christ and his apostles as examples, rather than their deaths, so as to shape the humanist *virtù* or a responsible attitude in a Protestant sense, according to the principle of *sola scriptura*. The Bible, after all, dealt with more than Christ's miraculous birth and death. His suffering was not just an act of penance for humanity's sake, but first and foremost an instance of human suffering and the way in which He overcame this. The Bible became the epic of faith and trust in human strength, which made the lives of many saints seem insignificant.<sup>41</sup>

The Oudenaarde tableau programme thus reflected the fundamental changes that took place in the religious attitudes of laymen between the Middle Ages and the Modern Period. At the same time it reflected a desire to combine the old and the new religious attitudes, a desire which failed miserably because of the Protestant Iconoclasm and the fact that the two religions had drifted apart. Tableaux were to be staged in the Southern Netherlands, including Oudenaarde, for a long time to come, in the spirit of the Counter Reformation naturally. Their

richness and variety, however, were never to be as great as they had been. Their significance as an expression of the religious feelings «of the day» had been irretrievably lost. Yet the tableau tradition continued to make itself felt in the dramatic forms of rhetoricians' drama, in the togen and in the large numbers of biblical plays, not just in the South but also in the Protestant Northern Netherlands.

## References

1. The author would like to thank Frank van Meurs for translating this paper. Moreover, he is indebted to Alan E. Knight for commenting on the draft text and to Jesse Hurlbut for preserving Professor Knight's commentary.
2. Matthijs DE CASTELEIN, *De const van rhetoriken* [published by Ian Cauweel] Ghent 1555, 220, stanza 212.
3. The play of Pyramus and Thisbe. First dated edition: Ghent 1573 [published by Ghileyn Manilius]. The play was edited by G.A. van Es: *Pyramus en Thisbe. Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw*. Zwolle 1965 [Zwolse drukken en herdrukken 50]. It is not certain whether De Castelein wrote the *spel van zinne* performed by the chamber of rhetoric *Pax Vobis* at the Ghent contest of 1539. See the edition of the Ghent plays in: L.M. van Dis and B.H. Ern , eds. *De Gentse spelen van 1539*. Deel II. The Hague 1982, 471-503.
4. For information about rhetoricians at Oudenaarde, see: D.J. VAN DER MEERSCH, «Kronyk der rederykkamers van Audenaerde». In: *Belgisch Museum* 1842, 373-408 (15th c.), 1843, 15-71 (16th c.). For information about Matthijs de Castelein, see: D. Coigneau, «Matthijs de Castelein: "Excellent Po te Moderne"». In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*. Ghent 1985, 451-475.
5. For a survey of the poetic and dramatic genres practised by the rhetoricians, see: D. COIGNEAU, «Rederijkersliteratuur». In: *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Ed. M. Spies. Groningen 1984, 35-57.
6. Die waerachtige ende/ Een seer wonderlijcke historie van Mariken/ Van Nieuweghen die meer dan seven iaren/ metten duvel woende ende verkeerde. Antwerp ca. 1515 [published by Willem Vorsterman] (Edition D). Ed. D. Coigneau, *Mariken van Nieuweghen*. 's-Gravenhage 1982 [Nyhoffs Nederlandse klassieken], l. 687 (D f3v), l. 708 (D f4r). The *play of Masscheroen* makes up ll. 7280-869 (D f4v-E f1v). What is remarkable is that the text refers to a *wagenspel* (wagon play), but that one of the woodcuts from the printed edition of 1608 shows a fixed stage as the *locus dramaticus*, which indicates that the generic name of the play (and its form and contents) betrayed its processional origins, but that the way it was staged no longer did (edition U: Utrecht 1608 [published by Herman van Borculo] (see: D. Coigneau, ed. *Mariken van Nieuweghen*, 14)). That wagons were used to stage plays belonging to various genres appears from the invitation (*caert*) to the Rhetoricians' contest (*Landjuweel*) held at Antwerp in 1496. Here the term *speelwaegens* (play wagons) clearly refers to moveable devices (see: E. van Autenboer, «Een "Landjuweel" te Antwerpen in 1496?». In: *Jaarboek «De Fontaine»* 39 (2e reeks: nr. 1) 1978-79 deel 1, 148 (f135v)). However, in the preface to the *Benoude Belegheringe der Stad Leyden* by Jacob Duym, dating from 1606, the term *Speelwaghen* (play wagon) was used as a synonym for *Tanneel* (stage) and *Raduys* (scaffold) (see W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama 1500-ca. 1620*. Assen 1968, no. 3K2). This play, like the other plays written by Duym, was clearly meant to be performed on a large scaffold. Thus, it appears that by the early seventeenth century fixed devices were used to stage all genres of rhetoricians' plays and that carts or wagons were no longer in use. The term *Speelwaghen* was only reminiscent of earlier staging practices.
7. W.H. BEUKEN, ed. *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van onser vrouwen*. Culemborg 1978 [Teksten en studies uit de Nederlandse letterkunde], 12-15; H. Pleij, *De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stads-cultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*. Amsterdam 1988, 170-171; Alan E. Knight, «Processional Theater in Lille in the Fifteenth Century». In: *Fifteenth Century Studies* 13. *Le th atre et la cité dans l'Europe Médiévale* [Actes du V me Colloque International de la S.I.T.M. Perpignan 1986]. Ed. Edelgard DuBrock. Stuttgart 1988 [Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 213], 347-358.
8. Oudenaarde, town accounts, 1472, f205r.
9. W.M.H. HUMMELEN, *Repertorium van het rederijkersdrama 1500-ca. 1620* lists the following wagenspelen: 1B4, 2.16, 3F1. Other plays (or adaptations in prose narratives) which may have had processional origins, are: 2.08, 2.14, 2.17, 1Y2, 4.01, 4.02, 4.03, 4.04, 7.01, 7.18, 7.19, 7.20. On this, see: Herman Pleij, Nina van Rossum and Ren e Simons, «Een wagenspel in afleveringen als leesboek. Thomas van der Noots `Siecten der brooscer naturen». In: J.J.Th.M. Tersteeg and P.E.L. Verkuyl eds. *Ick ga daer ick hebbe te doene. Opstellen aangeboden aan prof. dr. F. Lulofs*. Groningen 1984, 196, 200 note 43.
10. Matthijs DE CASTELEIN, *De const van rhetoriken*, 52, stanzas 154-155.
11. W.M.H. HUMMELEN, «The Biblical Plays of the Rhetoricians and the Pageants of Oudenaarde and Lille». In: *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Peter King (...)* Ed. M. Wintle, co-ed. P. Vincent. London 1988, 88-104, 288-290.
12. For information about the toog, see: George H. KERNODLE, *From Art to Theatre, Form and Convention in the Renaissance*. Chicago-London 1944, 121-129 (with many reservations!).
13. *Een esbatement van sMenschen Sin en Verganckelijcke Schoonheit*. Ed. Nederlands Instituut der Rijksuniversiteit Groningen. Zwolle 1967 [Zwolse drukken en herdrukken 57]. English translation: Robert Potter and Elsa Strietman, eds. «Man's Desire and Fleeting Beauty. A Sixteenth-Century Comedy». In: *Dutch Crossing* 23 (April 1985), 29-84. Another rhetoricians' play translated into English which contains a fine example of a toog is the play of the *De*



*Wellustige Mensch*. Ed. C. Kruyskamp. In: *Dichten en spelen van Jan van den Berghe*. 's-Gravenhage 1950. [Uitgave van de Vereniging der Antwerpsche Bibliophielen.] Tweede reeks nr. 4, vss. 1094-1104. English translation: Peter King, ed. «The Voluptuous Man». In: *Dutch Crossing* 28 (April 1986), 53-107.

14. W.M.H. HUMMELEN, *De sinnekens in het rederijkersdrama*. Groningen 1958. For a survey of the rhetoricians dramaturgy see: W.M.H. Hummelen, «The Dramatic Structure of the Dutch Morality». In: *Dutch Crossing* 22 (April 1984), 17-26.

15. David MILLS, «Approaches to Medieval Drama». In: *Leeds Studies in English* (LSE) NS 3 (1969), 47-61 (reprinted in Peter Happé, *Medieval English Drama. A casebook*. London-Basingstoke 1985, 35-53).

16. Ms. Kupferstichkabinet Berlin. Miniatures and a summary of the discription can be found in: Max HERRMANN, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin 1914.

17. For descriptions of the relevant 16th century mss. and printed works describing triumphal entries, see: John LANDWEHR, *Splendid Ceremonies. State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515-1791*. A Bibliography. Nieuwkoop-Leiden 1971.

18. Bernd NEUMANN, «Geistliches Schauspiel als Paradigma stadt-bürgerlicher Literatur im ausgehenden Mittelalter». In: Georg Stötzel, ed. *Germanistik: Forschungsstand und Perspektiven I*. Berlin 1985, 135. Stanley J. Kahrl and Lawrence M. Clopper present a similar view of medieval English drama. See: Stanley J. KAHRL, «Secular Life and Popular Piety in Medieval English Drama». In: Thomas J. Hefferman, ed. *The Popular Literature of Medieval England*. Knoxville 1985 [Tennessee Studies in Literature 28], 85-107; Lawrence M. Clopper, «Lay and Clerical Impact on Civic Religious Drama and Ceremony». In: Marian G. Briscoe and John C. Coldewey, eds. *Contexts for Early English Drama*. Bloomington-Indianapolis 1989, 102-136.

19. Peter TRAVIS, *Dramatic Design in the Chester Cycle*. Chicago-London 1982, 18.

20. Peter TRAVIS, *Dramatic Design in the Chester Cycle*, 16.

21. Wolfgang F. MICHAEL, *Das deutsche Drama des Mittelalters*. Berlin-New York 1971.

22. C. DAVIDSON argued that there was a close connection between the English cycle plays and pageant tableaux in processions (see: *Studies in the English Mystery Plays*. Yale 1892). Such a connection was denied by Merle Pierson (see: «The Relation of the Corpus Christi Procession to the Corpus Christi Play in England». In: *Transactions of the Wisconsin Academy* 18 (1915), 110-165. However, it was again postulated by two scholars who sought to refute the thesis of a true processional staging of the York cycle: Martin Stevens, «The York Cycle: From Procession to Play». In: *LSE NS* 6 (1972), 37-61; Alan H. Nelson, *The English Medieval Stage. Corpus Christi Pageants and Plays*. Chicago-London 1974. Although the thesis of true processional staging was succesfully defended by Margaret Dorrell and Alexandra F. Johnston (Margaret Dorrell, «Two Studies of the York Corpus Christi Play». In: *LSE NS* 6 (1972), 65-111; Alexandra F. Johnston, «The Procession and Play of Corpus Christi in York after 1426». In: *LSE NS* 7 (1973-1974), 55-62), the arguments put forward by Nelson and Stevens in favour of a development of the plays out of procession tableaux remain strong and convincing. Their view is supported by Miri Rubin in her recent study of the feast of Corpus Christi (Corpus Christi. *The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991, 272.

23. Martins STEVENS, «The York Cycle: From Procession to Play», 48.

24. Miri RUBIN, *Corpus Christi*, 275.

25. Stanley J. KAHRL suggests that in some English cities chantry priests were involved in writing and directing plays, a situation comparable to what happened in Oudenaarde. See: Stanley J. KAHRL, «Secular Life and Popular Piety in Medieval English Drama», 101.

26. V.A. KOLVE, *The Play Called Corpus Christi*. London 1966. Chapters three and four.

27. Rosemary WOOLF, *The English Mystery Plays*. London 1972. Chapter four.

28. Patrick J. COLLINS. «Narrative Bible Cycles in Medieval Art and Drama». In: *Comparative Drama* 9 (1975), 125-146.

29. Patrick J. COLLINS, «Narrative Bible Cycles in Medieval Art and Drama», 126.

30. Alan H. NELSON, *The Medieval English Stage*, 13

31. Miri RUBIN, *Corpus Christi*, 266. In this respect the author refutes the view presented in: M. James, «Ritual, Drama and Social Body in the Late Medieval Town». In: *Past and Present*, 98 (1983), 3-29.

32. D.L. JEFFREY, «Franciscan Spirituality and the Rise of Early English Drama». In: *Mosaic* 8 (4), 17-46; «Franciscan Spirituality and the Elevation of Popular Culture». In: *Canadian Journal of History* 11, 1-18.

33. Roger S. WIECK. *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York 1988; Paul SAENGER, «Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages». In: Roger Chartier, ed. *The Culture of Print. Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*. Cambridge 1989, 141-173.

34. Miri RUBIN, *Corpus Christi*, 273.

35. James H. MARROW. *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. [Kortrijk] 1979 [Ars Neerlandica 1].

36. K. RUH, «Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstractats». In: *Theologische Zeitschrift* 6 (1950), 17-39.

37. Robert POTTER, «The Unity of Medieval Drama». In: Marian G. Briscoe and John C. Coldewey, *Contexts for Early English Drama*, 46.

38. Arnold WILLIAMS, «Typology and The Cycle Plays. Some Criteria». In: *Speculum* 43 (1968), 676-684.

39. Johan DECAVELE, *De dageraad van de reformatie in Vlaanderen*. Brussels 1976.

40. *Plakkaat* of 26-1-1559. In: *Ordonnancien ende Placcaten, ghepubliceert in Vlaendren (...)*. In: *Tweeden druck van den eersten Bouck der Ordonnancien, Statuten, Edictenen, Placcaerten (...)* Gent 1639 [published by Anna van den Steene], Rubrica XXV, p. 815-817.

41. Miriam USHER CHRISMAN, *Lay Culture, Learned Culture. Books and Social Change in Strasbourg, 1480-1599*. New Haven-London 1982, 120.



Xavier Renedo i Puig

Professor de la  
Universitat de Girona  
Catalunya

# *Turpia feminarum incessa lascivarum (El joc teatral en el capítol 283 del Tirant lo Blanc)*

Sovint es presenta com a paradoxal el fet que a l'Edat Mitjana l'Església d'una banda censurés durament els espectacles teatrals i de l'altra contribuís notablement al naixement del teatre medieval, si més no en el seu vessant litúrgic. Aquesta falsa paradoxa és el fruit d'un coneixement superficial del pensament de l'Església, i singularment de l'escolàstica, sobre el fet teatral.<sup>[\*]</sup> Tot i que les reflexions sobre el joc teatral que hi ha en les summes, les enciclopèdies i d'altres textos medievals encara no han estat suficientment estudiades, recentment els magnífics treballs de Glending Olson<sup>1</sup> han posat en relleu que la concepció que l'escolàstica tenia de la *theatrica scientia* era més complexa i matisada del que assegurava la falsa paradoxa de què hem parlat de bon començament. I sens dubte això va tenir molt a veure amb el fet que l'Església potenciés el teatre religiós, respectés algunes manifestacions del teatre profà i en condemnés d'altres. L'abast i la densitat d'aquestes reflexions es posa en relleu si es té en compte que fins i tot es poden descobrir rastres de la seva influència en l'artifici teatral que hi ha al darrere de la «ficció que féu la reprovada Viuda a Tirant», que es pot llegir en el capítol 283 del *Tirant lo Blanc*.

## *1. El discurs de l'escolàstica*

Agafem, per exemple, les especulacions sobre el joc que es poden trobar en les obres de Sant Tomàs i que un segle més tard va repetir Robert Holcot, un altre frare dominicà, en el seu comentari al *Llibre de la Saviesa* de Salomó.<sup>2</sup> Cal dir de bon començament que la base de bona part de les especulacions de l'escolàstica sobre el teatre es troba, com ha posat en relleu Glending Olson,<sup>3</sup> en l'*Ètica* d'Aristòtil i, més concretament, en el *concepte d'eutrapèlia*, entesa com la *facultat de divertir-se i de divertir el proïsme honestament i ordenadament*.<sup>4</sup> Segons Sant Tomàs és virtuosa tota acció regulada per la raó i, com que en l'*eutrapèlia* els moviments del joc estan dirigits per la raó, l'*eutrapèlia* és també un acte virtuós.<sup>5</sup> L'autor de la *Summa Theologica* va definir molt bé la utilitat del plaer produït per l'*eutrapèlia*. Segons Sant Tomàs, «Aristòtil va parlar de la virtut del joc, que ell anomena *eutrapèlia*, i que nosaltres podem anomenar jocositat».<sup>6</sup> La virtut lúdica de l'*eutrapèlia* o jocositat consisteix, segons Sant Tomàs, d'una banda a convertir en plaer espiritual les paraules i les obres<sup>7</sup> i, de l'altra banda, a refrenar els excessos en el joc.<sup>8</sup> El plaer espiritual produït per aquests jocs honestos i sàviament ordenats és útil de cara a la relaxació de l'esperit després d'un treball intens. Des

d'aquest punt de vista el plaer o l'alegria obtinguda per mitjà d'un joc honest no només era perfectament lícita, sinó fins i tot necessària. Com diu Holcot: «dicit Aristotelis, *IX Eiticorum*, delectatio est necessaria ad vitam sicut sal ad cibum». <sup>9</sup> Ara bé, com que «modicum autem de sale sufficit ad magnam quantitatem cibi» (*ibidem*), cal evitar en el joc els excessos, tant per superabundància com per defecte. El joc virtuós o *eutrapèlia* equidista d'aquests dos extrems. La superabundància en el joc és un error perquè converteix els jocs en una finalitat en ells mateixos i traeix el seu veritable sentit de repòs reparador de les fatigues intel·lectuals. Holcot ho sintetitza molt bé en una frase sentenciosa que prové en última instància d'Aristòtil: «requies est propter operationem, non operatio propter requiem». <sup>10</sup> En les versions medievals llatines i en llengua vulgar de l'*Ètica* d'Aristòtil els que cauen en aquesta mena de vici pel que fa al joc són anomenats bomolochs i el vici en si és anomenat bomolochia. <sup>11</sup> El pecat per defecte en el joc consisteix, segons Sant Tomàs, a no dir ni fer mai res jocós i a no tolerar-ho en els altres. Els homes que ni tan sols toleren els jocs honestos i ordenats dels altres són, segons Sant Tomàs, viciosos, durs i rústics. <sup>12</sup> El vici per defecte, tanmateix, és menys greu que el vici per excés, ja que segons l'autor de la *Summa Theologica* és preferible fugir del foc que no pas caure en les brases, és a dir és preferible evitar els plaers del joc per un excés d'austeritat que no pas deixar-se seduir i convertir el joc en un fi vàlid per ell mateix. <sup>13</sup>

A partir d'aquestes especulacions sobre el joc i l'eutrapèlia es pot entendre millor la classificació moral del joc teatral que es pot trobar en Sant Tomàs d'Aquino <sup>14</sup> i en el comentari bíblic al *Llibre de la Saviesa* de Salomó de R. Holcot. <sup>15</sup> Segons Holcot, hi ha un:

1) *ludus turpis et inhonestus*, que només presenta obscenitats i accions nefandes (qui in se deformitatem informat). Les representacions que feien els gentils davant dels déus en els seus teatres i temples (coram diis suis in theatris et templis) són l'exemple que cita Holcot per donar una mostra d'aquesta mena d'espectacles teatrals.

2) *ludus est gaudi spiritualis*, és a dir el teatre devot i religiós. Els exemples esmentats per Holcot són les representacions cristianes del dia del Corpus Christi (qualem faciunt Christiani in die Corporis Christi) i el ball del rei David davant l'arca (II Reg, 6).

3) *ludus humane consolacionis*. Aquest tipus de joc teatral és molt necessari en la vida social gràcies al seu caràcter eutrapèlic. Holcot presenta aquest tipus de teatre amb les paraules següents:

«Tertius est ludus humane consolacionis, cuius medietas vocatureutrapelia et virtuosus. Ista virtute dicitur ab Aristotele eutrapelia, quae virtus est ita necessaria humano convictui que, secundum eum, proprium eutropoli est esse epidixitatem, ab epi, quod est supra, et doxios, quod est aptus, quasi optime aptus ad convictum humanum». <sup>16</sup>

Com és obvi, el primer tipus de joc és censurat i està totalment prohibit als cristians. Es tracta, indiscutiblement, d'un espectacle fonamentat en l'excés i lligat a una visió pagana de la vida. Per contra, els altres dos tipus de joc són permesos per diverses raons. En primer lloc perquè tant l'un com l'altre són espectacles honestos i, doncs, eutrapèlics. En segon lloc, els jocs teatrals de caràcter religiós són lícits perquè serveixen per fomentar la devoció. <sup>17</sup> En tercer lloc, els espectacles profans honestos són permesos en virtut d'una raó de caràcter mèdic: el que Glending Olson ha definit com «the medical understanding of the usefulness of entertainment». <sup>18</sup> Per entendre bé la utilitat mèdica del plaer que pot produir la contemplació dels espectacles teatrals cal partir, com ha posat en relleu Glending Olson, del concepte de *res non naturales*. <sup>19</sup> Aquest concepte, encunyat per la medicina de tradició galènica, engloba tota una sèrie d'activitats fisiològiques, psicològiques o relacionades amb el medi ambient que tenen una influència directa sobre la salut humana. Concretament hi ha sis *res non naturales*: l'aire; l'alimentació; l'exercici i el repòs; el son i la vigília; les excrecions i secrecions i els accidents de l'ànima, és a dir les passions i les emocions. Pel que fa als accidents de l'ànima la medicina medieval es proposava una educació i una regulació de les passions, els afectes i les emocions per aconseguir un equilibri psicològic que era considerat essencial de cara a la conservació de la salut. En altres paraules, es tractava d'exercir un control sobre els accidents de l'ànima amb finalitats terapèutiques i higièniques. I en aquest sentit l'alegria o el goig pro-

duïts per la contemplació del joc teatral podien tenir, com deia Hug de Sant Víctor en el *Didascalicon*, la funció de tonificar el cos i l'esperit alhora estimulant la producció de calor i alegrant l'esperit.<sup>20</sup> Podien tenir també la funció, com diu Sant Tomàs, de proporcionar un remei a la fatiga i a les tensions intel·lectuals.<sup>21</sup> Precisament, una de les malalties que, segons la medicina medieval, podien causar els excessos intel·lectuals era la malaltia de la malenconia. I aquesta malaltia s'havia de combatre segons Constantí l'Africà —que escriu en el segle XI, abans del naixement de l'escolàstica— no sols amb remeis específicament mèdics, sinó també amb discursos raonables i agradables, diverses classes de música, vins aromàtics... i fins i tot amb el coit practicat amb moderació.<sup>22</sup> La contemplació d'espectacles teatrals es podia afegir també a aquesta llista d'activitats plaents útils per combatre la malenconia. Això és precisament el que recomanarà Francesc Eiximenis i és també el que es pot llegir, com ja hem vist, en algunes edicions del comentari al *Llibre de la Saviesa* que va escriure Robert Holcot.

Totes aquestes especulacions no es troben només en textos llatins, només accessibles a un públic d'elevada formació cultural, sinó que van arribar també a la literatura en llengua vulgar. En el *Llibre del Tresor* de Brunetto Latini, per exemple, podem llegir una curiosa adaptació de la triple divisió aristotèlica entre eutrapèlia, bomolochia i rusticitat:

«Aquell qui té lo mig en les coses de joch e de solaç és appellat en grech eutrepelos; e aquell que es desmesura és appellat juglar e ministre; e aquell que hi fall és appellat un foraster o silvestre».<sup>23</sup>

Idees semblants es poden llegir en les obres del gran divulgador de la cultura escolàstica entre el públic urbà que va ser el frare franciscà gironí Francesc Eiximenis, uns dels autors més llegits de la tardor de l'Edat Mitjana a la Corona d'Aragó. Segons Eiximenis, l'eutrapèlia és una de les virtuts morals que han de cultivar els habitants i els regidors de les ciutats, és a dir els seus lectors. Segons el menoret gironí:

«La setena (d'aquestes virtuts) s'appella eutrapèlia e és quan algú sap bé jugar, ço és alegrar si mateix e els altres e girar ço que veu e ou, quan hora és, en fets de joch alegre e sab bé jugar parlant, no faent-ne ofici axí com juglar».<sup>24</sup>

Per a Eiximenis, doncs, l'eutrapèlia és una virtut ciutadana que consisteix en el fet de saber transformar o, per dir-ho amb les seves pròpies paraules, girar els fets de la vida humana en un plaer honest. Aquests jocs només són virtuoses de debò si es fan en el moment adequat (quan hora és) i s'evita, per tant, el perill de l'excés o bomolochia i de la manca absoluta de joc o rusticitat. El moment idoni per a l'eutrapèlia pot donar-se quan el cos, després d'un treball intel·lectual intens, està cansat i necessita reposar.<sup>25</sup> I entre els plaers —per descomptat honestos— que Eiximenis recomana hi ha els plaers produïts pels jocs dels joglars, dels bufons, dels histrions o dels prestidigitadors (op. cit.: 205-206). Tot i que Eiximenis sabia perfectament que sovint els joglars de la seva època realitzaven accions deshonestes —com ara fer «ventositats davall ne damunt» i d'altres atrocitats que «provoquen los altres a vòmit» (op. cit.: 204)—, tanmateix creia que el seu ofici era perfectament lícit: «llur ofici és ordenat a fer algun solaç als hòmens, lo qual no és desonest de si mateix».<sup>26</sup> El plaer o l'alegria estètica produïda per l'espectacle teatral també eren, per a Eiximenis, eficaços com a mesura preventiva contra la fatiga mental i les malalties que se'n podien derivar i alhora com a mesura terapèutica per curar malalties com ara la de la malenconia. Efectivament, segons Eiximenis, el príncep d'un país que, a causa de les seves especials condicions geogràfiques i climatològiques,<sup>27</sup> tingués uns habitants atacats per aquesta malaltia havia de prendre diverses mesures. Havia de ser un home «alegre e entenent a coses plaents», havia d'intentar canviar els costums violents dels seus súbdits i havia de «nodrir joglars plaents per les comunitats» (*DC II/2*: 311) que produïssin un plaer honest i eutrapèlic útil per combatre la malenconia.

Ras i curt, tant l'escolàstica més refinada, representada per Sant Tomàs d'Aquino, com l'escolàstica popular i en llengua vulgar, representada per Francesc Eiximenis, passant per un dels més brillants i més cultes comentaristes bíblics del segle XIV —el dominicà Robert Holcot— estaven d'acord en la importància i en la utilitat mèdica del plaer i l'alegria que es derivaven de la contemplació dels jocs teatrals honestos.

## 2. Els jocs honestos i la perversa ficció

La triple divisió del joc teatral present en Sant Tomàs i R. Holcot es pot aplicar als diversos espectacles teatrals que apareixen en el *Tirant lo Blanc* i, molt especialment, a la ficció de la Viuda Reposada. Tenim, per exemple, les repetides referències a «dances o momos o entremesos o coses semblants» que es fan al llarg de tota la novel·la.<sup>28</sup> La funció d'aquests espectacles teatrals no era només, com recorda sovint J. Martorell, la d'ennobrir les festes palatines de les corts del rei d'Anglaterra o de Bizanci. Tenien també la funció social de distreure i d'alegrar els esperits dels espectadors. Això queda especialment clar en les festes en ocasió del casament de la filla del rei d'Anglaterra. A l'inici de les festes es publiquen uns capítols de les armes per regular les activitats cortesanes al llarg de la setmana: els combats cavallerescos s'han de realitzar de dilluns a dijous; el divendres es destina a la caça; el dissabte, a les cerimònies d'adobament de cavallers i els diumenges, a l'oci amb «dances o entremesos o coses semblants que —puntualitza Martorell— fossen d'alegria» (ibidem). És a dir, aquests jocs teatrals pertanyen a la categoria que Holcot definia com de *ludus humanae consolationis*. Les festes teatrals de la cort de Constantinoble pertanyen també a aquesta mateixa categoria i serveixen per reconfortar els ànims dels cavallers i dels cortesans després dels combats cavallerescos o després de les batalles contra els turcs, com passa amb les «farces e entremesos» representant «com Tirant entrava en batalles» (TB: 599). L'entremès del rei Artús és un altre bon exemple del vessant consolatiu i fins i tot pedagògic d'aquests espectacles. Les meravelles escenogràfiques, els secrets de la trama i l'aureola misteriosa dels protagonistes de l'espectacle (Artús, Morgana, Fe-sens-Pietat...) podien distreure i consolar els esperits. I, a més, les doctes paraules d'Artús sobre la noblesa, l'honor, la saviesa o les obligacions del rei amb els seus vassalls tenien una funció pedagògica i social que també podia formar part del *ludus humanae consolationis*.<sup>29</sup>

Si les festes teatrals cortesanes del *Tirant* són totes una manifestació de només un dels tres tipus de teatre que distingien st. Tomàs i Holcot, en la ficció teatral amb què la Viuda Reposada pretén enganyar Tirant apareixen, en un joc brillantíssim de perspectives, tots tres tipus alhora. La ficció no és, de fet, res més que un *ludus turpis et inhonestus* en què, per fer creure a Tirant que la seva dama li és infidel, s'escenifica la seducció de la princesa Carmesina —l'estimada de Tirant— a mans de Lauseta, l'esclau negre que té cura dels jardins reials. És a dir, la farsa tramada per la ment perversa de la Viuda Reposada formaria part, als ulls d'un predicador, del mateix grup que el teatre antic dels gentils. De fet es pot resumir el contingut d'aquesta farsa amb les mateixes paraules amb què cinc segles abans Rosvita havia definit les comèdies de Terenci: «turpia lascivarum incesta feminarum»,<sup>30</sup> és a dir «les infames obscenitats de les dones lascives.» Fins i tot hi ha un detall de la farsa que podria reforçar aquesta connexió de la ficció de la Viuda Reposada amb la idea que algunes autoritats medievals s'havien fet del teatre antic. Segons st. Isidor en el món pagà el teatre també era anomenat *prostibulum*, ja que, un cop acabats els jocs teatrals, les prostitutes exercien les seves activitats allí mateix (*Etimologies* XVIII, 42). I tocant a això cal tenir en compte que l'habitació des d'on Tirant, a través d'uns miralls, contempla la farsa pertany a «una casa ja concertada d'una dona molt anciana» (TB: 601). Aquesta dona molt anciana no és res més que una alcavota i la seva casa no és altra cosa que una casa de cites, és a dir un prostíbul.<sup>31</sup>

Tot i que, com hem pogut veure, la ficció pertany a la categoria del *ludus turpis et inhonestus*, té també elements de les altres dues categories. Cal dir, d'entrada, que aquests elements serveixen únicament com a esquer per fer participar en la farsa persones que, si n'haguessin conegut el veritable contingut, no hi haurien volgut intervenir de cap manera. En primer lloc la Viuda Reposada fa servir com a pretext l'escenificació d'un entremès relacionat amb les festes del Corpus Christi per aconseguir que un pintor li faci una careta de l'hortolà Lauseta «ab pèls en la cara, uns blancs e altres negres» (TB: 581) i uns guants negres per les mans.

La princesa Carmesina és una donzella tendríssima, molt influïda pels discursos dels predicadors, que hauria rebutjat en rodó qualsevol proposta de participació en un joc lasciu. L'excusa que fa servir la Viuda Reposada per enganyar-la és de caràcter mèdic i està relacionada, per tant, amb el tercer tipus de joc teatral catalogat per st. Tomàs d'Aquino i R. Holcot.

La Viuda desperta la princesa —que està fent la migdiada després d’haver passat tota una nit sense dormir— amb aquestes paraules:

—«Llevau, senyora, que lo senyor emperador vos tramet a dir permi com per manament dels metges vos lleveu e no durmau tant, car lo molt vetllar que haveu fet en la nit passada, venint ara lo molt dormir després dinar i en temps de calor, engendren-se moltes malalties qui darien dan en la vostra delicada persona... Los metges tenen per bo que devallàsseu en l’hort per veure aquella verdor e farem allí molts jocs perquè us passe la son...» (TB: 601).

Els meus escassos coneixements mèdics només em permeten de fer algunes observacions sobre aquestes paraules. En primer lloc, cal dir que els metges de la cort de Constantinoble devien ser, si fem cas de st. Albert Magne, molt bons metges, ja que segons st. Albert només els millors metges s’ocupen també del son.<sup>32</sup> Indiscutiblement *Arnau de Vilanova* era un d’aquests grans metges i, com a tal, va fer diverses observacions sobre el son en les seves obres. En una d’aquestes obres —els *Aforismes de la memòria*— hi ha dues sentències que encaixen molt bé amb l’excusa mèdica de la Viuda: «massa dormir e massa vetllar lo cap e la memòria nafren» i «Item, dormir molt tantost après menjar, primer que la vianda no sia devallada al fons del ventrell, corromp e tol molt la memòria».<sup>33</sup> En l’últim aforisme s’expressa la prevenció contra les migdiades realitzades immediatament després de dinar. Aquesta por, molt característica dels metges de l’escola de Salern, no era únicament deguda al fet que es creia que podia corrompre la memòria, sinó també a d’altres mals que se’n podien derivar, com ara pertorbacions de la visió, refredats, escalfament del fetge, mandra o l’acceleració de la digestió —que podia ser la causa de moltes altres malalties...<sup>34</sup> A més a més, segons Eiximenis, «aquestes coses han lloc en especial en hom jove»,<sup>35</sup> és a dir en una persona com ara Carmesina. D’altra banda Arnau de Vilanova recomana que en tot cas la migdiada es faci en «lloc fret e escur».<sup>36</sup> És possible que la Viuda Reposada faci una referència a algun consell d’aquesta mena quan diu que «lo molt dormir» no és convenient després de dinar i «en temps de calor». També s’ha de remarcar que s’intenta, o es fa veure que s’intenta, combatre l’alteració o el desequilibri d’una de les res *non naturales* —el son i la vigília— amb un remei contra les alteracions dels accidents de l’ànima, una altra d’aquestes res. Significativament la via triada per exercir aquesta funció és la contemplació d’un espectacle teatral de caràcter jocós. Segons la Viuda Reposada, aquests jocs teatrals han estat recomanats pels metges i, efectivament, podem trobar metges, com ara Bartolomeo da Montagnana, que per tal de facilitar el moviment dels esperits vitals recomanaven la lectura de «historias delectabiles que dilatent spiritus et moveant materias», i en aquest sentit valoraven molt especialment les històries «ad risum notabiliter inclinantes».<sup>37</sup> No hi fa res que Bartolomeo da Montagnana recomani la lectura d’aquestes històries i que en el *Tirant* en comptes de ser llegides es representin, ja que l’efecte terapèutic derivat de la lectura o de la contemplació d’aquesta mena d’històries havia de ser el mateix. Finalment cal posar en relleu que en les paraules de la Viuda Reposada hi ha també una referència a la utilitat terapèutica de la contemplació de la verdor de l’hort. Aquesta és també una teràpia mèdica, recomanada, per exemple, per Arnau de Vilanova, per combatre la malaltia d’amor —precisament una malaltia de caràcter malenconiós— amb aquest plaer estètic.<sup>38</sup> Evidentment, tot això són excuses de la Viuda Reposada per enganyar la princesa i fer-la intervenir en la seva farsa, però hem de tenir en compte que són excuses ben justificades mèdicament —precisament per això convencen la princesa. I pel que fa a Carmesina el resultat de la farsa és fulminant: «la princesa feia grans rialles que tota la son li féu passar» (TB: 602).

En la introducció de la primera jornada del *Decameró* hi ha una escena que té molts de punts de contacte amb la ficció del capítol 283 del *Tirant*. Després d’un dinar esplèndid els deu joves que han abandonat Florència a causa de la pesta canten i ballen fins que a Pampinea, la reina de la primera jornada, li sembla que ha arribat l’hora d’anar a fer la migdiada. Poc després de les tres de la tarda Pampinea desperta tots els joves amb el mateix argument amb què la Viuda desperta la Princesa: «affermando esser nocivo il troppo dormire il giorno».<sup>39</sup> Tot seguit els condueix, com en el *Tirant*, en un gran prat, verd i fresc, on es comencen a explicar les primeres històries del *Decameró*. La literatura en aquesta i en d’altres escenes del *Decameró* i el joc teatral en el capítol 283 del *Tirant* tenen una funció terapèutica sem-

blant: produir un plaer eutrapèlic útil per fer passar la son en un moment en què no convé dormir massa, o bé per distreure els esperits de les angoixes de la pesta. La diferència rau en el fet que en el *Tirant* la funció terapèutica només és un pretext per enganyar Carmesina.

Tenim, doncs, una farsa en la qual gairebé tothom fa un paper que va molt més enllà del que es pensa. És com si la Viuda Reposada estigués muntant dues obres alhora: la que els actors es pensen que representen i aquella que en realitat estan representant davant els ulls atònits de *Tirant*. El pintor, l'encarregat de l'*atrezzo*, fa una careta que no és pas per un entremès del Corpus, sinó per una farsa vodevilesca que no té res de religiosa. La princesa actua, passivament, en uns jocs teatrals que es pensa que se li fan per prevenir possibles malalties i que en realitat estan fets per curar la malaltia d'amor de Tirant. Tirant, l'únic espectador d'aquesta farsa, tampoc no sap que només és un espectador i confon la ficció amb la realitat. Només la Viuda, creadora i alhora actriu de la ficció, coneix les dimensions exactes del seu paper i de tots els altres. La seva farsa només és un joc deshonest i infame —parlant en termes de st. Tomàs i Holcot— que juga també a ser, segons la perspectiva que s'agafi, un *ludus humanae consolationis*, amb finalitats mèdiques, i fins i tot que juga també a ser un joc devot. Des del meu punt de vista, només la vigència a la València de la segona meitat del segle xv de la triple divisió dels jocs teatrals que segles abans havia elaborat st. Tomàs permet d'explicar la diversitat de perspectives que hi ha en una farsa tan perversa com sàviament construïda.

## Notes

[\*] [Nota de l'editor: La contundent condemna eclesiàstica contra el teatre és palmària almenys fins al segle XIII. Un dels primers a introduir matisos és Thomas de Chobham (*Summa Confessorum*, c. 1215, ed. de F. Broomfield, *Analecta Mediaevalia Namurcensia*, 25, Lovaina-París 1968). La religiositat «oberta» que prospera al llarg del 1200, especialment en mans del franciscanisme, explica la necessitat de transformar el discurs eclesiàstic tradicional a l'entorn de l'activitat i la condició social de joglars i histrions, cosa que recull plenament Tomàs d'Aquino. Només d'ençà s'inicia un procés de legitimació de l'ofici actoral paral·lel a l'adopció de les seves tècniques i habilitats per part del predicador. I, amb tot, sempre sota sospita. Cf. Luigi Allegri, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari: Laterza 1988, particularment pp. 59-79 i 99-100, i, en aquestes mateixes pàgines, la seva intervenció a la taula rodona «Idea del teatre a l'Edat Mitjana».]

1. Vd. *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca 1982, pp. 64-77, i, del mateix autor, «The Medieval Fortunes of Theatrica», *Traditio*, 1986, pp. 265-286. El meu deute amb aquests dos treballs és immens.

2. Com a introducció a R. Holcot són imprescindibles les esplèndides pàgines que se li dediquen en el llibre de Beryl Smalley *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Basil Blackwell, Oxford 1960, pp. 133-202.

3. Vd. «The Medieval Fortunes of Theatrica», p. 275 i 283-284.

4. Arnau Estanyol, el desconegut traductor del *De regimine principum* de Gil de Roma, en l'explicació d'alguns vocables escurs que apareix al final de la seva traducció al català defineix l'eutrapèlia amb aquestes paraules: «És virtut per la qual hom ha degudament e mesuradament en joch o en alegria» (Vd. Modest Prats, «Un vocabulari català a la versió del *De regimine principum* de Gil de Roma», dins *Actes del sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona 1983, p. 63). Cf. també la definició eiximeniana d'eutrapèlia que es cita més endavant (nota 24).

5. «Habitus autem secundum rationem operans est virtus moralis. Et ideo circa ludos potest esse aliqua virtus, quam Philosophus (Ic. nt. 13) eutrapeliam nominat» (*Summa Theologica* 2-2, q. 168, art. 2).

6. «Philosophus etiam ponit virtutem eutrapelie circa ludos, quam nos possumus dicere iucunditatem» (ibidem).

7. «Et dicitur aliquis eutrapelus a bona versione quia scilicet bene convertit aliqua dicta vel facta in solatium» (Ibidem).

8. «Et in quantum per hanc virtutem homo refrenatur ab immoderantia ludorum...» (ibidem).

9. *Postilla super Librum Sapientie Salomonis*, capítol V, lectio LIX. Aquest comentari bíblic, l'obra mestra de Holcot, va esdevenir, segons B. Smalley, «a standard part of the equipment of every good theological library in the later middle ages» (*English Friars...*, pp. 141-142).

10. Ibidem, capítol XV, lectio CLXXII. Aristòtil expressa aquesta idea en l'*Ètica* (X, capítol 6). Sant Tomàs, basant-se en els *Moralia in Job* de Sant Gregori, qualifica el plaer produït per l'excés en el joc d'inepta laetitia (*ST* 2-2, qu. 168, a. 3).

11. En la traducció catalana medieval de l'*Ètica a Nicòmac* (ms. 296 de la Biblioteca de Catalunya) es pot llegir la següent definició d'aquest concepte: «El que sobreabunda en convertir totes les coses en scarni és dit bomoloco e la disposició bomolochia» (IV, 8). Cf. Modest Prats, «Un vocabulari català a la versió del *De regimine principum...*», p. 77.



12. «Illi autem qui in ludo deficiunt, neque ipsi dicuntaliquod ridiculum, et dicentibus molesti sunt, quia scilicet moderatos aliorum ludos non recipiunt. Et ideo tales vitiosi sunt: et dicuntur duri et agrestes, ut Philosophus dicit in IV *Ethicorum*» (*Summa Theologica*, 2-2, q. 168, art. 4). En el cap. 536 del *Terç del Crestià* Eiximenis qualifica d'inhumans els homes que «si veen alcun notable hom un poch riure e trufar ab los infants petits, tantost ne murmuren dient que són orats. En la qual murmuració ensenyen que no ls membra que sien estat petits, ne com són estats nodrits ab semblants coses, en la qual cosa ensemps mostren gran desconexença a aquells qui ls han nodrits, que per ayals murmuracions e juhís temeraris desoren, e gran inhumanitat als infants, qui axí s'an a nodrir ab afalachs e ab jochs» (Cito a partir de l'edició crítica del *Terç* que estic preparant per ser publicada en la sèrie de les *Obres de Francesc Eiximenis* (OFE), que coediten la Universitat i la Diputació de Girona).

13. «Sed quia ludus est utilis propter delectationem et quietem; delectatio autem et quies non propter se quarentur in humana vita, sed propter operationem, ut dicitur in X *Ethic.*: defectus ludi minus est vitiosus quam ludi superexcessus» (ibidem).

14. En el seu Comentari al quart llibre de les Sentències, distinció 16, qüestió última, primer article.

15. *Postilla super Librum Sapientiae Salomonis*, llibre II, capítol XIV, lectio CLXXII. Cito a partir d'un exemplar, conservat a la Biblioteca Pública de Girona, de l'edició incunable impresa a Hagenau l'any 1494 per Henricus Gran. He tingut també en compte les lliçons del manuscrit 24 de l'Arxiu Capitular de Barcelona i de l'edició impresa a Bâle l'any 1586 - edició que B. Smalley considera prou correcta, op. cit, p. 137. Ha estudiat aquest passatge Siegfried Wenzel, «An Early Reference to a Corpus Christi Play», *Modern Philology* 74, 1977, pp. 390- 391.

16. Cito segons la lliçó de l'incunable de Hagenau, present també, amb diferències molt lleugeres, en el manuscrit de l'Arxiu Capitular de Barcelona. L'edició de Bâle presenta, però, una redacció parcialment diferent, en la qual s'accentua la utilitat mèdica d'aquest tipus de jocs teatrals: «Tertius est ludus humanae consolationis vel ad pellendam melancholiam, vel ad laetificandum subinde bonum amicum et hic ludus est etiam licitus...» Seria molt útil una edició crítica de l'important comentari bíblic de Holcot, ja que, entre moltes altres coses, permetria d'escatir l'origen d'aquestes i altres divergències.

17. Fa la mateixa observació el franciscà Francesc Eiximenis en el capítol 233 del *Primer del Crestià*: «La quarta que dins l'església nulltemps no.s faessen jocs, *Extra de vita et honestate clericorum, C. Cum decorem*. Emperò, segons que diu Bernat lo Glossador, bé s'i pot fer jocs devots axí com la representació de la nativitat de Jhesucrist e de la sua mort o de coses semblants.».

18. *Literature as Recreation...*, p. 74.

19. Ibidem, pp. 40-55. Pel que fa a les res non naturales vd. també H. Schipperges, *El jardín de la salud. Medicina en la Edad Media*, Laia, Barcelona 1987, pp. 219-234.

20. «temperato motu naturalis calor nutritur in corpore, et laetitia animus reparatur» (citat per G. Olson, ibidem, p. 66).

21. «Sicut autem fatigatio corporalis solvitur per corporis quietem, ita etiam oportet quod fatigatio animalis solvatur per animae quietem. Quies autem animae est delectatio... Et ideo oportet remedium contra fatigationem animale adhibere per aliquam delectationem, intermissa intentione ad insistendum studio rationis... Huiusmodi autem dicta vel facta, in quibus non quaeritur nisi delectatio animalis, vocantur ludicra vel iocosa. Et ideo necesse est talibus interdum uti quasi ad quandam animae quietem» (*Summa Theologica*, 2-2, q. 168, art. 2).

22. Citat per R. Klibansky, E. Panofsky i F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Forma 100, p. 103.

23. Cito segons la traducció catalana medieval de Guillem de Copons, editada per C. J. Wittlin: *Llibre del Tresor*, volum II, ENC 111, Barcelona 1976, p. 124.

24. Capítol 67 del *Dotzè del Crestià*. Cito la lliçó de l'incunable imprès per Llambert Palmart (València 1484), foli 49r.

25. Cfr. el capítol 557 del *Dotzè del Crestià*, II/1, p. 203. Cito segons l'edició en curs de publicació de la Universitat i de la Diputació de Girona. D'ara en endavant em referiré a aquesta edició usant les sigles DC.

26. Capítol 905 del *Terç del Crestià*. Els excessos dels joglars que feien accions deshonestes eren una manifestació de bomolochia que es podria classificar dins del ludus turpis et inhonestus de Sant Tomàs i Holcot.

27. Segons Constantí l'Africà determinades condicions climatològiques podien propiciar l'aparició de la melancòlia, per exemple massa calor i massa sequedat, o bé massa humitat (cfr. R. Klibansky, E. Panofsky i Fr. Saxl, *Saturno y la melancolía*, p. 101). Avicenna també creia en la influència del clima sobre aquesta malaltia (ibidem, pp. 116-117).

28. Cito sempre segons l'edició d'Albert G. Hauf, *Clàssics Valencians 7-8*, València 1990, p. 73. A partir d'ara em referiré a aquesta edició amb les sigles TB.

29. Sobre aquest entremès vd. l'article d'A. G. Hauf: «Artur a Constantinoble. Entorn a un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*», *L'Aiguadolç*, 12-13 (1990), pp. 13-33.

30. Citat per Ferruccio Bertini en el seu estudi «Rosvita lapoetisa», dins *La mujer medieval*, edició de F. Bertini, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 101.

31. Segons Eiximenis, que es basa en la *Summa de casos* del canonista francès Duran de Campània, «alcavot és aquell qui scientment presta la sua casa per a fornir o per a semblants actes... Item, qui sosté puteria en sa casa ordinàriament.» (Cap. 623 del *Terç del Crestià*).

32. Citat per H. Schipperges, *El jardín de la salud*, p. 228.

33. Cito segons la traducció catalana medieval publicada a Arnau de Vilanova, *Obres Catalanes. Volum II: Escrits mèdics*, ENC 55-56, Barcelona 1947, p. 252.

34. Cf. el capítol 395 del *Terç del Crestià* de Fr. Eiximenis, a l'abast en el volum *Com usar bé de beure e menjar*, edició de J. E. Gracia, Curial, Barcelona 1977, p. 131.

35. Ibidem.

36. Op. cit, p. 126.

37. Citat per Glending Olson, *Literature as Recreation...*, p. 61.

38. «incessus iterum per viridaria seu prata virentia florum varietate distincta multiplici» (*Tractatus de amore heroico*, edició de Michael R. McVaugh, *Opera medica omnia III*, Barcelona 1985, p. 54). D'altra banda, uns dels «honestos delits e solaços» recomanats per Eiximenis per combatre la fatiga intel·lectual és, precisament, el de passejar per «lloc ample e delitós» o de cavalcar per «llocs verts e bells, plens d'arbres e de peys e d'altres coses delitoses» (DC II/1, p. 205). També recomana, per escampar la vista, passejar «après aygua o per orta o après riu o après la mar» (ibidem).

39. G. Boccaccio, *Decameron*, edició de Vittore Branca. Torí: Giulio Einaudi editore, 1980 (Nuova Universale Einaudi; 169), pp. 46-47.

---

Asunción  
Salvador-Rabaza  
Professora de la  
Universitat de València  
País Valencià

# *D*rামatic elements in the *Dança General* de la Muerte

«Pero no son los muertos los que bailan»

FEDERICO GARCÍA LORCA  
«Danza de la Muerte»  
*Poeta en Nueva York*

## *I. Introduction*

### *A. Title, date, and impact of black death*

The title of the text, *Dança general de la Muerte*, emphasises that the characters represent the three social estates. The use of macabre in the title of the French Dances of Death probably reveals their Spanish-Arab origins, as J.M. Solá-Solé has suggested.<sup>1</sup>

*Dança general* seems to be the earliest example of this genre that we know, endorsed not only for the origin of the genre being Spanish, but also for having the most specific and graphically detailed reflection of the Epidemics, particularly of the scourge of the Black Death, throughout its text; for that reason, its composition could have been quite close to the end of the fourteenth century just after the disastrous events, or even at the same time.

### *B. Poem or play*

The *Dança* could be considered a theatrical piece of work because of its dramatic structure evident throughout the text. This opinion is not held by the majority of literary critics, but is supported by textual evidence.

Julio Rodríguez-Puértolas seems to assume that the *Dança* is non-dramatic, and refers to it as a poem throughout his book.<sup>2</sup> On the other hand, Eduardo Rincón not only admits that the *Dança* «se cantaba y se bailaba»<sup>3</sup>—singing and dancing can be very important elements in the action of a play; but he also leaves the question open to further discussion when he says that it is a «muestra dramática de la tragedia de su tiempo» (p.11), with «dramatic» referring to tragedy but being used in an ambiguous way.

Another text with a dramatic structure which is dealt with by the above critics is the *Coplas de Mingo Revulgo*: According to Rodríguez-Puértolas, this is again a poem, but for Rincón ob-

viously not. He says that its dialogue form prefigures the plays of Juan del Encina (p.16). Further evidence is given by Fernando del Pulgar in his contemporary glosses to the *Coplas* as he possibly includes the *Coplas* in his last division of compositions, comedies, and rustic songs,<sup>4</sup> and he categorises this text as bucolic, meaning a rustic and pastoral song. From his glosses one realises that he is aware of its moral didacticism. The *Coplas'* characters are representatives of social types, as in the *Dança*. The names of the characters, Arribato and Revulgo, are abstract, the first standing for prophet and the second for common people, to whom it was addressed — the use of the plural in the speeches of Revulgo. Some theatrical elements may be traced here, such as its dialogue structure, stage directions for the speaking parts of the characters, lively colloquial language, and interrelation between the characters, achieved by their use of the second person to address one another.

With regard to the dialogue structure of both the *Coplas* and *Dança*, one should take into consideration the fact that «the transition from monologue to dialogue marks an advance in the poet's dramatic art»<sup>5</sup> as well as giving more chances of the work being performed, on account of its lively structure.

## II. Theatrical structure

### A. Division into scenes

The division of the text into scenes is done according to the variation of characters in the theatrical space; I have not taken into account any temporal change since none occurs. Thus, a new scene is marked when a new character is introduced by Death in the last line of her stanza (I consider Death to be feminine, and I shall explain this below). I assume that the entrance of a new character into the theatrical space indicates the beginning of a new scene. Therefore, the division into scenes should be done by lines and not by stanzas, as in the following scenes:

The *Dança* is preceded by a prologue.

1. (ll. 1-30) The *Dança* begins with a monologue of four stanzas where Death introduces herself to the audience and addresses the audience with the terms «o omne» (l.3) and «tu omne» (l.10); she warns of the unexpected coming of death and encourages the audience to do penitential acts «fazed penetençia,/que a morir avedes non sabedes cuándo» (ll.29-30).

2. (ll. 31-56) Death introduces the Pedricador who gives good advice, «bueno e sano consejo» (stage direction after l.40). In this scene the preacher probably says his lines from a pulpit.

3. (ll. 57-64) Death addresses all the estates and invites them to dance.

4. (ll. 65-80) Death calls two «donzellas» to dance. These characters are given non-speaking parts. Possibly, no action of dancing is involved in the scene, and probably after the presentation they move to a secondary place in the acting area.

5. (ll. 81-103) Death addresses the Santo Padre who leads the dance, and they dialogue.

6. (ll. 104-19) Death calls the Enperador who is in his scenic space, he gives his speech while she is taking him to her dance, and Death replies.

7. (ll. 120-35) Death calls the Cardenal, maybe through some messengers as he says «me fazen ir» (l.122), who says his speech while she is taking him to her dance; then Death replies.

8. (ll. 136-51) Death calls the Rey, who is in his scenic space with his knights and vassals, and gives his speech from there; then Death replies.

9. (ll. 152-67) Death asks the Patriarca to follow, he gives his speech, and then she replies.

10. (ll. 168-83) Death asks the Duque to follow, maybe by some messengers as he says «malas nuevas...me trahen» (l.169-70), and then follows a dialogue.

11. (ll. 184-99) Death calls the Arçobispo and they dialogue.

12. (ll. 200-15) Death calls the Condestable who is in his scenic space with his Camarero, from where he gives his speech; then Death replies.

13. (ll. 216-31) Death calls the Obispo who says his speech while Death is taking him to the dance; then she replies.

14. (ll. 232-47) Death calls the Cavallero who is in his scenic space, he gives his speech, and then she replies.

15. (ll. 248-63) Death addresses the Abad who gives his speech; then she replies.

16. (ll. 264-79) Death calls the Escudero to dance, who then gives his speech, and she replies.

17. (ll. 280-95) Death asks the Deán not to run; he speaks from his scenic space while he is probably seeing some action going on at the same time in the playing area, which is interpreted as a bad signal or prediction: «fazen la cera».

18. (ll. 296-311) Death calls the Mercadero who is in his scenic space with his wealthy goods and other merchants, and it is to there that Death goes to take him to the dance; he gives his speech and then Death replies.

19. (ll. 312-27) Death calls the Arçediano, and they dialogue.

20. (ll. 328-43) Death addresses the Abogado who is in his scenic space with his friends; he gives his speech, and then Death replies.

21. (ll. 344-59) Death addresses the Canónigo and they dialogue.

22. (ll. 360-75) Death calls the Físico to come, he gives his speech, and she addresses him.

23. (ll. 376-91) Death calls the Cura, and they dialogue.

24. (ll. 392-408) Death calls the Labrador, and they dialogue.

25. (ll. 409-23) Death calls the Monje, and they dialogue.

26. (ll. 424-39) Death calls the Usurero, and they dialogue.

27. (ll. 440-55) Death calls the Fraire, and they dialogue.

28. (ll. 456-71) Death calls the Portero, he gives his speech, and she replies.

29. (ll. 472-87) Death calls the Hermitano who is in his scenic space, the cell, he commends himself to Jesus Christ in his speech, then Death addresses him.

30. (ll. 488-503) Death calls the Contador who gives his speech; then she addresses him.

31. (ll. 504-19) Death calls the Diácono, and they dialogue.

32. (ll. 520-35) Death calls the Recabdaor, and they dialogue.

33. (ll. 536-51) Death calls the Subdiácono, and they dialogue.

34. (ll. 552-67) Death calls the Sacristán, and they dialogue.

35. (ll. 568-83) Death calls the Rabí who gives a speech from his scenic space; then Death replies.

36. (ll. 584-99) Death calls the Alfaquí, and they dialogue.

37. (ll. 600-16) Death calls the Santero who is in his scenic space, the hermitage, and they dialogue.

38. (ll. 617-32) Death addresses all those she has not yet mentioned, probably the audience, and they reply.

## B. Characters

### 1. *Death and death*

The main character of the *Dança* is death with upper and lower case «d»; Death is seen as an abstraction personified as the main character, and death as a concretisation of that abstraction is reflected in the symptoms.

The Spanish word for Death and death is feminine, but this is not reflected as Death changes gender throughout the text. Death says of the two maidens that they «son mis esposas» (l.72), and then to the abbot «seredes mi esposo» (l.259). This theatrical device contributes to the perception of Death as treacherous and deceptive and enforces the metatheatrical significance of disguise in theatre. I am going to consider Death as feminine, since the character takes that gender more often in the text.

Death is described physically in the text as having «duros dientes» (l.159), «feo visaje» (l.204), «mano dura» (l.221). Death is described as «cruel» (l.185), «brava» (l.458), «medrosa sobejo» (l.222). She says of herself «yo soy la que aprieta» (l.375), «yo soy monarca» (l.149). She is carrying symbolic objects like «frecha cruel traspasante» (l.8), «sotil anzuelo» (l.267), «sierra» (l.303), «lazos» (l.44), and «redes» (l.54) to perform her «caça» (l.487).

Some of the symptoms of death that the text gives are very similar to the Black Death: «al-

guna corrupçion de landre o carbonco» (l.14), «buvas y landres» (l.307). Other symptoms are associated with the loss of the senses: «perder los sentidos» (l.142), «el seso turbado» (l.112), «pierdo la vista e non puedo oir» (l.128), «çegome la muerte» (l.332), «sin lengua muero» (l.335), «mi entendimiento se pierde del todo con grand afliçion» (l.576); others could be related to high temperature; but they are also symbolically associated with the effects of fast dancing: «el coraçon se me quexa con grandes gemidos» (l.141) «comienço a thremer» (l.124), «mis miembros son todos torvados» (l.127), and «vos fará caer...de palmas en tierra» (ll.309-10). Though they could probably be connected to any compulsive illness, involving high temperature.

## 2. *The three estates*

The text is very well structured with a descent in hierarchy, alternating, nearly regularly, an ecclesiastic with a layman. In the characters of the *Dança* there could be found a representation of the three estates: defenders, orators, and labourers.

All the estates and the hierarchies within them are levelled by Death, making all the characters equal in status: Although they react in different ways, all of them share the same attitude of repulsion towards death; except for the monk and the hermit who are treated by Death in a softer way, which «indicates a tradition favorable to these characters» as Florence White has noted.<sup>6</sup>

Their attitude towards death is not one of repulsion but of welcome.

## 3. *Interrelation of characters*

The relationship between characters in the text is the one between Death and her victims. Death, as the main character, maintains a radial correspondence with them, based on the dialogue form, for which the second person is used.

In fifteen out of thirty-eight scenes, there is dialogue between Death and her victims who sometimes try to delay the hour of death, but with no result. In the rest of the scenes, Death addresses her victims continuously; but the victims —prey of terror— try to keep Death at a distance by avoiding oral and visual contact and by staying in their scenic spaces. They know that the hour of their death has arrived, possibly through messengers, as could be inferred from «me fazen ir» (l.122), and «malas nuevas...me trahen» (ll.169-70) or by some dramatic activity in the playing area, like the dance of Death or the one suggested in lines 287-88 «agora la muerte embiõme mandado/mala sennal veo, pues fazen la cera». This is spoken by the dean who is very ambitious and who had hoped to ascend in the social hierarchy, perhaps referring to the practice of making a wax image to replace the corpse of a man of high status as it lay in state.<sup>7</sup>

## 4. *Audience*

No differentiation could be made in the text between characters and audience as everyone takes part in the action, the dance.

Death refers to the audience in different ways, for example when Death addresses humankind «o omne» (l.3), or the estates «a la dança mortal venit los nascidos que en el mundo sois de qualquier estado» (ll.57-58), or the characters who are representative of all social levels, and finally more specifically at the end when she addresses «a los que non nombró». The audience is gradually summoned to dance through the text towards the climax at the end, when everybody joins the dancing in «folgura».

## C. *Stage directions*

A distinction could be made in stage directions according to their theatrical level, dividing them into extra-textual, explicit and implicit stage directions.

### 1. *Extra-textual stage directions*

Extra-textual stage directions are those situated outside the text and give clues to how it is performed, who is speaking the parts, and to whom. They could be found in the *Dança* with the

speaker's names for all the parts in terms of «dize la muerte», «dize el Padre Santo», «dize el enperador»...etc. These are similar in nature to those found in the manuscript of, for example, Gómez Manrique's *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*. While this is not a conclusive argument—some Spanish narrative and didactic<sup>8</sup> poems of this period have comparable rubrics—it does add a little weight to the suggestion that the *Dança* was designed for performance.

A few extra-textual stage directions are a little longer, such as the example where Death invites the two maidens to dance: «primeramente llama a su dança a dos doncellas»; or when Death before his final speech addresses the audience: «lo que dize la muerte a los que non nonbró», and in the stage direction before the answer of the audience «dizen los que han de pasar por la muerte».

## 2. *Explicit stage directions in dialogue*

These are situated within the text and they depict various aspects of staging:

a) *Time*. The text gives us some indication that it could have been set in the spring or summer time: «mas non seredes aqueste verano» (l.135), and «Ya non es tienpo de yazer al sol/con los perrochanos beviendo del vino» (ll.385-86). Though some scholars disagree with regard to this point.<sup>9</sup>

The action could perhaps have taken place at night or during the early hours of the morning, preceding dawn: «Mas verdad vos digo que, al cantar el gallo,/seredes tornado de otra figura» (ll.213-14). This could have been possible only during warm seasons like spring or summer.

Nowadays, other dances of death are included in the processions during Holy Week in Spain, like the one in Verges,<sup>10</sup> the period of Lent being the most appropriate to a reflexion on death.

b) *Place*. Evidence in the text of a possible performance in a cemetery is found in the following: «aquí moriredes» (l.103), «aquí perderedes el vuestro cabdal» (l.117), «que aquí abríades por fuerça a llegar» (l.130) and «aquí pagaredes como buen romero» (l.343).

It could possibly have taken place in the church or within its boundaries; this could be supported by the evidence given by several Church Council decrees which frequently prohibited all dancing during the night in the church or within its boundaries.<sup>11</sup> The frequency of prohibition (and of literary warnings, such as the legend of the Dancers of Kölbick)<sup>12</sup> indicates, of course, that such dancing did occur.

More support is given by «a report that in Paris people went on Sunday afternoons to the Cemetery of the Innocents to see the Dance of Death, in paintings and performed as a play» (Meyer Baer, pp.307-08).

Other dances of death are called *danses macabres*, in contrast to the *Dança general*; among the several explanations of the etymology of the word «macabre», which have already been mentioned above, the most convincing is the one which gives an Arab origin meaning Moorish cemetery;<sup>13</sup> thus «danse macabre» would mean cemetery dance.

c) *Scenic space*. This is indicated by the evidence of the explicit stage directions we find in the dialogue. One can make a distinction between *platea* or acting area, and *loca* or symbols for identification of place, as Glynne Wickham has noted.<sup>14</sup>

The text suggests that the acting area takes the shape of a circle as in lines 631-32: «aunque la muerte, con dança muy dura,/nos meta en su corro». We assume that the acting area was that included within the dancing circle, implying the notion of outside and inside: «entrar en mi dança» (l.620) and «quitevos agora» (l.567).

The other scenic space is the one given by the different *loca* mentioned in the text: «venid, camarero, dezid a mi paje/ que traiga el cavallo, que quiero fuir» (ll.205-06) and Death replies «estad, condestable, dexat el cavallo» (l.210), and «E vos, ermitaño, salid de la çelda» (l.472)...etc.

Illustration n°1 contains a succession of scenes, which probably depicts the processional

movement of Death leading her victims from their loca or from the audience into the dancing ring; since they have not yet entered the ring they are not dancing.<sup>15</sup>

d) *Indications of movements.* They are expressed through verbs of action reinforced by the use of the imperative mood by Death who organises the dancing, with «to dance» being the verb most employed throughout the text: «venit», «dançad», «desnude», «comience», «quitad», «dad»...etc. Other characters also use the imperative mood when they ask for help: «¡Acorredme todos!» (l.111), «hanparadme todos» (l.140), «llegad vos con los vallesteros» (l.139), «venid, camarero, dezid a mi paje» (l.205) ...etc.

e) *Entrances and exits.* Death prompts the entrances and exits of characters, addressing them directly. The characters enter one by one into the scenic space, except for the two maidens, who enter together, and for the audience, who join in at the end.

At first sight, it seems that characters enter the scenic space and do not exit, leading to such an accumulation of characters that at some point it seems necessary to clear some away: «quítevovs agora» (l.567), «non quiero que estedes ya más en el coro» (l.293). It would not make any difference whether it is «coro» (choir) or «corro» (dancing circle) in the sense that the mise-en-scène would still be the same.

f) *Gestures and masks.* We find some explicit stage directions of gestures in the text, for example: «con cara pagada» (l.104), «feo visaje» (l.204), «con buen continente» (l.179), «Mis manos aprieto, de mis ojos lloro» (l.217), «fazed buen semblante en vuestra persona» (l.242), and some implicit stage directions: «muy ledo, sin fazer rüido» (l.212), and «Non vos enojedes» (l.97)

Moreover, some transformations in the faces of the dancers could have been undertaken during the dancing, maybe by means of the wearing of masks, as is suggested in the following lines: «los que en ella dançan, mas grand fealdad» (l.270) and «Mirad su figura: tal vos tornaredes» (l.275).

g) *Props.* We find in the text explicit stage directions of theatrical props that have a symbolic value and are representative of the status of the character who carries them, and it is through them that the characters are recognized.

Death throughout the text carries several props: «frecha» (l.8), «lazos» (l.44), «redes» (l.54), «anzuelo» (l.267), and «sierra» (l.303). The patriarca carries a «cruz dorada» (l.167); the arçediano a «bonete» (l.312); the cavallero «armas» (l.234); and the subdiácono a «salterio» (l.544).

Other props are costumes as for example: the Padre Santo wears a «capa» (l.84), and a «bermejo manto» (l.99); the canónigo a «sobrepeliz delgado de lino» (l.355); and the alfaquí a «camisa» (l.596).

h) *Action: dance, music and songs.* Music and dance are very important elements in the action of a dramatic text and they are connected to the origins of early drama.<sup>16</sup> Dance is the word most repeated in the text, followed very closely by words denoting music and singing.

The use of the imperative mood in the majority of the words related to dance gives an extra action to the text. The rest of the words are nouns, sometimes accompanied by adjectives which denote the type of dance, for example: «esquiva» (l.50), «mortal» (l.57), «baxa» (l.138), and «negra de llanto poblada» (l.235); it is also found: «Dança del lloro» (l.296), «dança de dolores» (l.268); only for Death is this a «dança alegre» (l.211).

Dance could not have been possible without the music and song element, as dance suggests music and sometimes singing. In the text one finds numerous words referring to music and singing. Death plays the «charanbela» (l.56) and the «bozina» (l.516) which probably refer to the same musical instrument, the flute. According to her victims, the singing of Death is «triste» (l.56), «negro» (l.425), but for her it is «fino» (l.388). Her songs are referred to as «dolorosas» (l.68).



Death invites her victims to the singing as well as to the dance «Portero de maça, venid al tenor» (l.456), but the singing of the victims turns into crying «En lugar de canto veo que llorando/andan todos esos» (l.541-42), and the dance is transformed into a «danza del lloro» (l.296).

*i) Theatrical director.* Death prompts the entrances and exits of the characters, and gives instructions about time, place, movements, costumes, props and action. These indications are contained in the speaking part of Death.

Death distributes the roles of his organised dance, «mi dança que tengo ordenada» (l.98); she arranges that the Pope will be the leader of the dance, «desta mi dança será guiador» (l.83); and she also decides the order in which the characters come onto the stage: «en pos de vos venga luego el patriarca» (l.152), «Sígase con vos» (l.168), and «Pase el condestable por otra tal vía» (l.200). Death arranges the theatrical movement from processional to a scenic space in the form of a ring.

In the Middle Ages the stage directors were the Masters of Ceremonies who were first ecclesiastics and later laymen.<sup>17</sup> Ecclesiastical Masters of Ceremonies could have taken part in the performance in the same way as clerics took part in certain religious dances,<sup>18</sup> but no evidence is given in the text and it seems very unlikely owing to the festive tone of the ending of the dance: «avremos folgura,/aunque la muerte, con dança muy dura,/nos meta en su corro en cualquier comedio» (ll.630-32)

*j) The dance of the living.* The *Dança general* is a dance of the living; although it seems that some of the characters are executed by Death on the spot, most of them keep dancing throughout the work. Judging from the evidence that the text gives, after the characters have joined in the dance, only some of them drop dead, while Death speaks the last part of her stanza: «morid, no curedes» (l.120), «agora, veredes lo que fazer suelo» (l.434), and «quítevos agora» (l.567).

In one case Death sends one of her victims out of the scenic space, the ring: «non quiero que estedes ya más en el coro» (l.293).

Some characters keep dancing for a while after Death's speech, as suggested in line 87: «yo le daré en breve mal rato». However, other characters usually dance longer, as indicated by the use of the future tense in: «mas yo sorzirá la vuestra pelleja» (l.231), «nos fará caer/de palmas en tierra» (l.310), and «lo que a otro fize, a vos lo faré» (l.407). In lines 213-14 it is suggested that dancers go on until dawn breaks: «Mas verdad vos digo que, al cantar el gallo,/se redes tornado de otra figura».

The majority of the characters keep dancing: «Non he menester de ir a trotar/como fazen esos que traes a tu mando» (ll.537-38). And they may encircle the new victims as can be seen in line 528: «mas veo el camino del todo çerrado».

### 3. *Implicit stage directions*

These are stage directions within the text, but they are not written instructions, they are deduced from the text; for example, exclamative and interrogative sentences imply certain intonation and movement of the upper limbs, as in: «!Valía, valía, los mis cavalleros» (l.137), «qué es aquesto, que veo en balança/acortarse mi vida e perder los sentidos?» (ll.141-42) and «El coraçon se me quexa con grandes gemidos» (l.143).

## III. *Conclusion*

We must of course remember that there is no external documentary evidence that the *Dança* was performed as a play, but the internal evidence for its dramatic nature which has been examined in previous sections indicates strongly that it could have been performed. Moreover, it suggests that this was what the poet had in mind.

## Notes

1. The issue of the etymology of the word «macabre» has been comprehensively covered by several critics such as Joël SAUGNIEUX, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires* (Paris: Les Belles Letres, 1972), pp. 14-17, and Víctor INFANTES DE MIGUEL, in his thesis, *Estudio de las danzas de la Muerte* (Universidad Complutense de Madrid, 1987), who gives a more comprehensive study. J. M. SOLÀ-SOLÉ, «En torno a la Dança General de la Muerte», *Hispanic Review*, 36 (1968), 303-27.
2. *Poesía de protesta* (Madrid: Gredos, 1968).
3. *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media* (Madrid: Alianza, 1968), p. 21.
4. Fernando DEL PULGAR: *Letras-Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo*, ed. J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos, 99 (Madrid: Espasa-Calpe, 1949), p. 147.
5. J. P. W. CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, 2nd ed. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1968), p. 34.
6. Florence WHITE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia* (Baltimore: Waverly Press, 1931), p. 13.
7. Philippe ARIÈS, *The Hour of Our Death* (London: Penguin, 1981;repr.1987), p. 170.
8. Humberto LÓPEZ MORALES, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano* (Madrid: Alcala, 1968), p.84.
9. David HOOK and J. R. WILLIAMSON, «“Pensastes el mundo por vos trastornar”: The World Upside-down in the Dança general de la Muerte», *Medium Aevum*, 48 (1979), 90-101; and Julian Weiss, «A Note on Imagery in the Dança general de la Muerte», *La Corónica*, 8 (1979-80), 35-37.
10. Josep ROMEU FIGUERAS, «La Representació de la mort, obra dramática del siglo xvi, y la Danza de la Muerte», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27 (1957-58), 181-225, at p. 186.
11. Kathi MEYER BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology* (Princeton: U.P.,1970), p. 326.
12. Alan David DEYERMOND, «El ambiente social e intelectual de la Danza de la Muerte», in *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970) pp. 267-76, at p. 271.
13. J. M. SOLÀ-SOLÉ, «En torno a la Dança general de la Muerte», *Hispanic Review*, 36 (1968), pp. 303-27, at p. 315.
14. Glynne WICKHAM, *Early English Stages 1300-1576* (London: Routledge & Kegan Paul, 1959), p. 159.
15. Ernst and Johanna LEHNER, *Devils, Demons and Witchcraft* (New York: Dover, 1971), p. 112.
16. Richard AXTON, *European Drama of the Early Middle Ages* (London: Hutchinson, 1974), pp. 47-60.
17. A. M. NAGLER, *A Source Book in Theatrical History* (New York: Dover, 1952), p. 49.
18. Richard B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958), p. 38.

---

Ronald E. Surtz  
Professor de la Princeton  
University  
New Jersey, EUA

# *A Spanish Play (1519) on the Imperial Election of Charles V*

Plays performed on solemn civic occasions would appear to call for a mood of unambiguous celebration, but such is not always the case. Indeed, the ceremonial spectacles of the Middle Ages and Renaissance were not alien to social, political, and economic considerations, for royal entries, court entertainments, and festival plays were often a pretext for currying royal favor or for offering advice and discreet criticism to the sovereign. It is thus no surprise that a similar interplay of celebration and political tensions informs a play that was performed in Valladolid, probably in 1519, to mark Charles V's election as Holy Roman Emperor.<sup>1</sup> The Valladolid play celebrates the imperial election by re-enacting it: ambassadors from France and Spain propose the candidacy of their respective sovereigns; ambassadors from Venice and Turkey seek to prevent the election of Charles V, but the electors end up supporting his candidacy unanimously. Afterwards, the Emperor-elect is crowned by the Pope, and the play ends as an allegorical figure representing Spain expresses its sorrow that Charles is leaving for Germany.

The play was not put on in the presence of the Emperor-elect, who was in Aragon when news of its performance reached him.<sup>2</sup> The work must therefore have been performed between July of 1519, when the good news of the favorable outcome of the imperial election reached Spain, and January of 1520, when Charles left the Kingdom of Aragon.<sup>3</sup>

Because it is based on contemporary historical events, the Valladolid play is best understood in the context of the political situation that awaited Charles upon his first visit to Spain, for the Spanish nobility was less than enchanted at the prospect of the arrival of its new monarch. Charles had been raised in Flanders; he knew no Castilian and was ignorant of Spanish affairs. The nobility had at first welcomed Charles' accession to the throne of Castile, for Ferdinand the Catholic's regency was dominated by Aragonese officials, many of them corrupt.<sup>4</sup> Later, the regency of Cardinal Cisneros was to prove equally detestable to the aristocracy, due to the Cardinal's attempts to curb the political appetite of the nobility.<sup>5</sup> At Ferdinand's death in 1516, many of the public officials appointed by him hastened to Brussels, where, to the utter dismay of Cisneros, Charles confirmed most of them in their positions. Moreover, many were *conversos*, that is, of Jewish blood, and as Elliott observes: «A future Government of Flemings, Aragonese, and Jews was the last thing the Castilians had envisaged when they originally placed their hopes in Charles of Ghent» (141). The Castilian aristocracy would much have preferred to see Ferdinand, Charles' younger brother, on the throne, for he had been raised in Spain. Prince Ferdinand had been preferred by his grandfather, Ferdinand the Catholic himself, who

had named him his heir in his early wills. It was only on his deathbed that the old king was persuaded to change his mind and to designate Charles as his successor.<sup>6</sup> A few months after Charles' arrival in Spain, the King's advisers sent Ferdinand off to Flanders, thus effectively eliminating Prince Ferdinand from the political scene in Spain.<sup>7</sup>

Valladolid was a key city in Charles' first voyage to Spain, for it was not only the unofficial capital of Castile, but also the first important city the King visited. The play's prologue calls attention to Valladolid's pre-eminent position in Castile and stresses the city's devotion to its monarch:

Sepan el mundo que en Castilla  
la más manífica villa  
muy noble Valladolid  
entre todas preñcipal,  
a su Rey sienpre leal  
con las sus llamas de flama  
es leal y leal se llama  
a la corona real  
..... (vv. 2-9).

Despite the rosy picture of absolute loyalty the prologue paints, social tensions were running high when the new King arrived in the city. In late 1516 or early 1517 the construction of the palace of the Count of Benavente had already brought the nobility and the urban patriciate<sup>7</sup> into conflict with the bourgeoisie. Concretely, the Count's opponents claimed that he was building a fortress that, if completed, would make him the virtual master of the city.<sup>8</sup> The efforts of Cardinal Cisneros, regent of Castile in Charles' absence, to recruit a militia that would control the political and territorial ambitions of the nobility resulted in a popular uprising, encouraged by the aristocracy, that began in Valladolid in September of 1516 and eventually led to the failure of the regent's plan.<sup>9</sup> Upon Charles' arrival, the clergy of Valladolid, alleging their ancient privileges, refused to lodge members of the King's retinue, and when the official in charge of billeting resorted to force, the clergy excommunicated him and his underlings. If a Fleming entered a church while a service was going on, the service was immediately suspended.<sup>10</sup>

It was in Valladolid that Charles convoked his first meeting of the Castilian *Cortes* (parliament) in February of 1518. The complaints expressed by the representatives of the various Castilian towns are a useful barometer of the current political climate. The *Cortes* offered stiff resistance to Charles' request for funds and sharp criticism of the rapaciousness of his Flemish ministers.<sup>11</sup> Specifically, the *Cortes* asked that no more government and ecclesiastical positions be given to foreigners,<sup>12</sup> and that the King not allow any more gold, silver, and coinage to be taken out of the country.<sup>13</sup> At around the same time, a series of pasquinades appeared on the doors of the churches of Valladolid, pasquinades that lambasted the cowardice of the Castilians for allowing their country to be despoiled by foreigners, that is, by Flemings.<sup>14</sup> Finally, in March, November, and December of 1518, that is, after Charles' departure for Aragon but before the performance of the play, a series of inflammatory sermons delivered by the mendicant clergy of Valladolid attacked Charles' Flemish retainers for their cupidity and moral corruption and criticized the Spanish nobility for its self-interested passivity.<sup>15</sup>

An awareness of the troubled political climate in Castile, and more concretely in Valladolid, helps to understand the tensions that undermine the tone of celebration that appears to inform the play. The work was written and performed in a city disenchanted with its new King and outraged by the rapacity of his Flemish advisers. The play celebrates the imperial election through its re-presentation and anticipates Charles V's coronation by the Pope (which was not to take place until 1530), but it also hints at a less than favorable reaction to Charles and his election as emperor. Although the play purports to offer a mimetic re-enactment of the imperial election, it actually provides a rather free mixture of historical facts and the poetic recreation of history. Charles V and the King of France were indeed candidates for emperor, but so was Henry VIII of England.<sup>16</sup> However, because relations between England and Spain were friendly at the time of the performance, the English candidacy is not dramatized, since the

play casts the rival French candidate and those who seek to thwart Charles' election in the role of enemies of Spain and the Empire. The Pope's role in the play is limited to crowning Charles; the Supreme Pontiff does not participate in the imperial election. In reality, Pope Leo X played anything but a docile role in the selection of the new emperor. First, he campaigned actively in favor of François I of France, but when he saw that the diplomatic maneuvers of Charles' supporters had made that candidacy a lost cause, he proposed an ultimately unsuccessful German candidate, the elector Frederick of Saxony.<sup>17</sup>

The participation of the embassies of Venice and the Grand Turk in the imperial election as lobbyists *avant la lettre* constitutes a manipulation of history in the name of propaganda and dramatic interest. This is not to suggest that modern concepts of theater in terms of dramatic conflict are germane to the aesthetics of sixteenth-century plays. Indeed, conflict as such, while often present, was not considered an essential ingredient of drama, and perhaps even less so in a festival play. Nonetheless, by functioning as blocking characters that try to sabotage Charles' candidacy, the Venetian and Turkish ambassadors manage to create a sort of dramatic conflict in the play. Since the audience was well aware of the outcome of the voting, what is lost in suspense is gained in irony. For example, the Venetian ambassador exhorts the electors not to choose Charles, for he is afraid that Venice will be engulfed if most of the earth is to be governed by a single ruler. Concretely, he fears that the lion of Castile and León will swallow the lion of Venice:

Conosçe nuestra naçion  
sus tierras, potença, mar  
el león a de tragar,  
vençiendo nuestro león (vv. 153-156).

The Venetians then throw their support, for the greater irony, behind the candidate who the audience knows has already turned out to be a loser, the King of France.

The anonymous author pulls out all the stereotyped stops in characterizing the Turkish ambassador and even uses him as a vehicle for propaganda in favor of Charles' foreign policy. The Turks are portrayed as superstitious and experts in astrology, for their *faquix* («wise men») have scrutinized the heavens and discovered that Charles is destined to achieve religious unity, slaying Moors and Turks (vv. 247-255) and going on to wrest the Holy Land from the Muslims (vv. 279-282). The Turkish ambassador's fear that Charles will engage in a new crusade to regain the Holy Land is particularly meaningful to a Spanish audience, for the crusading spirit of the Reconquest of Spain that culminated under Ferdinand and Isabella in 1492 with the fall of Granada<sup>18</sup> survived under Charles V, where it manifested itself in messianic prophecies concerning the recovery of the Holy Land.<sup>19</sup>

The embassy from Charles himself not only appears first, but textually it occupies more space (12 strophes) than any other episode. Although the King's chief ambassador, strictly speaking, addresses the German electors, in reality propaganda takes precedence over dramaturgy, for the ambassador's speeches function more as flattery designed to secure the good will of a Castilian audience than as dramatic discourse designed to persuade the electors to support Charles. For example, when it is time to praise Charles' illustrious ancestors, the play devotes nearly two strophes (vv. 68-85) to his paternal grandfather, Maximilian I, the previous emperor. Significantly, those strophes serve less to praise Maximilian than to advance the candidacy of Charles himself, for they highlight the King's capacity to feel deep emotions at his grandfather's death and call attention to Maximilian's express wish that his grandson succeed him as emperor. An entire strophe is devoted to the King's maternal grandparents, the Spaniards Ferdinand and Isabella (vv. 95-102), who are praised as being without peer. The anonymous playwright imagines that the Catholic Sovereigns, even from beyond the grave, are expressing the wish that Charles be elected: «donde [e]stán lo están deseando» (v. 98). Charles' father, Philip the Fair, is mentioned but briefly (vv. 103-107), and his paternal grandmother, Mary of Burgundy, is not cited at all. Perhaps this omission is a purposeful effort to downplay the thorny Flemish connection and thereby throw into relief the strategic Castile/Empire connection. Another diplomatic strategy is the fact that Charles' mother, Juana the Mad, is not mentioned. This was probably an effort to sidestep an obvious sore point, for although Juana's madness

had effectively removed her from the political arena,<sup>20</sup> the Castilians were nonetheless very attached to her. They still considered Juana their queen and had just stipulated in the Cortes of Valladolid that her name should precede that of her son in official documents.<sup>21</sup>

The play presents electors anxious to elect Charles for the good of Christendom. The actual voting is couched as a tribute to Charles that furnishes a pretext for enumerating his titles and epithets. The Marquis of Brandenburg votes for the good of the Christian religion, that is, for the King of Castile (vv. 444-347). Thus, in an obvious effort to flatter a Castilian audience, Charles' title as King of Castile is mentioned first. The Count Palatine votes for the «lion» (v. 348). The Duke of Saxony votes for the King of Aragon (v. 349). The Archbishops of Mainz, Treves, and Cologne vote respectively for the King of Sicily, for the Archduke of Austria, and for the most fortunate Charles (vv. 350-352). Since the election is unanimous, it is unnecessary for the King of Bohemia to intervene with his traditional tie-breaking vote; nonetheless, he asserts that were his participation called for, he would choose Charles, thus voting for the good of Christendom (vv. 356-360).

Despite the high-sounding motives alleged by the electors in the play, in reality it was principally bribes that swung the election in Charles' favor.<sup>22</sup> For his part, the Marquis of Brandenburg signed a notarial document stating that he had voted unwillingly and out of fear.<sup>23</sup> The funds for the bribes were obtained in the form of loans from Charles' German bankers and were to be paid back with Castilian monies. Obviously, it would have been indecorous to call attention to the crass economic realities of the imperial election. Nonetheless, in the light of Charles' repeated requests for funds from the Castilian *Cortes*, the audience must have been aware that a large share of those monies was needed to pay back the loans that the King had secured to bribe the electors. This situation is reflected but obliquely in the play when the Turkish ambassador tries to bribe the electors not to elect Charles (vv. 265-273). Thus, bribery is associated with Spain's greatest enemy, the Turkish infidels. Might not an audience be led to believe—intentionally or not—that the offering of bribes is thereby an activity worthy of the Grand Turk, but not of a Christian prince?

One does not expect such occasional plays to possess high literary quality and the Valladolid play is no exception. More attention is lavished on the political text of celebration and praise for the sovereign than on the poetical text. Nonetheless, the play does present a number of interesting features, one of which is the characterization of the various nationalities by means of language and costume. Thus, the Pope speaks Latin, the language of ceremony and a sign of the Church's ecclesiastical authority. The speech of the French ambassador interpolates occasional French words, referring to the King of France as *sira* (v. 184) and *Roy* (vv. 195, 202, 207). In verse 197 the Emperor Maximilian is deemed François I's *cusín*.

In turn, the representative of the Grand Turk speaks a Castilian deformed in both grammar and pronunciation, with an occasional Arabic word thrown in for good measure. Thus, the Turkish ambassador's opening speech begins:

Alay çulema, xeniorex.  
Diux guardar bostros extados.  
A nox estar enbiadox  
de Gran Turco enbaxadorex  
tomar cartax qui mandar  
qui enbiar mucho a rogar  
qui a rey Carlox gran quibir  
a vosotros no elegir  
xi querer que no enojar (vv. 238-246).<sup>24</sup>

The outlandish language spoken by the Turkish representative may be a calque of the dialect spoken by the Spanish *moriscos* or it may be a sort of conventional stage jargon.<sup>25</sup> In any case, the character's deformed speech is a sign of both his religious otherness as a Muslim and his opposition to Charles' election. The Moor is intended to be a comic figure, which gives the scene in which he appears a sort of *entremés*-quality, sandwiched as it is between the entrance of the other embassies and the papal coronation.

The stage directions give special attention to the costumes of the various embassies, and it appears that each wore either its national dress or some other distinctive garb. Thus, the Spa-

nish ambassadors are «dressed in the Spanish style» («bestidos a la española»), while the Turkish ambassadors are «vestidos al natural de su tierra con barbas y ropas de turcos» («dressed as is characteristic of their country with beards and Turkish clothing»). Since beards were not in fashion among the Spanish nobility at the time,<sup>26</sup> the Turks' beards are yet another sign of their otherness. It is further specified that the Turks bow before the electors in the Turkish fashion: «hazen la medida segund su costunbre». The Venetian ambassadors are dressed in red, while the French wear capes lined with sable and gold chains.

When the allegorical figure representing Spain enters, she is dressed as a young girl and is wearing both a crown and a man's hat.<sup>27</sup> What is one to make of Spain's hermaphroditic costume with its conjugation of female dress and male headgear? Spain's speech, despite its political references, is vaguely reminiscent of an abandoned maiden's berating of a faithless lover, and Charles even refers to her as his bride (*esposa*, v. 443). Perhaps the male headgear is intended to function as a veiled warning that this plaintive maiden is capable of rising like a warrior. Spain will know how to react aggressively if her lover does not return soon.

The play was performed outdoors in the Plaza Mayor of Valladolid on a special *teatro* («theater»), which I assume to be a raised platform stage. The chronicle specifies that the pope and his retinue were located on one side of the acting area. Chairs had been set up on the platform for the imperial electors. The various foreign embassies presumably appeared on the platform to pronounce their speeches and then left the acting area. This is made clear in those instances when the principal ambassador (or an elector) ends his speech by observing the arrival of another embassy (vv. 134-135, 182-183, 236-237) or when one of the electors invites an ambassador and his retinue to retire to their lodgings (vv. 137-138, 175, 230, 233). The stage props seem to be few in number, namely, the imperial scepter, ring, and sword. Precisely for that reason those objects call attention to themselves, being the principal insignia of the imperial office and therefore charged with a high symbolic value.

Music is used to articulate the arrival of important characters or to give greater solemnity to significant moments in the play. Thus, music accompanies the entrance of the electors, but the text does not specify whether or not it was used for the arrival of the various foreign embassies. In any case, it was a question of outdoor music performed by a band of wind instrumentalists.<sup>28</sup> Music reappears in the coronation scene, where the singing of the *Te Deum* is said to have moved the spectators to tears.<sup>29</sup> Not unexpectedly, music accompanies the entrance of the actor who played the role of Charles himself. The hymn *Sedes tua Deus* was sung as Charles received the scepter and *Accingere gladio tuo* as he received the sword. When Charles promises to serve the Church with the sword the Pope has given him, all sing «*Exaudi Christe y guarda al nuevo Enperador*» («Hearken, O Christ, and save the new Emperor»).

It is difficult to resist the temptation to read the play retrospectively in the light of the coming *Comuneros* revolt against Charles' rule, a revolt that would begin within a year (May of 1520) after the play's performance and in which Valladolid would play such an important role. Such a reading is in part authorized because the work's preservation is due precisely to its transcription in a chronicle of the *Comuneros* rebellion, suggesting that the chronicler himself felt that the play and its performance were pertinent to the history of the revolt. A retrospective reading reveals that the play, despite its official mood of celebration, manages in its own oblique way to reveal some of the underlying political tensions that would come to a head in the civil war. Such topics as taxation and imperial absenteeism, which were burning issues at the time, are manifested but indirectly in the play; nonetheless, they are there. Oblique hostility is insinuated when the allegorical figure of Spain expresses its dismay at the Emperor's departure. While the question of bribes has been shunted onto the Turkish delegation, its mere mention raises the whole issue of the financing of the election, the repaying of the huge loans, and thereby the question of the taxation of Charles' Spanish subjects. The election play functions as both a paean to Charles V and a vehicle for expressing some of Castile's complaints against the King. It is perhaps this mixture of panegyric and criticism that makes the Valladolid play a political spectacle in the widest sense of the term.

## Notes

1. The play was edited, along with the corresponding chapter of a chronicle of the *Comunidades*, by Manuel DANVILA in his «Un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid acerca de las Comunidades atribuido a Gonzalo de Ayora», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 28 (1896) 115-135. The chronicle, *Sucesos de los comuneros*, is housed in the Biblioteca de Palacio, MS II-1496. A copy of the manuscript can be found in the Biblioteca Nacional in Madrid (MS 1779), but that copy omits the text of the play, offering but a summary description of the festivities. Since Danvila's edition contains many misreadings, I quote from my own transcription of the play, based on the Palacio manuscript. Future quotations will be indicated by the verse number(s) in parentheses.
2. «La nueva d'esta presente obra llegó a su magestad al reino de Aragón donde estava, de lo cual ovo gran gozo, el cual andubo por el dicho reino de Aragón para que le diesen lo que pedía» (fol. 16r).
3. Charles was in the Kingdom of Aragón between May of 1518 and January of 1520. See M. GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas* (Bruxelles: F. Hayez, 1874) II:23-24.
4. J. H. ELLIOTT, *Imperial Spain, 1469-1716* (New York: Mentor, 1966) 139.
5. ELLIOTT, *Imperial Spain*, 141.
6. ELLIOTT, *Imperial Spain*, 140.
7. ELLIOTT, *Imperial Spain*, 142.
8. Felipe RUIZ MARTÍN, «Disensiones en Valladolid en vísperas de las Comunidades de Castilla (El palacio del conde de Benavente: ¿Fortaleza o mansión?)», *Cuadernos de Investigación Histórica*, 2 (1978) 443-458.
9. Luis Antonio RIBOT GARCÍA, «Valladolid durante el reinado de Carlos I,» in *Historia de Valladolid*, III, ed. Luis Antonio Ribot García et al. (Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1981) 63.
10. Lorenzo VITAL, *Relación del primer viaje de Carlos V a España*, in J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (Madrid: Aguilar, 1952), I:722.
11. ELLIOTT, *Imperial Spain*, 143.
12. «Otro sy, suplicamos a vuestra Alteza que oficios, nin beneficios, nin dignidades, nin encomiendas, nin tenencias, nin gobernaciones se den ni concedan a extrangeros, mandando a los naturales de Castilla ayan sus oficios y beneficios en Castilla,...» (*Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* [Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1882] IV:263).
13. «Otro sy, suplican a vuestra Alteza non permita que oro, ni plata, ni moneda amonedada salga destos Reynos,...» (*Cortes*, 266).
14. VITAL, *Relación*, 751-752.
15. Joseph PÉREZ, «Moines frondeurs et sermons subversifs en Castille pendant le premier séjour de Charles-Quint en Espagne,» *Bulletin Hispanique*, 67 (1965) 6-18.
16. Joseph PÉREZ, *La Révolution des «Comunidades» de Castille (1520-1521)* (Bordeaux: Université de Bordeaux, 1970) 137.
17. Pierre CHAUNU, *L'Espagne de Charles Quint*, 2 vols. (Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1973) I:222.
18. Royal propagandists helped to create a Messianic atmosphere around Ferdinand and Isabella. See Américo CASTRO, *Aspectos del vivir hispánico* (1949; Madrid: Alianza, 1970) 13-45, and José CEPEDA ADÁN, «El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos,» *Arbor*, 17 (1950) 177-190.
19. For messianic predictions concerning Charles V, see Marjorie REEVES, *Joachim of Fiore and the Prophetic Future* (London: SPCK, 1976) 106-108, 111-114.
20. One of Charles' first acts upon his arrival in Spain was to secure from his mother the necessary authorization to assume royal power. See ELLIOTT, *Imperial Spain*, 142.
21. PÉREZ, *La Révolution*, 125.
22. For the economic aspects of the imperial election, see Ramón CARANDE, *Carlos V y sus banqueros* (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1967) III:42-49. François I of France also tried to bribe the electors (PÉREZ, *La Révolution*, 137).
23. CHAUNU, *L'Espagne de Charles Quint*, I:222.
24. As this quotation indicates, the play is written mostly in nine-line strophes. According to S. G. Morley, the strophe is borrowed from fifteenth-century lyric poetry. See «Strophes in Spanish Drama Before Lope de Vega,» in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, 3 vols. (Madrid: Hernando, 1925) I:506.
25. See Albert E. SLOMAN, «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega,» *Modern Language Review*, 44 (1949) 202-217, and Luis Antonio SANTOS DOMÍNGUEZ, «El lenguaje teatral del morisco,» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63 (1987) 5-16.
26. According to Carmen Bernis, beards did not become fashionable among the Spanish aristocracy until shortly before 1529. See her *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Madrid: CSIC, 1962) 34.
27. «...sale España, vestida como donzella y el tocado de onbre, puesta su corona muy rica...»
28. The music consists of «gran regocijo de menestres altos y clarines y dulçainas en muy gentil acordança.»
29. «Y como las bozes heran señaladas, probocó a mucha atención a todos los mirantes y aun lágrimas.»



Pep Vila i Medinyà  
Investigador de teatre  
Girona, Catalunya

## *Joglars i ministrils al Rosselló a través de la documentació d'arxiu*

S'ha parlat a bastament de la lírica provençal, de la influència que aquesta literatura de classe ha exercit arreu, de com la cançó cortesana a voltes té les seves arrels en les melodies populars. S'ha posat molt èmfasi en la figura del trobador, el poeta-músic que executa l'obra. En canvi, en un segon ordre d'una escala social, emprant la llengua del poble, i sense que siguin sinònims, actuen els joglars<sup>1</sup> que donen coneixença de les obres d'altri, transmeten oralment peces literàries de les quals també en podien ser autors. A voltes treballen en l'òrbita d'un trobador o bé exerceixen pel seu compte diverses menes de joglaria com diu molt bé Lluís Nicolau d'Olwer.<sup>2</sup> Un art de joglaria en el qual s'hi practica el mim, el cant, la representació d'un entremès molt escadusser, al costat de la feina més específica de transmissor d'unes peces orals d'unes gestes narrades o interpretades amb un envejable professionalisme. El joglar es desdobra en narrador, contista o actor i, en un text dialogat, pot exercir diversos papers. Ramon Muntaner en la seva «Crònica»<sup>3</sup> ens parla de Ramasset, joglar: «cantà altes veus, davant lo senyor rei, un serventès novell que el senyor Infant en Pere hac fet a l'honor del dit senyor Rei... En Comí dix una cançó novella... e llevà's e En Novellet, joglar, e dix en parlant, set-cents versos rimats». A França, els dramaturgs del segle XIII són joglars. Moltes vegades de la joglaria al teatre hi ha només un pas: «XXIII die dicti mensis madii [1303] en Açcò [Ascó], done 10, sj a dos juglars e a dues juglaresses ffranceses qui feeren alguns jocs e solàs davan't lo SR. que ls manà de dar gràcia. Die dicti mensis madii [1303], en Xàtiva, done 5 sb. a juglars e a juglaressees moros qui foren en la Cort per fer solàs aquest dia que l SR entrà en Xàtiva per aver vistes en Johan Manuel».<sup>4</sup>

Més rars són els documents iconogràfics que mostrin la seva actuació concreta. Ara em ve a la memòria el fragment del retaule romànic de la vida de Sant Andreu, de començaments del segle XIII, provinent de la capella de Sant Joan de Capolat i conservat al Museu Episcopal de Vic. S'hi veuen dos joglars fent una torre humana, com si ens trobéssim en una remota diada castellera.

Ara i aquí inventario algunes produccions d'aquests joglars de música, agents de diversió també d'una societat medieval. Ben sovint tenen un paper molt secundari en les històries de la literatura i de l'espectacle perquè la seva obra gairebé sempre és anònima, reduïda. També, pel seu caire oral, n'hem perdut la mena i se'ns fa difícil reconstruir algunes parcel·les de la seva activitat. En un altre fragment de la seva «Crònica»,<sup>5</sup> Ramon Muntaner ens narra un viatge que Jaume I de la Corona d'Aragó fa des de València fins a terres rosselloneses. De les festes cortesanes celebrades en entrar a les ciutats només en tenim l'esbòs, però tot i les paraules ve-

lades del cronista, l'art dels joglars devia ser prou important: «Quinze dies tot entegres durà la festa en València, que anc ministeral ne altre no hi féu obra ans tots dies refrescaven los jocs i les danses... anaren-se'n a la Jonquera; de la Jonquera a's Voló... e entraren-se'n en Perpinyà. E no em demanets la festa gran que aquí es féu, e durà vuit jorns».

Tot i la manca d'informació precisa, no tot s'ha deixat de conservar. Amb la importància que pren la vida feudal, el joglar és un fidel servidor més del castell i surt sovint en un apunt comptable dels llibres de tresoreria d'un casal important. Pere el Cerimoniós en el cronicó *regiment de tots los oficials de la seva cort*<sup>6</sup> sotmet els joglars a una regla, s'hi preceptua com s'han de comportar en les festivitats reials i especialment en els àpats (vegeu apèndix). D'altres vegades el joglar actua llogat pel municipi d'una vila o una ciutat en una festivitat o funció especial. En 1398 a la població d'Argelers, durant les festes de Carnestoltes, actuen dos joglars en les ballades: en Prats d'Elna, que toca la gralla, i en Bat, que toca el tambor.<sup>7</sup>

Així mateix, els joglars són professionals itinerants i errabunds que viatgen d'un costat a l'altre. En 1315, Somsaire, joglar del comte Aimerí de Narbona, cantava davant Jaume II d'Aragó. En 1347 van nomenar joglars de Lleida Simon del Delfinat d'Orange i Aparci de Perpinyà. Pere Guillen de Narbona «joglar de boca» rep sis florins en 1391 del rei Carles el Noble de Navarra.<sup>8</sup> Andreu Gascó, de la Gascunya, era un «trobador de dances» en 1356 de casa del comte de Foix.<sup>9</sup> Jordi Rubió apunta que «potser era també joglar el «fadri gascó» que trobant-se el 1343, amb alguns cavallers, en el setge d'Elna, va portar unes cobles al rei, el qual el va remunerar àmpliament amb 2 florins».<sup>10</sup>

La seva importància social devia ser enorme quan l'església els blasma i Ramon Llull en el *Llibre de Contemplació*<sup>11</sup> els dedica un capítol, o bé ens narra en un altre lloc com són recompensats de novel·les, és a dir que incorpora la figura del joglar en la literatura<sup>12</sup> de l'època.

És així que a través de documents d'arxiu o bé en textos literaris els trobem presents fins a finals del segle xv i xvi. Quan arriba la crisi de la societat medieval tenen només l'estatut de ministril (menestrals), jaculators, sonadors i músics, i acompanyen el seguici de la processó del Corpus o participen en una festivitat local, durant el carnestoltes, etc. El dia de Corpus de 1458, a Perpinyà, una cobla dirigida per Bernat de Vinyamata, cap d'una colla de «sonadors d'estruments», va a buscar el Cos a la Universitat local per acompanyar-lo amb música fins a l'església.<sup>13</sup>

A la llum de les noves investigacions teatrals, les recitacions, jocs i habilitats que executen els joglars són manifestacions cívico-cortesanes que mereixen la nostra atenció. Formen part d'aquestes representacions parateatrals que tenen lloc a la cort, a la plaça o carrer del poble i són un antecedent remot del món del circ i de les fires a ciutat.

En el present treball, doncs, reuneixo unes quantes notícies d'arxiu que donen fe de la presència de joglars al Rosselló. Són majoritàriament informacions de caire econòmic extretes de documents de la tresoreria que tenen un valor testimonial prou important. Disposem de moltes dades dels trobadors rossellonesos, d'aquests professionals de la literatura, com Berenguer de Palol i Guillem de Cabestany, que eren en definitiva senyors feudals, i dels altres trobadors del segle xiii com Ponç d'Ortafà, Ramon de Rosselló i Formit de Perpinyà. En canvi no he trobat cap referència de joglars coetanis, ni en qualitat de transmissors de poesies ni amb habilitat pel mim, el ball o la representació.

El document més interessant que transcriu és el de Hugues de ça Pera dez Pla,<sup>14</sup> dit de Vilafranca, que per rendes familiars obté la senyoria de Pontellà, municipi del Rosselló situat a la Plana entre Perpinyà i els Aspres. Pels volts de 1440, quan encara ell vivia, ocorre al poble un fet insignificant: una baralla entre joves de Pontellà i de Trullars. Dues colles d'amics dels dos pobles veïns intenten ballar el mateix dia amb les seves cobles de joglars, sense arribar a cap acord per repartir-se l'espai de la plaça. El procurador aconsella el batlle de confiscar-los a tots els tambors, decisió aquesta que no agrada al tamborinaire, Esteve Burgat, ni a la gent de Pontellà perquè no veuen amb bon ull que uns forasters els treguin de casa. El batlle després de maleir aquest jovent i fer voltar ràpidament el bastó per defensar-se, posa fi a la disputa amb l'empressonament de dos joves del poble.

La baralla comença el dia de Nadal, el dia de la festa major del poble, i es torna a revifar quinze dies després. El document recull, en un català popular i saborós, la investigació judicial que es fa el 5 de febrer de 1441 davant de Pere Oliba, jutge del lloc de Pontellà. Una altra

dada molt curiosa és la de la representació del dia de Sant Esteve, patró de la festa major de Pontellà, d'un entremès. Per aquests testimoniatges sabem que aquests joglars van executar un entremès per la festa major del poble. Desconec si era de caire profà o de faisó nadalenca per l'època de l'any en la qual s'esdevenen els fets.

\* \* \*

## Documents

### 1323. *Ordre del rei Sanç sobre la presència de joglars als casaments*

Segons J. Dufressini, estudiós de la música al Rosselló, els documents més primerencs dels arxius rossel·lesos on s'hi troba el mot «juglar o joglar» són de 1234. A partir de 1300, les escriptures que són més nombroses ens parlen de la presència en els casaments i festes majors de «grallaires, xirimaires, tamborís y flaviolayres» que acompanyen els «balls, ballades i correndes».

Una ordre del rei Sanç de 13 de març de 1323 permetia als pares o amics dels casats d'entrar a casa seva amb orquestra de músics. Més endavant, una nova ordenança de 19 de juny de 1376: «De no cortejar les novis», no permet als joglars ésser-hi presents per tal d'evitar els casaments massa fastuosos. Només, però, s'autoritzaran certs balls sense la presència de ministrils ni «jucglàs»... «En entès, emperò, que púguen ballar dins casa secretament ab struments de corda o cantar o en altra manera, tote veu que volran sens emperò ministrers, iuclars, ne altra deguna solemnitat».

Recordo ara una situació semblant. Aquell fragment de la primera part del llibre II, de «religió» del *Llibre d'Evast e Blanquerna* de Ramon Llull, quan una colla de «bornadors, joglars qui cantaven e sonaven struments, e hòmens qui ballaven, fahien honor a aquella donzella» que l'endemà havia de ser núvia.

(D. M. J. Henry, *Histoire du Roussillon*, París, Imp. Royale, 1835, pàg. LXXXII, i J. Dufressini, *La musique en Roussillon*, «Tramontane», 354-355, 1953, pàg. 193).

### 1331. *Reglament del sínode sobre la presència dels clergues en festes profanes*

En un sínode convocat el dimecres després de Pasqües de l'any 1331, on es van reunir els 17 representants de les esglésies lligades a l'obediència de Sant Miquel de Cuixà, prohibeixen als clergues de ballar fora de casa i de cantar juntament amb els laics. Per una altra reglamentació de 24 de abril de 1370 un altre sínode va prohibir als clergues d'anar a escoltar «jaculators» o «ystrions».

(Andreu Cortada, *Cobles i joglars de Catalunya-nord*, El Trabucaire, Perpinyà, 1989, pàg. 13).

### 1336. *Pagaments fets a uns joglars de Vinçà*

«A Vinçà, any MCCCXXXVI, pagaren als joglars de St. Julià XVIII liures.»

(J. B. Alart, *Cartulari manuscrit*, vol. 13, pàg. 571).

### 1344. *Ball de la dansa mesclada al Palau Reial de Perpinyà*

«Dimecres, a vint-e-dos de deembre propdit, nós estant en Perpenyà, venc la reina dona Maria, muller nostra, ab les infantes Na Contança e Na Joanna, filles nostres, de les parts de Barcelona, a nós, a Perpenyà, on fo reebuda ab molt gran e molt honrada festa e solemnitat que en feren los prohòmens de la vila, e tots los oficis, e generalment tota la gent, de moltes vestidures que es feren de seda e moltes ballades e moltes alegries. E, après vespres, muntaren les ballades al pati del castell e mesclaren danses de moltes maneres, e nós haguem-ne gran plaer, e davallam a ballar ab ells en la dansa mesclada, e hagren-ne molt gran goig e plaer. E, après que haguem dansat ab ells, fo vespre, e fem portar vi e confits, e beguem e menjam ab los balladors, dels confits donam a ells, e puis lleixam-los en lo pati, muntam-nos a la cambra, e tots anare-se'n a llurs albergs».

(*Crònica de Pere el Cerimoniós*, Selecta, Barcelona, 1971, pàg. 1088).

### 1499. *Estrenes dels joglars*

El 10 de juliol de 1499 per la festa de «Sant-Christau» al castell de Cornellà del Bèrcol, Joan Sarriera i Francisc Camredon, administradors de l'almoina comuna de Perpinyà paguen 13 sous «per les estrenes dels joglars».

(ADPO, Sèrie G 775 (1391-1788), 345-B).

### 1471. *Presència de joglars a l'Estudi de Perpinyà*

«Die XXVIII novembris MCCCCLXXJ. Ego Robertus Català, xirimiyre Perpiniani conf. et regonosco quod hon. Dñs. Galcerandus Tort Thesaurarius Universitatis Sutudi Perpiniani dedit et solvit michi XX sol. racione per lo sonar que he fet amb mos companyons lo jorn de Sancta Caterina...».

«Die VII decembris MCCCCLXXJ nos Robertus Català, Petrus Torrò et Barholomeus Sot Xirimiyarii Perpiniani confitemus etc., honor Dño. Galcerandus Tort Thesaurio Universitatis Ville Perpiniany licet absenti, etc., quod solvit nobis XX sol. nobis debitis per sonar la vespra e lo jorn de Sant Nicholau acompanyant la Universitat del Studi fins la Iglésia de Sant Johan et ex alia parte»

(J. Dufressini, *op. cit.*, pàg. 194).

1479. *Joglars a la processó del Corpus*

Els còsols de Perpinyà reben sis lliures en monedes de Perpinyà «pro ministeriis sive pulsatoribus cordarum qui vadunt et sonant ante Corpus domini nostri J. C. in die festivitatis corporis ipsuis domini XVI junii 1479».

(J. B. Alart, *Cartulari manuscrit*, vol. 49, pàg. 499).

1543. *Presència de joglars al poble de Mosset*

Per la lectura d'una acta notarial sabem que a Mosset tocaven en una cobla Arnaldus de Verdo, «alias tambori», i un Petro Pejau, «alias gratllaire». L'acta, de 25 de març de 1560, esmenta com a testimoni Bertrandi Serradel, «alias jotglà».

(J. B. Alart, *Cartulari manuscrit*, vol. 13, pàg. 133).

1563. *La cobla d'en Sampsó va a la processó del Corpus a Perpinyà*

«Le 31 mai 1563, c'est la cobla d'en Sampsó qui est louée pour accompagner en musique la procession del Corpús et la confrérie de Saint-Cristophe».

(J. Dufrassini, *op. cit.*, pàg. 195).

Presento també un seguit de documents de caire econòmic i altres textos que donen fe de la presència de mims i ministrils a la cort de Perpinyà i a d'altres pobles del Rosselló.

1345. *Registre VIII de la Procuració Reial*

«S'han de restituir els bens de mestre Arnald, "minus" de l'ex-rei de Mallorca, amb una indemnització de 50 sous».

(ADPO, Sèrie B 97 (1343-1346), pàg. 53 a).

1301-1360. *Registre XII de la Procuració Reial*

Es dona una pensió de 9 lliures a Jean de Paris, «ministrarius» del Rei.

(ADPO, Sèrie B 110 (1301-1360), pàg. 64 a).

1373. *Compra d'una casa per un ministril*

Es compra una casa a Perpinyà pel preu de 5.000 sous per Thomàs de Calmont (Chaumont o Xaumon), ministril de l'Infant Joan, duc de Girona.

(ADPO, Sèrie, B 128 (1373), pàg. 73 a).

1381-1417. *Ordres de pagament*

Pere III d'Aragó autoritza a l'infant Joan una ordre de pagament a favor dels «xandres, ministreiis, falconieriis et allis de domo nostra».

(ADPO, Sèrie B 207 (1381-1417), pàg. 125 a).

1394. *Document econòmic sobre les despeses reials*

«Part aço, hi és ço que el senyor rey demane cascad any, axí per vin moscat, ministrers, isarts o pells e altres coses, axí com li plau, que cascad any poden muntar a LX liures».

(ADPO, Sèrie B-155 (1394), pàg. 93 b).

1395. *Pagament a un corredor de Perpinyà*

Es fa un pagament a Francesc Ceure, corredor de Perpinyà, per haver anat d'aquesta vila a Barcelona i portar al rei unes lletres d'un grup de ministrils: «quomodo Piffet, Ffreceer, Nicle, Cibus, mestre Johan e Coli, omnes ministrerii dicti domini regis habitaverant in villa Perpiniani».

(ADPO, Sèrie B-156 (1395), pàg. 94 a).

1398. *Procés d'Argelers*

Pere Berenguer, assessor del governador, és enviat a Argelers per apaivagar les diferències entre Pere Amors, capità de la vila, i el batlle, Pere Trilles, sobre les eleccions dels còsols. Com que les batusses entre els dos oficials passen durant els darrers dies de carnestoltes, trobem en aquests fragments del procés els ambients jovials d'una festa de carnestoltes amb la presència de joglars.

«Dicta die Petrus Mamet de Argileriis tutis dix que la nit de Carnestoltes hac ball en lo lloch de Argilers de juglars, ço és que En Prats d'Elna tocave lo gratle e En Bort tocave I tamborr, e quant hagueren ballat gran stona vench lo capità ensemps ab En Sobirana còsol e alguns altres qui dixeren en aquells qui tocaven que cuytessen lo toch que prou havien ballat, e que hora era que sen intrassen». (fol. 222v).

[Un altra testimoni] «...donchs fo a la dita plassa, e altra vegada dix al dit scriva que cessàs de ballar e açò per tal com en la dita balla havia alguns hòmens qui ballaven. Desfressats ab capes renanesques e ab barbes falses, el batlle que era en la vila... anà a-n Prats qui toquava la gralle per pendra». (fol. 223).

(ADPO, Sèrie B, 170).

1423-1429. *Salaris dels ministrils del Rei d'Aragó*

Colin Boysart, Jehan Guy, Mathias Verdet y Jehan Boysart, dit Berdolet, ministrils del Rei d'Aragó, reconeixen haver rebut del procurador reial a Perpinyà, el 30 d'agost de 1428, una suma de 400 ecus d'or de

França, suma que el rei ha ordenat pagar pel seu salari i per les despeses que han fet o hauran de fer pels seus serveis.

(ADPO, Sèrie B 230 (1423-1429), pàg. 146).

#### 1441. *Presència de joglars al poble de Pontellà i representació d'un entremès*

«La brega fo comensada lo die de Nadal per lo matí proppassat, burlant-se aquells sinch de la vila [de Pontellà] qui fan part ab aquels de Trullàs e fan tot un cor ab els, a despit de la vila, trufant-se del solàs que aquests fradins de la vila fasien lo matí de Nadal, per dar-se plaser, no pas per fer vituperi a negun ni a neguna. Enquere més, aquests sinc qui són tots uns ab aquels de Trullàs disien, o alguns de aquests sinch: “As ausit quin solàs an feyt vuy? As ausit lo tambor?” Digueren alguns de la partida: “Hoc verament, que fasià un so que semblava bela trompeta!” “Oc hi! en verament” digueren alguns dels altres, “en verament, he ohida la flauta que fasià *tirit tirit*” burlant-se del solàs que havien fet...

Lo primer dimenga après Parici, aprop Sant Julià, assí ballaven los homes e les dones de la vila de Pontellà, e yengueren ab los joglars e tambós alguns joves e macips de Trullàs per ballar ab lur so assí a la plasa, que ya y ballaven aquests de Pontellà ab los joglars; tant que aquels de Trullàs vingren balant am nós, e eren armats, e tots adusien spases et broques, per què ya comensaven de se toeteyar ab les spases. E en assò anaren al batlle e digueren-los que, a la plasa, era aparellat de aver gran remor entre los de Trullàs e de Pontellà, e de ffeyt, moss. lo batlle, el procurador del senyó, vingueren a la plasa haont les dites bales eren; e de fet van partir la plasa, los que de Pontellà balassen de una part, e los de Trullàs de l'altre, cascún ab los joglars. E moss-el procurador dix al batlle: “Moss-el batlle, assí poria aver gran remor, que ja comensa, e livem-los los tambós, so és a-n aquests de Pontellà e a-n aquells de Trullàs”. E de ffet, lo batlle los livà los tambós e-ls se n'aportà.

E molta gen reptaven lo batlle, que de tota aqueixa remor ell ne meria mal; e-n Esteve Burgat, qui toçhava lo tambor de Pontellà, ac grans noves ab ell, reptant-lo que de tot assò ell ne era cap e cosa, car tothom coneix que ells mentenia los de Trullàs. “Apar que vós, moss-el batlle, hic fets part manifesta, e molt seria que los stranys gitassen los de la vila fora; car bé sabet vós, la nit de Nadal, que vós erets a la cozina del senyor, com eren remasus, e tot assò vós sebiets e no-y avets volgut donar recapte, ans mentanets la part contrària, so és aquells de Trullàs qui, per lo entremès que fasien, foren ya tocats de noves lo die de sant Steve que és festa major del lloch de Pontellà, que, si lo procurador no fos stat, Déu hic agra dada mala jornada.”

E en assò lo dit batlle tot corrosat e tot fellonament lansà lo bastó e tornà arrera, jurant per lo cap de Déu, e dix: “Si n-y ha negú qui volga dir que jo ne meri mal, ni-n sia mal merent, ni que jo hic sàpies res, jo me'n combatré a-n ell!”

E après al cap de una stona, tornech prendre lo bastó, e fé de grans brenures ayxí com si fos aurat; e quant hac pres lo bastó, lo fill d'en Bernat Miquel en Ramon Jauffre menassave'n-se, e lo dit procurador e-l batlle prengueren los dits, e van-los mettre als feres. E quant los agren meses als feres, tornaren-se'n a la plasa, e quant foren a la plasa digueren: “Si n'hi havia negú qui volgués jaure malalegs per cessar brega!” Et al migs-tant tot hom se'n avia.»

#### Notes

*Parici*: L'Epifania (festa dels Reis).

*adusien*: del verb eduir, treure una cosa d'una altra?

*toeteyar*: possible encreuament de «tutejar» (tractar de tu) i el francès «tutoyer», en el sentit de deixar parlar les espases.

*livar*: desposseir, agafar-los els tambors.

*meria*: mereixia.

*remasus*: de «romandre», no anar-se'n, no moure's.

*brenures*: no he sabut documentar aquest mot. En el text té el sentit de cridar esvalotadament, com un orat o un foll.

*corrosat*: irritat.

*feres*: grafia antiga per «ferro». Anar als «ferros»: anar a la presó.

*malalegs*: caure ferit?

*Ordenacions fetes per lo molt alt senyor en Pere Terç, rey d'Aragó, sobra lo regiment de tots los officials de la sua cort.*<sup>15</sup>

En les cases dels prínceps segons que mostra antiquitat juglars degudament poden ésser car lur ofici dóna alegria la qual los prínceps molt deuen desijar ab honestetat servir per tal que per aquella tristícia e ira foragiten e a tots temps se mostren pus gracioses. Perquè volem e ordonam que en nostra cort juglars quatre degen ésser, dels quals dos sien trompadors e lo ters sia tabaler, el quart sie de trompeta a l'ofici dels quals s'esguart que tots temps, nós públicament menjants en lo començament trompen, e lo tabaler et lo de la trompeta son ofici ensemps ab els exercescan; e encara allò metex façen en la fi de nostre menjar: si donques juglars estranys o nostres qui emperò astruments sonen en la fin del menjar, nós aquells oyr voliem. E après no volem que en la Cuaresma, ne en dia de divenres, si donchs gran festa no era, que-ls dits trompadors, trompeta e tabaler lur ofici facen en lo comensament de la taula ne en la fin; los altres emperò juglars sien qui sàpien sonar esturments en les festes et en los altres dies, segons que serà conivent lurs estruments sonar. Manam davant nós, e aquest

nombre de necessitat no posam, los dies emperò dels divendres et de Cuaresma per aquella manera que desús és dit tan solament exceptats.

Manam encara que en temps de guerra, així trompadors con altres, si donques no era juglar de tal estrement lo qual lavors sonar no fos covinent més que no hauran acostumat, sien diligents en lur offici e axí a nos estants que con ops serà ells appareylats troben a lur offici a fer. Los majordòmens encara no menyspreen ans fermament obeesquen.

## Notes

1. Sobre els joglars, vegeu el treball de Ferran GADEA, «Els joglars en els orígens de la literatura catalana», dins *Actes de I Congrés de Llengua i Literatura Catalanes al Segon Ensenyament*, Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament, Barcelona, 1985. pp. 79-91. Gadea en una exposició ben travada explica i posa al dia l'estat de les investigacions en aquest camp. L'abundosa bibliografia que esmenta m'estalvia la feina de reproduir-la. Pel que fa als joglars del Rosselló, Pierre VIDAL, *Juglars et xirimyaires*, «Le Papillon», 128, 1884; *La musique. Les joglars*, «Journal commercial illustre des P. O.», 1897-1900, pp. 215, i també *La musique et les musiciens en Roussillon*, Perpinyà, 1885, pp. 6-10. J. DUFRASSINI, *La musique en Roussillon*, «Tramontane», pp. 354-355, 1953, pp. 89-92; 358, 1953, pp. 192-195; 359-360, 1953, pp. 221-223; 361, 1953, pp. 265-269. Andreu CORTADA, *Cobles i joglars de Catalunya-Nord*, Edit. El Trabucaire, Perpinyà, 1989. [Nota de l'editor: Una síntesi bàsica és la de Josep ROMEU I FIGUERAS, «Joglaria: espectacle i incidència en el teatre a la Catalunya medieval», ponència inaugural del *II Simposi d'Història del Teatre* (Barcelona 1988, Actes no publicades), estudi inclòs a *Teatre Català Antic*, II, pp. 153-163, Barcelona: Curial 1995.]

2. L. NICOLAU D'OLWER, *Paisatges de la nostra història*, Llibreria Catalònia, Barcelona, 1929.

3. Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans cròniques. La «Crònica» de Ramon Muntaner*, Selecta, Barcelona, 1971, pàgs. 942. Es tracta de la coronació del senyor rei N'Anfós a Saragossa.

4. Eduardo GONZÁLEZ HUERTEBISBE, *Libros de Tesorería de la Casa Real de Aragón*. Reinado de Jaime II. Libros de cuentas de Pedro Boyl, tesorero del monarca des de marzo de 1302 a marzo de 1304. Barcelona, Tipografía de Luis Benaiges, 1911, pp. 233 i 246.

5. Ferran SOLDEVILA, *op. cit.*, pp. 686-687.

6. Próspero de BOFARULL I MASCARÓ, *Procesos de las antiguas cortes y parlamentos de Catalunya*, Tomo V, Barcelona, 1850, pàg. 61.

7. ADPO, Sèrie, B-110.

8. Ramon MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, p. 71.

9. Jordi RUBIÓ I BALAGUER, *Història de la literatura catalana*: «La joglaria en el segle XIV», vol. I, Montserrat, 1984, p. 65.

10. RUBIÓ, *op. cit.*, pp. 65.

11. *Com hom se pren guarda de ço que fan los joglars*, cap. CXVII del «Llibre de Contemplació», Obres essencials, Perenne, Selecta Barcelona, 1960, vol. II, pp. 355.

12. Sobre els recomptadors de novel·les al Blanquerna, Martí DE RIQUER, *Història de la Literatura Catalana*, Ariel, Barcelona, 1964, vol. I, pp. 283.

13. Pierre VIDAL, «Journal commercial et illustre des P. O.», 1897-1900, pàg. 215.

14. B. ALART, *Notices historiques sur les communes du Roussillon*. Perpinyà, Latrobe, 1878, t. II, pp. 38-39.

15. [Nota de l'editor: Aquestes *Ordenacions* de Pere III tradueixen i adapten les *Leges Palatinae* de Jaume III de Mallorca (1337), versió realitzada per Mateu Adrià el 1344. Edició moderna: *Lleis Palatines*, Presentació i transcripció de Llorenç Pérez Martínez, Palma: Olaneta editor 1991, vol. I, p. 90 i p. 147 («De mimus seu ioculatoribus».)]

## Sigles

ADPO Arxius Departamentals dels Pirineus Orientals de Perpinyà  
Alart Cartulari manuscrit de B. Alart de la Biblioteca Municipal de Perpinyà

---

Diana Wyatt  
Coordinadora  
de la Secció Britànica  
de la SITM  
Wantage, Oxon,  
Anglaterra

«*Pro sustentacione  
honoris castelli*»:  
*Rogation ceremonies  
in Beverley and the  
craft guilds' castles*<sup>1</sup>

**B**everley, in the former East Riding of Yorkshire, is now an attractive but rather obscure little market town, less known and visited than its neighbours Hull and York. But those who know it can see in its surviving architectural glories, the magnificent early English Minster and the smaller but remarkably fine St Mary's, as well as from the surviving layout and names of its medieval street plan hints of its importance in the Middle Ages. Indeed even the medieval town records carry a vivid sense of the townspeople's pride then in Beverley's ancient foundation dating back to St John of Beverley, around whose Minster the town grew up,<sup>2</sup> and in its contemporary importance as a trading and indeed a cultural centre. Records repeatedly remind us of the regular production of the Corpus Christi cycle of (in the one surviving list) 36 plays,<sup>3</sup> the Pater Noster play (which is recorded outside Beverley only at York and Lincoln),<sup>4</sup> and the celebrations of Rogationtide —the Monday, Tuesday and Wednesday immediately preceding Ascension Day, and known in Beverley also as the Cross Days, being marked also by the great Cross Fair opening on Rogation or Cross Monday.

Celebrations of the Rogation Days were widespread in England in the Middle Ages, but those of Beverley, both civic and religious, were so important to the town, and so unusual in one respect, as to be worth noting; in particular the «castles» erected by the craft guilds, in which the liveried guild brethren sat to watch the procession carrying the reliquary of St John of Beverley from the Minster where it was kept to St Mary's church at the other end of the town. These castles are the unusual feature: not because the erection of spectators' stands along the route of a procession is odd in itself, but because it seems that only in Beverley were they called by the grandiose term «castles»: no mere stands, or scaffolds, these, apparently, but always and unmistakably, in surviving records from 1375 to 1555, «castles».

The combination of the opening of the Cross Fair and the procession of the town's patron saint made Rogation Monday a high point of the year in medieval Beverley, both as a corporate religious celebration and as a showcase for the town's and the guilds' achievements, activities and prosperity. (Even in the Sixteenth Century, when Beverley had declined as a port and the antiquary John Leland reported its cloth-making to be «much decayid»,<sup>5</sup> the records still reflect confidence in the town's traditions: castles continue to appear in them a generation after Leland's visit.<sup>6</sup>)

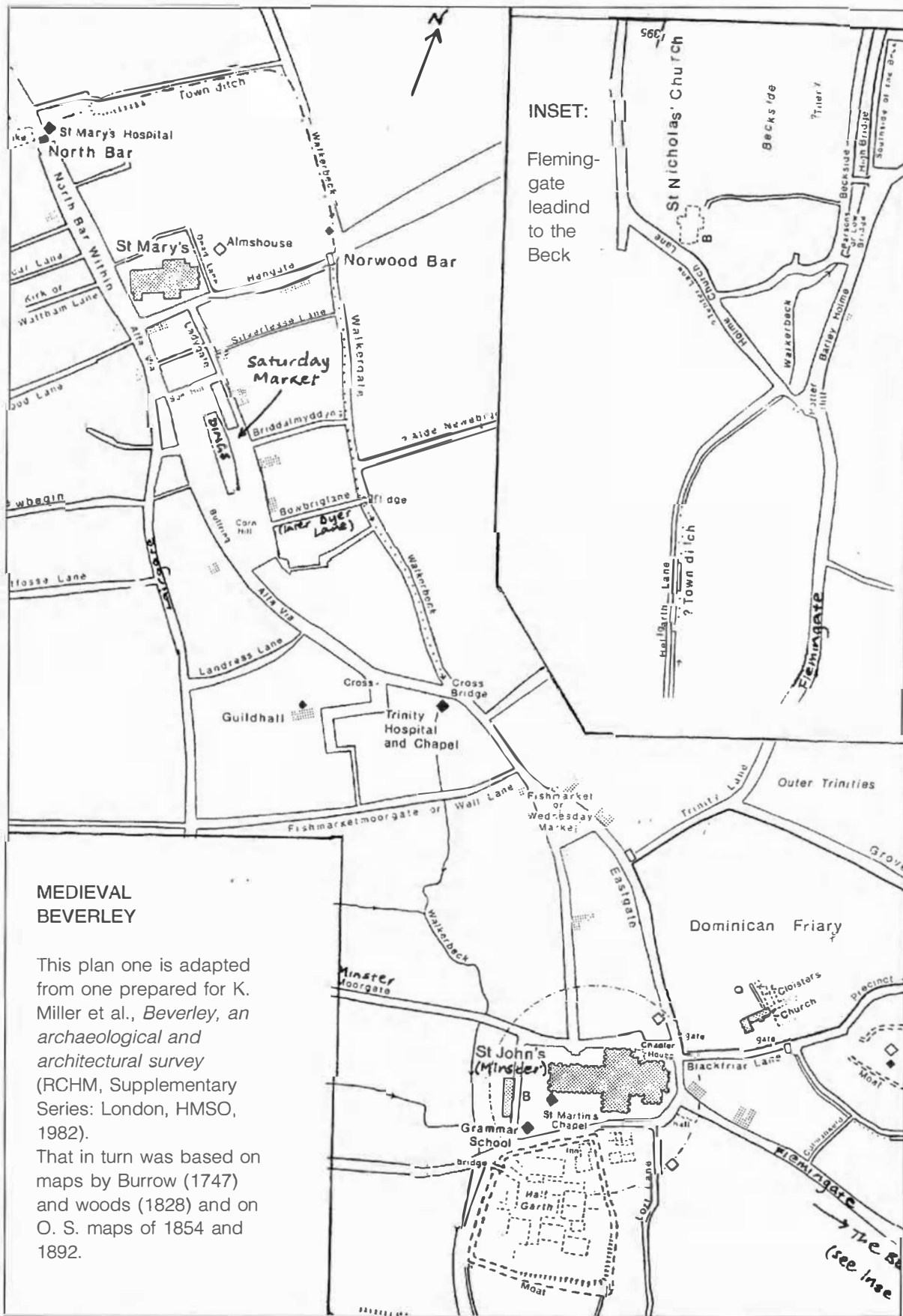
The early-established importance of the celebration to the town and its guilds is amply reflected in many of the ordinances which survive among the contemporary town MSS, which list the castles, livery and afternoon riding of Rogation Monday (often along with the Corpus

Christi pageants and processional lights) as necessary emblems of each guild's independence and prosperity. The 1493 petition of the Drapers —previously part of the Merchants' guild—for independent guild status is a good example, though one of many: «Allso itt is desyryd by the drapers pat pai shall be in clothyng [i.e. livery] by thame selfe. And to haue a castell and a pageante as other occupacyons hase...»<sup>7</sup> About 100 separate records of the castles survive, many of which tell us nothing about them as structures, but combine to confirm that the possession and maintenance of their castles was regarded by the guilds as a priority; it is remarkable, for instance, how often the ordinances require fines for all kinds of infringements of guild regulations, not necessarily connected with Rogation ceremonies, to be paid towards the castles.<sup>8</sup>

Although, then, the surviving records make very clear the importance to Beverley of the Rogation celebrations, exact details of the processional route, the location, appearance and dimensions of the castles are less clear. That may well be in part because many MSS are now lost, including the guilds' own records: most guild records we have were the town Governors' copies of their ordinances, so we have for instance no detailed accounts of individual guilds' expenses on the erection, dismantling and decoration of their castles. In addition, of course, our study now of records like these is bedevilled by the fact that those who compiled them could take a great deal of information for granted, and so felt no need to record it. So ordinances never apparently feel obliged to specify, for instance, whether the castles should be carved, nor what size or shape they should be. Presumably a standard design became established, and size may have been depended at least partly on the numerical strength and wealth of individual guilds. These facts were well known to those who compiled the records for their own uses, without considering the needs of future students of their activities —whose interest might gratify but would almost certainly astonish them.

We know that the procession moved through the town from the Minster at the southern end to St Mary's at the north-western. The layout of the town then as now (as can be seen from the attached map) was linear rather than nucleated, so the procession presumably passed through both the Wednesday and the Saturday market places. We do know the routes of both the Corpus Christi and Pater Noster pageants from surviving lists of stations for each; but there is no suggestion that the Rogation procession stopped at any point on its route, and records referring to the procession itself tell us only its termini. Records of the castles are generally frustrating on this point too, since most of them define the location of the castles in relation to one another rather than in topographical terms. Thus the Carpenters' castle is, by their ordinances, to stand between the Merchants' and the Smiths',<sup>9</sup> the Smiths' between the Carpenters' and the Tailors',<sup>10</sup> and so on. Such records hint at positioning according to some kind of pecking-order among the guilds; on the other hand the relations between the actual crafts they practised, and perhaps the position of their shops or market stalls in the town, may also have helped to determine castle location. Drapers and Merchants were, for a long time, because of the close links between their occupations, members of the same guild; it seems natural that when the Drapers became an independent guild in 1493, their castle should be assigned to stand next to that of the Merchants.<sup>11</sup> But the records do give us a little more than that to go on in the matter of castle location: of a line-up of eight whose locations are defined in relation to one another (in order, Tilers', Fishers', Fullers', Shearmen's, Merchants', Carpenters', Smiths' and Tailors'), one, the Merchants', is given a geographical position: opposite Mercers' Row.<sup>12</sup> Only recently have I come across an indication of where Mercers' Row was: the will of the merchant John Brompton makes a bequest to apprentices of the craft between Saturday Market and Lairgate.<sup>13</sup> Other crafts are also recorded as having shops or stalls in or near Saturday Market, and most trade became, from the Fourteenth Century, concentrated in or near the Saturday Market end of the town, so it is likely that the Merchants —the biggest and richest guild— were based there. We also know that both the Butchers and the combined guild of Bowers, Fletchers and Coopers had their castles opposite one another near the bull ring in Saturday Market. Since both the bull ring and the top end of Lairgate are on the s.w. side of the Market place, these guilds seem to have had a good open position near the culminating point of the procession —St Mary's, on the main street just to the north of Saturday Market. Only two other castles are given specific locations in the extant records: that of the Glovers, at





**MEDIEVAL BEVERLEY**

This plan one is adapted from one prepared for K. Miller et al., *Beverley, an archaeological and architectural survey* (RCHM, Supplementary Series: London, HMSO, 1982). That in turn was based on maps by Burrow (1747) and Woods (1828) and on O. S. maps of 1854 and 1892.

INSET:  
Flemingate  
leading  
to the  
Beck

the southern end of the main street, and that of the Dyers, in Walkergate «opposite the Guild Hall» (if only we knew where that was!)— possibly at the junction of Walkergate with a street which in the Fifteenth Century was called Bowbridge Lane but was later renamed Dyer Lane. This very fragmented information is mildly interesting in itself, but leaves a great deal unknown. There were dozens of guilds in Beverley during the Fifteenth Century<sup>14</sup>—where were all the other castles? Does the position of the rich and important Merchants' castle at the top end of Lairgate (if that indeed was the location of Mercers' Row) indicate that that was the most desirable part of the processional route on which to place a castle? Did the town Governors decide the locations? And were the Dyers and Glovers placed farther down the route because they happened to have their shops there or because they lacked the wealth and prestige which might afford them a location closer to St Mary's? It is certainly possible that the openness of the Saturday Market area allowed for bigger structures, to accommodate more guildsmen and to give better advertising to the relevant guilds. At any rate many of the surviving records strongly emphasise the ways in which each guild's castle reflected its prestige within the town, and (by implication at least) how the appearance of the guilds in their castles reflected the town to its Cross Monday visitors.

Many of the guilds' ordinances insist upon the wearing of livery by the brothers sitting in them. The Tailors' ordinances of 1414 imply that only those masters able to afford livery may sit in the castle;<sup>15</sup> the Weavers' of 1468 are much more explicit.<sup>16</sup> Guild brothers too poor to buy livery, these ordinances state, must not sit in the castle, yet must contribute as much towards its maintenance as the liveried brothers. In general the ordinances (with one striking exception)<sup>17</sup> make it clear that only masters of the craft, who are full brothers of the guild—as distinct from journeymen and apprentices— may sit in the castle. The very strong impression, recreated again and again in the ordinances of different guilds, is that the appearance before other townsfolk and visitors of the most senior and wealthiest guildsmen within their castles was at least as important to them as the view of the procession that their seats in the castles afforded them. And the exclusiveness of the ordinances suggests that only a small minority of those practising a particular craft would be eligible to sit in its guild castle on any occasion. That is perhaps just as well when we consider that in their 1414 ordinances the Tailors record 39 current masters of their craft in Beverley.

The question of numbers accommodated in a castle does lead to a consideration of the castles' size and sturdiness of construction as well as their decoration and shape. They were clearly not permanent buildings: the records are quite clear that they had to be erected each Rogation Monday (by 9 o' clock, some records stipulate)<sup>18</sup> and dismantled and carried away for storage afterwards. They had therefore to stand up to repeated manhandling,<sup>19</sup> and be strong and roomy enough to accommodate a certain number of people throughout a morning (the guilds took part in a civic riding in the afternoon.) The Tailors' alarming potential of 39 apart, we have a few hints about numbers—of people and other objects— accommodated. Unfortunately the best are found in a town account roll, and concern the Governors', not a guild's, castle.<sup>20</sup> It may be a special case (no other account roll of the relevant period mentions the Governors' having a castle at all; and whether they used it once or many times, it may have been bigger and grander than those of the guilds: in so far as the castles represented the town on show, that of the town government might be expected to be the most splendidly ostentatious).

Still, the record, of 1502, is full of interesting detail: it specifies that all twelve of the current Governors were present in the castle, not to mention the seats they sat on (the guilds' records also specify that brothers sat in their castles), and the quantity of food and drink they and the castle accommodated (4 small bottles of Malmsey, one gallon of red wine and a keg of beer as well as considerable quantities of liquorice, aniseed, spices and unspecified confectionery). In addition they paid two minstrels; it is not specified that these were themselves inside the castle, but the Minstrels' own later ordinances refer to minstrels playing in castles, rather than merely playing to or for the castles' occupants.<sup>21</sup> So the Governors' castle on that occasion may well have accommodated 14 men, seating for twelve of them at least, a beer keg and several bottles of wine, plus presumably drinking vessels and plates for several pounds of aniseed, liquorice etc. (Payment is noted for mending of a cover for a piece of silver plate, again presumably for use in the castle—another hint of the element of show present. 4d is also noted as

having been spent on decoration— a curiously small sum, on the face of it, to which I shall return.)

Apart from payments to those who brought out, erected, dismantled and returned the castle—frustrating because they do not tell us where the castle was erected, nor where it was taken for storage— one other item is curious: «*pro Clauis pro castello, iij d*». If the Latin is correct, «clauis» should be ablative plural and mean «maces» or «clubs», which seems improbable. If it is an error for either *clauibus* or *clauē*, then the record would seem to be of a payment of 3d for one or more keys for the castle. This is on the face of it more plausible, but a lockable castle seems unlikely, since all the evidence points to the castles' being dismantled whenever they were not actually being sat in. It may mean that this castle, at any rate, was kept in a locked building for safe keeping from one outing to the next.

I have noted already that this sole record of the Governors' castle contains no information about the storage of it; however the town accounts do contain references to the storage of the Carpenters' castle in the Dings, a building in Saturday Market, part of which was used by the Governors during the Fifteenth Century as a town hall. There are two records of the Carpenters paying an easement to the Governors for storage space for their castle, both in the account roll for 1460-61.<sup>22</sup> Then in the roll for 1502-03, following the record of the Governors' castle I have looked at, is a payment made by the Governors to the Carpenters for moving the Carpenters' castle «*erga*» —against or in preparation for— the day of the play of Corpus Christi.<sup>23</sup> That suggests that the Carpenters' castle in particular was still at that date in a place to which the Governors had easy access; but why they wanted to move it is not indicated. Their expenses on Corpus Christi Day are stated to be not only for themselves but for various craft Aldermen, burgesses and gentlemen of the town «assembling with them» —did they use their own castle as a viewing stand for the play and hire the Carpenters' to accommodate those «assembling with them»?

The record is the only one of its kind among those extant. Of course the Governors may have used a castle of their own —and indeed the Carpenters' as a viewing stand for the Corpus Christi play regularly over a long period; lack of detail in most of the accounts does not by any means prove lack of activity, merely that the account rolls, which are annual summaries compiled from paper bills made on specific occasions throughout the year, are not particularly informative documents. Nevertheless the 1502-03 account stands out as the only extant record of a castle being used in connection with anything other than the Rogation Monday celebration —which may be a historical accident, but does seem in effect to underline the special importance as well as the specialised nature and function of the castles.

And that brings us back to the castles themselves and in particular to the grandiose terminology which marks them out as a special feature of late-medieval Beverley's ceremonial tradition. Their primary purpose seems simple enough: to serve as stands from which guildsmen could watch a procession. In what sense then are they «castles» rather than scaffolds, for example? They do not seem to have been particularly elaborate structures. We know, because several ordinances specify it, that they were built of wood; they were also directed by ordinances of various guilds to be «decently» or «suitably» draped with, variously, canvas, awnings, bedcovers or more vaguely «draperies». These coverings were to be draped on the outside of the castle at least; only the Merchants' ordinances further insist that they be draped inside as well as out, but that is hardly surprising in view of their trade in cloth and the general prosperity and standing of their guild.<sup>24</sup> In any case, returning for a moment to the mere 4d which appears in the Governors' 1502 account for decoration, little may need to have been spent on special draperies; guildsmen instructed to supply bedcovers presumably brought them from home, and most coverings may similarly have been borrowed. The Merchants and their fellows would still no doubt have access to more and better materials from among their wares than other guilds could provide. But these textile decorations remind us that the castles were sufficiently simple in structure to be erected and dismantled quickly. I have noted that one record at least is of a castle large and sturdy enough to accommodate more than twelve men and seating; nonetheless the castles were perhaps, for the sake of portability and easy handling, well designed but simple frameworks with little or no decoration in the wood itself, which after all might be largely hidden under the draperies provided by the guildsmen. Yet

one would expect a «castle» to be castellated, to resemble a real contemporary castle in some sense.

Contemporary castles could vary in size, shape and design. The OED reminds us that the word «castle» came into English twice by different routes: firstly by way of the Vulgate, where *castellum* meant a village —hence the sense, presumably, of the play title (at Beverley and Chester) «castle of Emmaus»; secondly from Norman French *castel*, a fort, fortress or defensive structure. The OED also reminds us that a castle can mean simply a tower, a structure carried for military purposes on the back of an elephant or built onto a ship, and also a chess piece, often of simple round-tower design). The diagram in the Macro MS of *The Castle of Perseverance* is a very nice contemporary design for a model castle —admittedly giving no information about its accuracy as a piece of practical set-design, but offering clues all the same. The Beverley castles, as viewing stands, were probably not circular, since the procession (presumably) could pass them on one side only; but they might have had strong open frames at the bottom (draped at back and sides with the guildsmen's covers) with decorative turret-work on top, which would qualify them to be described as castles.

I realise that much of this discussion is speculative —the extant evidence is too fragmentary and imprecise in detail to allow firm conclusions to be drawn. But I hope one more speculation will be in order. When I began to research these castles, I looked for analogues in contemporary drama and civic shows, and could find no exact ones at all. But the popularity of the castle is well established as a symbol and as a stage structure, in plays, disguisings and royal entries, so the idea of mock castles in civic ceremony was current.<sup>25</sup> However, all such castles I have come across are *part of* a show, not merely viewing stands from which to see one. But given the enormous civic pride of Beverley, the fundamental importance of its castle to each guild, the fact that Cross Monday celebrations, complete with castles, continued for years after religious Rogation ceremonies had been banned in England —given all these factors, which I hope have emerged in the course of this paper, and indeed considering the proud defensiveness with which guild ordinances bar all but the select few from entry to their castle, perhaps it is not too far-fetched to suggest that the Beverley guilds' castles were so called simply because (despite the ordinances' politely pious references to the procession of the Blessed John) the guilds knew that on Rogation Monday, they and their castles were just as much part of the show as the procession itself was.<sup>26</sup> It would not surprise me to learn, though I very much doubt that I shall ever be so lucky, that «castles» began as a nickname among the excluded majority, and was adopted as due to their own standing and to «the honour of the castle» by the guildsmen.

## Notes

1. All records from which quotation is made in this paper are among the Beverley town MSS now deposited in the Humberside County Record Office in Beverley. Transcriptions of all these extracts appear in my unpublished doctoral thesis «Performance and Ceremonial in Beverley Before 1642» (University of York 1983), and will be included in my edition of Beverley records for REED, now in the final stages of preparation.

The quotation in the title comes from the ordinances of the Weavers, BC/II/2, f. 40r. (The record is undated but the book carries the dates 1400-1452.)

2. St John of Beverley, Bishop of York (d.721), built the first church on the site of the later Minster. King Athelstan refounded the monastery church in the Tenth Century as a Minster staffed by a secular college; later town documents often trace the town's foundation and its mercantile rights and liberties directly to Athelstan, although there is no extant documentary evidence of any grant by Athelstan to the town. Beverley's mercantile status can however be traced as far back as a charter of Archbishop Thurstan (1129).

3. BC/II/3, f. 1r. Undated but probably (on palaeographical evidence) c. 1510-20.

4. The mid-Fifteenth Century Pater Noster play references list stations and assignments of pageants to guilds; they are in BC/II/7/1, f. 49v (1441) and ff. 204r, 205v (1467).

5. L. T. Smith, ed., *The Itinerary of John Leland In or About the Years 1535-1543* (reissue, London 1964), vol. V, p. 47. BC/II/3, f. 25r.

6. The latest extant reference to the castles is in the Minstrels' Guild ordinances of 1555 (BC/II/3, ff. 41v-42r).

7. BC/II/3, f. 25r.

8. One of several extant examples records (1459: BC/II/3, f. 74r) a ruling by the Governors that innkeepers should

not bake «horse bread» themselves but must buy it from the town bakers exclusively; any innkeeper found infringing this ordinance was to pay 3s. 4d. to the town Governors and 3s. 4d. «ad opus Castelli artis predictorum Pistorum» (to the use of the castle of the craft of Bakers aforesaid).

9. BC/II/3, f. 64r (1422).

10. BC/II/3, f. 69v (1431).

11. BC/II/3, f. 25v (1493).

12. BC/II/2, f. 40r; undated but see n.1 above. (Castle locations for the other guilds mentioned here are specified in their various Fifteenth Century ordinances in GGB.)

13. Cited in the Victoria History of the County of York, East Riding, vol.VI (London 1989), p.38.

14. Twenty guilds, according to the extant records, definitely possessed castles, but there is evidence for over thirty guilds—some representing combinations of several crafts—in Beverley at that period.

15. BC/II/3, f.66r.

16. BC/II/3, f. 70r.

17. The one exception to the general rule excluding all but masters from castles occurs in the Smiths' ordinances of 1431 (BC/II/3, f. 69v), in which «servants» (journeymen, and possibly also apprentices) are instructed to sit in the castle along with their masters. No reason is given, and we cannot tell whether this was a special case; guild numbers may have been particularly low at that time.

18. For example, the Weavers' ordinances of 1406 (BC/II/3, f. 68v) impose a fine of 12d. on any master of the guild not seated in the castle by the hour of Prime (9 a.m.).

19. The frequent insistence that fine for infringements of ordinances be paid at least in part to the use or repair of castles does suggest that they required regular maintenance in order to stand up to their annual outings.

20. BC/II/6/16 (1502-03), mb.4 (under «Expense communes»).

21. The Minstrels' ordinances of 1555 (BC/II/3, ff. 41v-42r) interestingly imply that this apparently very late-established Beverley guild was in fact a long-established loose association of all professional minstrels (defined as those «playing of any musicall Instrumentes, and thereby acyuring there honest lyvinges») anywhere between the Rivers Trent and Tweed—most of the northern half of England; and their traditional annual gathering was in Beverley at Rogationtide. These late ordinances in fact state themselves to be a confirmation of existing ones. They stipulate that only brothers of the guild may play «in a castle», and a later clause expands this: «every mynstrall pat standes in the castles vpon cross monday withoute he be brother to the said ffraternytie» will be fined 12d.

22. BC/II/6/14 (1460-61), mb.1.

23. BC/II/6/16 (1502-03), mb.5.

24. The Drapers request to have «a Castell honestly couerd os oper craftes hase» (1493: BC/II/3, f. 25v); the Barbers ordinances provide «quod habebunt vnum castellum ligneum decenter ornatum & coopertum» (1498: BC/II/3, f. 48r). Very similar formulae are found in other ordinances. The Bowers, Fletchers and Coopers (1473: BC/II/3, f. 77v) state «quod quilibet confrater sit paratus cum vna coopertura lecti habile pro castello...» (that every brother shall be ready with a suitable bedcover for the castle...); the ordinances of the Merchants, Mercers and Drapers (BC/II/2, f. 40r: before 1452) specify more fully: «Et quod omnes pannarij ville predictae annuatim infuturum eodem die lune dictum Castellum extra cum caneuasio & teldas cooperiant. Et quod omnes Mercatores & Merceri eiusdem ville dictum Castellum induant intus honeste cum pannis honestis...» (And that all drapers of the aforesaid town yearly in future on the same Monday shall cover the same castle outside with canvas and awnings. And that all merchants and mercers of the same town shall deck the said castle inside suitably with becoming draperies...)

25. There is, for instance, much useful discussion, with illustrations, in Glynne Wickham, *Early English Stages 1300-1660* (2 vols., London 1959-72): vol. I, pp. 29, 43, 54f., 84, 91, 94n., 208, 212, 213ff., 218, 224f., 398.

26. Merle Fifiield (*The Castle in the Circle*, Ball State Monograph 6, Muncie, Indiana, 1967) also has some interesting discussion of the use of mock—castles (either purpose-built or adaptations of existing architectural structures) in civic shows and royal entries. She notes the «double audience» to such a show: the noble visitor in whose honour the show is mounted, and the ordinary townspeople who are watching both visitor and show. The situation at Beverley is not quite parallel, but the evidence does suggest the the guild masters in their castles are as much watched as watching.



II *EL DRAMA  
MEDIEVAL  
EN ESCENA:  
PASSAT I PRESENT*





Luigi Allegri  
President de la SITM  
(1992-1995), assessor alla  
Cultura dal Comune di Parma  
i catedràtic de Storia dello  
Spettacolo della Università  
degli Studi di Parma  
Itàlia

# Máscara e identidad en la cultura medieval

## 1. Verdadero y falso

«Iam vero opus personarum quaero an Deo placeat, qui omnem similitudinem vetat fieri: quanto magis imaginis suae? Non amat falsum auctor veritatis: adulterium est apud illum omne quod fingitur». <sup>1</sup> Es un pasaje del *De Spectaculis* de Tertuliano, el tratado que funda la reflexión cristiana sobre el teatro, el espectáculo, la ficción. Por lo tanto, si Dios es el creador de lo verdadero, todo lo que falsifica lo verdadero está en contra de Dios. Lo cual vale para el teatro y para la máscara, naturalmente, pero también, más en general, para todo artificio que se superponga al dato natural. Tanto que Tertuliano expresa la síntesis máxima de este concepto en el contexto de un discurso no teatral, aunque contiguo a éste, el de los cosméticos de las mujeres: «Quod nascitur, opus Dei est; ergo quod fingitur, diaboli negotium est». <sup>2</sup>

Aquí se encuentran ya todos los elementos que caracterizan a la concepción de la máscara en la cultura de la Edad Media: la contraposición entre verdadero y falso, natural y artificial, el bien y el mal; y luego el malestar por la contrahechura del rostro humano, a su vez imagen de Dios, la desaprobación del enmascaramiento como instrumento para renegar de la propia identidad, la aparición del diablo para presidir toda actividad de enmascaramiento. Y en el fondo, no explicitada en estos fragmentos pero bien presente en todos los tratados de Tertuliano y de los demás Padres de la Iglesia, la imputación de idolatría, a la cual es sometida toda acción de espectáculo a causa de sus conexiones con el culto de los antiguos dioses paganos. Pero esto, al fin y al cabo, es tautológico, porque para los escritores cristianos de los primeros siglos los dioses paganos no son sino enmascaramientos que asumen los demonios para engañar mejor a los hombres.

Pero en realidad el aspecto más sorprendente de esta toma de posición de Tertuliano, por lo menos para quien tenga presente la violenta y obsesiva campaña ideológica llevada a cabo durante siglos por la Iglesia contra espectáculos, actores y máscaras, es la cautelosa duda con la que Tertuliano encara el problema («quaero an Deo placeat...»), como si la doctrina aún no se hubiese consolidado y la condena del enmascaramiento *en sí* estuviera todavía en duda. <sup>3</sup> Sin embargo, esta aparente indiferencia al respecto, que encontramos en Tertuliano como en los demás Padres de la Iglesia de los primeros siglos, es válida solamente si se concibe el enmascaramiento como un intercambio de identidad: problema, como lo es en general el de la *ficción*, no muy frecuente en el pensamiento cristiano tardo-antiguo y medieval, o por lo menos en menor medida de lo que podría esperarse.

Aunque la condena cristiana hacia los actores —violenta y sin tregua— no se dirige a lo que

hoy nos parece lo esencial, es decir, a la capacidad de transformarse en otro, de asumir en sí y poner de manifiesto esa identidad *otra* que es el personaje, sino más bien a aspectos que a la sensibilidad moderna aparecen como consecuencias. El actor, en efecto, es execrable por un lado porque abre su identidad a la mirada de los demás, exhibiendo su cuerpo y sus pasiones, y por otro porque conoce el arte de turbar emotivamente al público, que por el contrario debería ser educado en la continencia y en la moderación de las pasiones.<sup>4</sup> Casi nunca se condena al actor en cuanto *intérprete*: lo que inquieta y amedrenta es más bien su disponibilidad para perder su identidad que su capacidad de asumir otra.

Si la reflexión cristiana tuviera como objeto sólo el problema del enmascaramiento como engaño casi seguramente estaría detenida en ese estadio de condena distraída en que la encontramos en Tertuliano. Si en cambio el tema del enmascaramiento y más específicamente de la máscara está presente en un modo tan obsesivo en tantos escritores cristianos tardo-antiguos y medievales, probablemente significa que se pone en juego algo distinto y más apremiante: la máscara no como simulación de un tipo humano distinto sino como *abdicación de lo humano*. Es decir que ya no se trata de la relación entre verdad y mentira, sino del nexo entre identidad humana —en cuanto copia, *similitudo*, de lo divino— y negación de esa identidad, abdicación en favor de lo diabólico.

En efecto, la cultura medieval resuelve de otra manera el problema de la *imagen* representativa, es decir de lo que pretende que se crea aquello que no es, teniendo bien presente la relación semiótica entre significante y significado. Como en los *Libri Carolini*, la *summa* teológica precisamente de la época de Carlomagno: «Hujuscemodi constat figmenta artificum non esse veritatem. Imagines namque eas esse sine sensu et ratione, verum est; homines autem esse, falsum est».<sup>5</sup> O sea: la pintura es *verdadera* en cuanto imagen pero *falsa* en cuanto no es de verdad el hombre que representa.

Lo realmente relevante en esta cuestión es la relación entre verdadero y falso, y entre realidad y ficción, porque resulta evidente el mecanismo de la *significación*: una imagen significa algo distinto de sí, algo que no es real pero que sin embargo tiene un significado reconocible. Cuando, posteriormente, San Buenaventura hablará incluso de la imagen del diablo, pondrá en movimiento los mismos instrumentos conceptuales: «Quemadmodum dicitur imago diaboli pulchra quando bene representat foeditatem diaboli, et tunc foeda est»:<sup>6</sup> También la imagen del diablo puede ser *bella*, cuando representa convenientemente la fealdad, y por lo tanto cuando es *fea*; de nuevo, es un problema de imagen, de significación, de atribución de un sentido —estético y simbólico— a una figura.

Sin embargo la máscara no es una figura, no es una imagen que *representa* lo diabólico. Para la reflexión cristiana medieval, evidentemente, la máscara *es* lo diabólico, y por tanto posee un código semiótico y simbólico diferente. Es evidente que el objeto del debate sobre la máscara no es para los cristianos, y no debe serlo para nosotros, el teatro —actividad extinguida, por lo demás, entre otras cosas a causa de la poderosa intervención de la cultura cristiana ya dominante en la época tardo-imperial— ni la actividad de *representación* expresada de uno u otro modo, sino más bien los ritos de origen pagano que la Iglesia nunca logró extirpar del todo. Es aquí donde la máscara sobrevive y se carga de valores peligrosos e inquietantes. Ya que aquí la máscara no sirve para asumir otra personalidad sino para censurar la propia, instituye un *vacío de identidad* que puede ser colmado por quienes no tienen identidad y habitan parasitariamente las identidades de otros: las fuerzas demoníacas.

## 2. Cara, rostro, máscara

Ya desde el siglo iv, y por muchos siglos sucesivos, abundan las condenas de las festividades paganizantes, por ejemplo de las Calendas, que afectan incluso a los cristianos. En este contexto casi nunca falta una consideración cargada de negatividad hacia el enmascaramiento (hombres que se disfrazan de mujeres y, aunque en menor medida, mujeres que se disfrazan de hombres; personas que asumen identidades animalescas) y sobre todo hacia la adopción de máscaras propiamente dichas. Juan Crisóstomo condena por ejemplo las mascaradas de Antioquía (*P. G.*, XLVIII, 953) y Máximo de Torino (*P. L.* LVII, 255) o Cesáreo de Arles

(P. L., XXXIX, 2003) lamentan la «insania» y la «dementia» de quien posee un rostro a imagen y semejanza de Dios y lo desfigura con máscaras animalescas o monstruosas, hasta que el Concilio Trullano, en el año 692, establece: «Statuentes, ut nullus vir deinceps muliebri veste induatur, vel mulier veste viro conveniente. Sed neque comicas vel satyricas, vel tragicas personas induat».<sup>7</sup>

En estas condenas se sedimenta el juicio moral sobre la máscara, indicada aún indirectamente o con el término clásico *persona*, pero que durante la Edad Media derivará en rígidas fórmulas lingüísticas estereotipadas donde el sustantivo que designa la máscara —generalmente *larva*— se acompaña siempre de un adjetivo que la califica, generalmente *turpis* u *horribilis*, o del genitivo *demonum*. La máscara es siempre, necesariamente, torpe y horrible en cuanto que es una expresión demoníaca, o viceversa —y tautológicamente— la máscara demoníaca es necesariamente horrible.

Adviértase que cualquier máscara es por definición demoníaca y horrible, incluso las que fingen apariencia de animales, como la *vetula* o el *cervulus* de las Calendas. Y esto por la simple razón que, siendo los dioses paganos únicamente demonios disfrazados, llevar puestas esas máscaras paganas quiere decir llevar el signo de lo demoníaco y manifestar su potencia: «*imaginem Dei portare noluit, qui idoli voluerit portare persona*», como glosa concisamente Pedro Crisólogo (P. L., LII, 609). He ahí el nudo de la cuestión. Aquí, con este mecanismo de referencia a los dioses paganos, se unifica la identidad entre la máscara y lo demoníaco que recorrerá toda la Edad Media hasta sobrepasarla. Sólo comprendiendo esta unidad, que no está basada en el mecanismo de la significación sino en el de la identidad, se puede comprender plenamente la fenomenología de la máscara en el teatro y en las fiestas medievales. De aquí proviene el hecho de que en las representaciones teatrales casi solamente los diablos, o los personajes negativos como Herodes, aparecen enmascarados e inversamente, como por ejemplo en el teatro inglés, los demonios son los únicos personajes siempre enmascarados.<sup>8</sup>

Por lo demás, como se ha subrayado frecuentemente, ya en época latina el término *larva* posee connotaciones demoníacas o infernales y en la Edad Media asume a la vez el significado de máscara y demonio: «*Larvatus, larva indutus vel a daemone possessus*», como refiere Du Cange.<sup>9</sup> Por lo demás, ya en una *auctoritas* citada en toda la Edad Media como Isidoro de Sevilla (*Etym.*, 8), el término superpone campos semánticos diferentes, atenuando sin embargo las connotaciones infernales para exaltar otras casi jocosas, como si no se tratase ya de demonios sino, precisamente, de máscaras de demonios, sólo aptas para asustar niños en los rincones oscuros: «*Larvas ex hominibus factos daemones aiunt qui meriti mali fuerint, quarum natura esse dicitur terrere parvulos in angulis tenebroris*».

Por lo tanto, la máscara para la conciencia cristiana *nace* como infernal en cuanto *signo* de los dioses paganos. Cuando este *significado* de la máscara (la referencia a los dioses paganos) empieza a atenuarse, porque la percepción de estos orígenes paganos se diluye, se crea un *vacío semántico*, que la conciencia cristiana medieval no puede sino colmar con el nombre del Otro a quien este vacío puede referirse. No cambia la calificación diabólica de la máscara, sino que cambian las razones de tal calificación: al principio signo de los dioses paganos-demonios, luego signo únicamente del vacío de identidad, de la censura de lo humano, y por lo tanto, sólo a través de este pasaje, de lo diabólico.

Porque el diablo es justamente el Otro, el que no posee sino una identidad metafísica y que por ende para ponerse de manifiesto debe asumir una identidad prestada; en resumen, debe enmascararse. Atanasio, en la *Vita Antonii*, a mediados del siglo IV, escribe por ejemplo: «Si los demonios pudieran hacer lo que desean, no vendría un sinfín de ellos, ni producirían imágenes fantásticas, ni tenderían celadas (a los hombres) con mutaciones de forma; pero sería suficiente que viniera uno solo, e hiciese lo que quisiese y pudiese. Y sobre todo (es menester recordarlo) quien puede no mata con imágenes, no asusta con estrépitos, sino que usa sin más su propia fuerza como le parece. Los demonios, en cambio, que no pueden nada, juegan a cambiar de aspecto, como en las puestas en escena teatrales, y a asustar a los inexpertos con imágenes de muchedumbres tumultuosas y con variadas figuras».<sup>10</sup>

Por otra parte, esta idea, según la cual el diablo se enmascara para entrar en contacto con los seres humanos, es muy común en todos los textos de la tradición cristiana, a partir del disfraz de serpiente para tentar a Eva en el Paraíso Terrenal. Encontramos además en el citado

pasaje de Atanasio la explícita referencia al teatro para contextualizar la idea del enmascaramiento. Esta referencia naturalmente desaparecerá en los siglos siguientes, puesto que desaparecerá el teatro, pero no obstante no se perderá la idea de la máscara como forma específica del diablo de presentarse. Alrededor de nueve siglos después de Atanasio, en un *exemplum* de Stefano de Bourbon, se explicita con claridad tal mecanismo, cuando el Diablo, en un proceso por brujería, quita la piel del rostro de una vieja a la que había obligado a cumplir un maleficio y, ante todos los presentes, se la pone sobre su propio rostro como una máscara.<sup>11</sup>

Los demonios o el mismo Diablo, desprovistos de identidad propia, ocupan identidades de otros vistiéndoselas como una máscara. Pero el cortocircuito lógico según el cual también es cierto lo contrario (ponerse una máscara supone asumir una identidad diabólica) no se comprendería si no se tuviera presente la equivalencia antes descrita entre la máscara y lo demoníaco. El diablo vive en la máscara, porque la máscara censura o vacía la identidad de quien se la pone. A través de este mecanismo «en el Occidente medieval, el diablo es la metáfora de la máscara».<sup>12</sup>

Sin embargo es cierto también lo contrario, es decir que la máscara es una metáfora del diablo, porque la máscara, como escribe Ferdinando Taviani si bien refiriéndose a un contexto no medieval, no es otro rostro, sino una *cara perdida*, es un mecanismo semiótico que suprime la interioridad del sujeto que la lleva puesta.<sup>13</sup> Efectivamente, para la cultura medieval *perder la cara* quiere decir perder la identidad, porque el rostro no es sólo una parte del cuerpo, sino la sede institucional de la relación entre el dentro y el fuera, entre la exterioridad y la interioridad del hombre. En esta fisura abierta por un rostro censurado, y por lo tanto por un alma humana censurada, se introduce lo demoníaco para manifestarse. Por esto, y no por sus rasgos, la máscara es siempre *horribilis* y *turpis*, por este escaparse del orden de lo humano —y por lo tanto del reflejo de lo divino— por hacerse *vacío de identidad* inmediatamente disponible para la ocupación de lo demoníaco. No es posible para la conciencia medieval concebir la noción de vacío: la *cara perdida* es necesariamente la cara del Otro, del demonio.

### 3. Norma y excepción

Toda la constelación de nombres, presencias, imágenes, nociones que giran alrededor del tema de la máscara, parece descender en realidad de la diferencia semántica y conceptual entre norma y excepción (desviación, a-normalidad). No es casual, por ejemplo, que a menudo las disertaciones sobre las máscaras y los diablos sean colocadas junto a, o dentro de, aquellas sobre lo monstruoso, ya sea en la época medieval como en los análisis históricos. Veremos más adelante este tráfico continuo entre monstruos y diablos, en el plano iconográfico y teórico, pero por ahora la consideración es más general: el diablo es el Otro, lo que trasgrede las normas del vivir cristiano, y la máscara es el signo de ese escaparse de las normas.

Siempre, en todas las manifestaciones de la máscara —en el *charivari*, en las fiestas, en los ritos propiciatorios, también en el teatro—, su dimensión es la de la *alteridad*, la de la irreductibilidad al tramado de la estructura social y de la vida *normal*. Sin embargo, una cultura tendencialmente totalizadora como lo es la medieval, no puede solamente *nominar* esta alteridad, por la cual naturalmente siente pavor pero que a pesar de todo forma parte ya sea de la experiencia cotidiana (en ninguna época el Diablo se pone de manifiesto con tanta frecuencia como en la Edad Media) como de la *verdad* metafísica con la que el creyente se topa en las prédicas, en la iconografía, en la hagiografía. La cultura medieval tiene una necesidad vital de englobar lo demoníaco y sus manifestaciones en una visión general en la que esa fuerza está destinada a sucumbir y por ende a reducir las dimensiones de su aspecto terrorífico.

En los siglos centrales del Medioevo se lleva a cabo el paso crucial, con el sometimiento de la diversidad, de la fealdad y de la a-normalidad del diablo y de sus expresiones enmascaradas al designio total de la Creación. Decíamos ya de Buenaventura que se permite considerar bella la imagen del diablo siempre y cuando represente bien su fealdad. Y ya antes, en el siglo XII, Hugo de San Víctor concede que no existe solamente la belleza debida a la proporción y a la gracia, como había enseñado la tradición antigua destilada sobre todo por San Agustín, sino también una belleza de lo extraño, de lo monstruoso, de lo ridículo.<sup>14</sup> Luego, en el siglo XIII, en

la *Summa* de Alejandro de Hales —no por azar maestro de Buenaventura— se bosqueja un cuadro teórico en lo cual lo feo, lo deforme, lo monstruoso es de todas formas bello si está integrado en el contexto del Universo: «Non ergo dicitur pulchrum absolute sed pulchrum in ordine: immo, potius dicendum est “Ipse ordo est pulcher”». <sup>15</sup> Es el orden en cuanto tal, es el todo en el que en detalle está incluido lo que es necesariamente *bello*: inclusive los monstruos, que, como todos los demás elementos, participan de ese orden universal. <sup>16</sup>

A través de este recorrido lógico la máscara obtiene ciudadanía en el universo conceptual de la cultura cristiana. Y, de signo de vacío ocupado *de verdad* por el demonio, se convierte en signo que *representa* al demonio, es decir uno más entre los signos de las representaciones pictóricas y teatrales. Existe, en resumidas cuentas, una suerte de *neutralización* de las valencias reales, mágicas, de manifestación demoníaca, a favor de una ubicación de las máscaras en el plano de la *imagen*, de la representación, de la simbología, en el que la lucha entre el bien y el mal, entre Dios y Diablo, no es ya real sino representada y por ende *manejada* por quienes dominan los mecanismos de la representación, a menudo con fines catequéticos. En este sentido la máscara se convierte directamente en elemento funcional para la Iglesia, porque permite el juego del desenmascaramiento y por lo tanto la manifestación de la Verdad. <sup>17</sup>

Pero para que esto aconteciese era menester temperar la realidad demoníaca de la máscara y transportar su alteridad desde el terreno de la vivencia al plano de la representación. Meg Twycross y Sarah Carpenter sitúan este momento alrededor del siglo IX, cuando aparece la iconografía del diablo en el arte y las máscaras presumiblemente asumen facciones demoníacas, <sup>18</sup> así pues comienzan a representar a lo diabólico.

#### 4. Las formas del diablo

Existe una imagen ya sedimentada del diablo, que todos estamos en condiciones de traer a la mente: rostro de rasgos rapaces muy marcados, cuernos en la cabeza, alas de murciélago. Y aún más: parte inferior del cuerpo cabruna, cola, pechos femeninos marchitos, máscara ventral, rostro que ha perdido cualquier rasgo de humanidad y es totalmente bestial. Pero esta iconografía se estabiliza, en realidad, en épocas bastante posteriores. Antes, las fuerzas infernales no poseen una máscara que las haga inmediatamente reconocibles como tales, y asumen, en cambio, la apariencia de la más común *normalidad*, para engañar mejor a los hombres, o acaso toman el semblante de una humanidad deforme e inquietante, el «enano horrible» con barriga, joroba y dientes de perro <sup>19</sup> por ejemplo, cuyos parámetros físicos aún pueden ser aceptados como humanos.

El paso a lo no-humano sucede cuando la idea de lo diabólico se enlaza con la iconografía de los monstruos. La iconografía que hoy consideramos habitual para los demonios, en la edad tardo-antigua y alto-medieval era en realidad la de los faunos. En el *Liber monstruorum*, clasificación teratológica ampliamente difundida, probablemente obra de un anglosajón del siglo VIII, los faunos son descritos como seres humanos en la parte superior —pero con cuernos curvos— con miembros inferiores cabrunos. <sup>20</sup> Y también Girólamo, al autor de la *Vulgata*, en el *Comentarium in Isaiam*, define el término *pilosi*, con el cual él mismo había traducido al *seirim* del idioma hebreo (*Isaías*, 13, 21), como «vel incubones, vel satyros, vel silvestres quosdam homines, quos nonnulli fatuos ficarios vocant, aut daemonum genera intellegunt». Y de nuevo Girólamo, comentando el mismo pasaje de *Isaías*, habla de demonios y monstruos «qui cristati sunt et volantes». Por otra parte todo esto es perfectamente coherente, si pensamos que los escritos de Girólamo, entre finales del siglo IV y comienzos del siglo V, pertenecen a la época en la que todos los autores cristianos identifican presencias diabólicas tras las divinidades paganas y les otorgan apariencias monstruosas. Así pues encontramos, en los comienzos de la iconografía cristiana, el intrincado nudo entre dioses paganos, demonios y monstruos al cual hemos hecho mención anteriormente. Y hallamos varios indicios de lo que será luego la imagen cristalizada del demonio: cuernos o cresta en la cabeza, capacidad de volar (aunque aún no aparezcan alas), patas cabrunas, pilosidades. Sólo que, aquí, esta iconografía todavía es descrita y no representada, es más una imagen mental que una figura.

Para definir la imagen concreta del diablo deberán intervenir otros elementos, como de manera ejemplar nos ha mostrado Baltrusaitis:<sup>21</sup> la recuperación de la teratología antigua especialmente a través de la glíptica y la influencia de la iconografía oriental de los monstruos. Por cierto, difícilmente se podrían comprender los diablos con máscara ventral tan difundidos en las *diableries* sobre todo francesas (y en Italia en el ámbito piamontés),<sup>22</sup> si no se partiera de los *caprichos* antiguos —imágenes humanas o animalescas que constan solamente de una cabeza sostenida por las piernas— recuperados en el período gótico sobre todo a través de la reproducción de las gemas grabadas en el período antiguo.

Ciertamente, aquellas imágenes pasan luego a través de toda una serie de atribuciones simbólicas más contemporáneas, y así la máscara abdominal —especialmente si se encuentra acoplada a los pechos femeninos caídos— también puede transformarse en vagina castradora,<sup>23</sup> según los valores siempre violentamente anti-femeninos de la cultura medieval, o bien significar la inversión diabólica entre lo alto y lo bajo, y por ende la subordinación de la inteligencia a las partes bajas del cuerpo.<sup>24</sup> Pero de todas maneras es prioritaria, en mi opinión, la referencia a las connotaciones de la monstruosidad antigua y a la solidaridad que instaura, desde los primeros textos cristianos, con los dioses paganos y por lo tanto con los demonios. Y no es casual, por tanto, que las divinidades gastrocefálicas del mundo antiguo aparezcan en la iconografía del siglo XII, casi al mismo tiempo con los diablos de máscara abdominal.<sup>25</sup>

Un discurso análogo se puede hacer sobre otro elemento de la iconografía diabólica corriente: las alas de murciélago. Escribe Baltrusaitis: «Durante mucho tiempo, la imagen del diablo estuvo marcada por una contradicción: máscara de animal que ríe sarcásticamente, tronco consumido de habitante del reino de la Muerte, patas velludas armadas de garras, pero también alas de pájaro, es decir, similares a las de los Ángeles. El arte románico ha representado con frecuencia a estos demonios. En los capiteles de Saulieu y Vézelay, en Moissac y en Souillac, sus hombros cadavéricos llevan alas angélicas. A menudo, se ha pretendido representar al genio del Mal en todo su horror suprimiendo este último signo de Dios, pero entonces perdía su dignidad de príncipe del aire que, según san Pablo, detentaba. Sobre los tímpanos de Autun y Conques, así como en numerosas figuraciones románicas tanto esculpidas como pintadas, los diablos son criaturas reptantes, incapaces de volar, y ya no forman parte del orden de los espíritus. Sólo cuando reciben alas de murciélago su imagen se acomoda simultáneamente a las convenciones de la apariencia física y a la concepción religiosa: alas de pájaro nocturno con la membrana tensa sobre la osamenta, que no evocan el Paraíso, sino que esparcen las sombras de siniestras regiones».<sup>26</sup>

Pero los hombres con alas de murciélago, modelo innegable de los diablos, provienen de Oriente, y sólo con la inserción de esta simbología *otra*, la imagen del diablo adquiere la estabilidad que nos es conocida. Por lo demás, no pocos rasgos de origen oriental califican a la máscara diabólica, ya sea por una natural migración de iconografías como consecuencia de los viajes a Oriente de mercaderes y religiosos, o por la famosa equivocación sobre el nombre de los Tártaros, por la cual *Tatar* pronto se convirtió en *Tartar*, evocando al antiguo Tártaro, es decir el Infierno, por lo que los Tártaros fueron identificados con los demonios. Es fácil comprender como esta identificación pudo también fijarse de manera estable en la iconografía, importando de aquel Oriente, desde el que los Tártaros amenazaban a la Cristiandad, imágenes que sirvieran para definir mejor el carácter demoníaco.

## 5. El juglar y la máscara

La otra sede primaria de la máscara medieval, aparte del diablo, es el juglar. Pero, otra vez, se produce un cortocircuito, porque la cultura cristiana siempre ha reconocido en los *histriones* —o como se diera en llamar a los hacedores de las representaciones medievales— a los herederos de los actores romanos, o sea de aquellos que comerciaban con los dioses paganos, por lo que eran acusados de idolatría. No es casual que el actor medieval sea siempre marginado de la cultura oficial, reducido al rango de los mendigos, de los estafadores y las prostitutas.<sup>27</sup>

Por cierto, el histrión medieval no tiene connotaciones directamente diabólicas: es degradado, rechazado, se le niega una identidad y un rol social, es privado de un lugar estable y de

un *status* jurídico, se condena a la execración a los que comercian con él, pero nunca es expresamente calificado de agente demoníaco. Sin embargo se identifica en el actor el eslabón débil de la cadena que resguarda de las fuerzas diabólicas, precisamente porque el actor es el titular de estatutos existenciales que lo hacen permeable al ataque diabólico y es, como tal, un potencial portador de corrupción dentro de la sociedad. A su vez el juglar —y llamo de este modo, genéricamente, a todo tipo de actor medieval, aun antes de la aparición del nombre específico— está constantemente marcado por una alteridad sustancial respecto a los demás componentes de la sociedad. Es por definición un extranjero, viene siempre de alguna otra parte, sin raíces ni morada. Y esa *otra parte* es siempre inquietante, especialmente para comunidades muy cerradas y desconfiadas como las medievales, ya que fácilmente esa otra parte, en lugar de *otro sitio* puede significar *de ningún sitio*.

Si pensamos que el juglar está marcado por otros signos de alteridad, como el traje multicolor —que lo califica inmediatamente como distinto— o el seudónimo —que designa su pérdida de identidad social en favor de una identidad puramente ficticia—, no sería osado colocarlo en la dimensión en que Starobinski coloca al «clown» moderno.<sup>28</sup> Signo y mensajero de un lugar *otro* que es bastante cercano a un *más allá*, el juglar —como el «clown»— se encontraría en la linde entre dos mundos, el nuestro, que viene a visitar, y el *otro*, el abismo incognoscible que nos señala con su presencia diferente e inquietante. Es cierto, de todos modos, que el juglar también está sujeto a esa condición de *vacío de identidad* que ya hemos señalado como signo distintivo de la máscara. El juglar, en este sentido, está siempre enmascarado: son *máscaras* su seudónimo, su traje, su profesión que lo hace capaz de representar al otro. Y además, el juglar se pone a veces la verdadera máscara, llevando a cabo así la definición de ser ambiguo que comercia con las fuerzas demoníacas.

De hecho, no es rara la documentación sobre juglares que llevan máscaras. Dejaré de lado aquí el tema de las máscaras específicamente teatrales;<sup>29</sup> o el de aquellas formas de enmascaramiento *débil* que se hallan en ciertas formas de teatralidad profana, como por ejemplo la cara enharinada de los actores de las *sotties*: de todos modos, también en este caso, el enmascaramiento es censura del rostro *cotidiano* en pro de un rostro *otro*, que transporta a quien lo asume a otra dimensión, la de un espectáculo que está en el límite con los aspectos inquietantes del comercio con lo diabólico, de tradición folklórica.

Para captar más directamente la relación entre máscara y juglar, me parece en cambio más productivo dirigir la atención hacia los juglares enmascarados de las situaciones festivas, del *charivari* o en definitiva de las situaciones no formalmente teatralizadas. Pienso en algunos ejemplos de las festividades folklóricas francesas hallados por Schmitt en la literatura de los *exempla*, o en los ejemplos ibéricos descritos por Menéndez Pidal o Baroja,<sup>30</sup> verbigracia los *zamarrones*. Y pienso sobre todo en el paso frecuentemente citado del *Penitenziale* de Tomás de Cabham, de finales del siglo XIII, en el que los juglares son rígidamente jerarquizados para colocar en el escalón superior a los músicos y en el más bajo precisamente a los mimos gesticulantes y enmascarados.<sup>31</sup>

Aquí la relación entre juglar y máscara es de alguna manera todavía pura, por lo menos en el sentido de que la máscara es convocada sólo para significarse a sí misma, no posee ningún *sentido* que no sea tautológico. En este contexto, en estas ocasiones de uso de la máscara, es menester colocar los razonamientos que hacíamos en el primer párrafo: la máscara no representa al diablo pero es intrínsecamente diabólica, y por eso es *horrible* y *torpe* por definición. Y en este contexto, otra vez, se lleva a cabo esa solidaridad de hecho entre juglar y máscara, con un tránsito de connotaciones que pasan de una al otro, y que durará toda la Edad Media e incluso más tarde. La máscara *achata* el espesor psicológico, la humanidad de quien la lleva puesta, y el juglar es asimismo un individuo totalmente achatado por su propio no-rol social; la máscara hace *perder la cara* al que la lleva puesta, y el juglar es asimismo un ser sin faz, sin identidad; la máscara sustituye al rostro una apariencia *otra*, y el juglar asimismo es un hombre que se construye una identidad ficticia, con un nombre ficticio y un traje ficticio, resuelta totalmente en exterioridad.

Pero esta suerte de equivalencia entre juglar y máscara es válida plenamente, a mi parecer, sólo si consideramos al juglar en esta dimensión festiva, folklórica, de teatralidad difusa y alimentada por tradiciones no-oficiales que recuerdan aún las antiguas ritualidades paganas, en

las que el juglar no es el depositario de ninguna *artisticidad* o *creatividad*, ni dramática ni literaria. Naturalmente esto no significa que este tipo de juglar sea necesariamente mudo, pero es cierto que no es la palabra lo específico en que invierte la propia profesionalidad. Cuando por el contrario el término *juglar* es usado para calificar a un operador del espectáculo que confía específicamente a la palabra su canal de comunicación principal, creo que entonces la equivalencia entre juglar —en tal sentido más *noble*— y máscara se interrumpe. Tal vez aparezcan todavía algunas máscaras, pero es seguro que el juglar literario, aquel del que aún conservamos los textos, ya no está unido a ese mundo folklórico que produce el nexo con la máscara y en cambio busca sus propias referencias culturales en el campo de la cultura oficial, que se nutre de literariedad y en ella se apoya.

En efecto las mismas clasificaciones medievales de los juglares, ya sea la de Tomás de Caham como la de la *Súplica* de Guiraut Riquier,<sup>32</sup> instituyen una separación neta entre las dos categorías de juglares usando precisamente como elementos de discriminación el dominio de la palabra en oposición a la utilización exclusiva del cuerpo. De allí parte otro trayecto, con el juglar-trovador que desenmascara el cuerpo y enmascara la palabra, desplazando el eje de su acción de la *performance* a la poesía.

## Notas

1. *De Spect.*, 23, 5.
2. *De cultu foeminarum*, 2, 5.
3. La hesitación de Tertuliano proviene probablemente de la ambigüedad y de la diversidad del juicio moral con que algunos episodios de disfraz son señalados en la Biblia, un problema también brevemente tratado por Jean Claude Schmitt, «Le maschere, il diavolo, i morti nell'Occidente medievale» (1984-1986), ahora en *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 206-238: 210, con referencias a otras fuentes.
4. Permítaseme remitir, para estos temas que aquí están apenas esbozados, a mi *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 15-33.
5. *Patrologia Latina* (de ahora en adelante *P. L.*), XCVIII, 1012.
6. *Sent.* I, d. 31, p. 2, art. I, quaest. 3, in *Opera Omnia*, a cargo del Collegio San Bonaventura, Quaracchi 1882-1902, I, p. 544.
7. MANSI, XI, 971. Muchos de estos testimonios se encuentran en Edmund CHAMBERS, *The Medieval Stage*, Oxford University Press, London 1903, II, pp. 290-306.
8. Meg TWYXCROSS y Sarah CARPENTER, «Masks in Medieval English Theatre: the Mystery Plays 2», *Medieval English Theatre*, 1981, 2, pp. 69-113: 71. La primera parte del ensayo se halla en la misma revista, 1981, 1, pp. 7-44.
9. Charles du FRESNE DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 1883-1887, rist. an. Grasz 1954, al vocablo «larva».
10. *Vita Antonii*, 28, in *P. G.*, XXVI, 885-888. Véase Alba Maria ORSELLI, «Tipologie del demoniaco nel Tardo Antico cristiano», in *Diavoli e mostri in scena dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Roma del 1988, a cargo de Myriam CHIABÒ y Federico DOGLIO, Union Printing, Viterbo 1989, pp. 21-38: 21.
11. Este *exemplum* es analizado por Schmitt, «Le maschere, il diavolo...», cit., pp. 212-213.
12. «Le maschere, il diavolo...», cit., p. 212.
13. «Position du masque dans la commedia dell'arte», in *Le masque. Du rite au théâtre*, a cargo de Odette ASLAN y Denis BABLET, Editions du C.N.R.S., Paris 1988, pp. 119-132: 128.
14. *Didascalicon*, in *P. L.*, CLXXVII, 819.
15. *Summa theologica*, a cargo del Collegio San Buenaventura, Grottaferrata, 1924-1948, II, p. 100.
16. *Ivi*, p. 102.
17. «Le maschere, il diavolo...», cit., p. 214.
18. «Masks in Medieval English Theatre...», cit., p. 80.
19. Así es presentado, por ejemplo, en las *Historiae* de Raoul Glaber. Véase al respecto Massimo OLDONI, «Gli 'irregolari' in piazza e la grande paura del Medioevo spettatore», in *Diavoli e mostri in scena*, cit., pp. 57-80: 59.
20. *Liber monstrorum*, a cargo de Franco Persia, Dedalo, Bari 1976, p. 145, que analiza también las fuentes, Girólamo entre otras.
21. Jurgis BALTRUSAITIS, *Il Medioevo fantastico* (1972), tr. it. Adelphi, Milano 1973, ried. Mondadori, Milano 1977, de la cual cito. [Trad. esp. *La Edad Media fantástica*, Cátedra, Madrid 1987.]
22. Véanse las xilografías que ilustran la edición de la *Passione di Revello. Sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, a cargo de Anna Cornagliotti, Istituto di Studi Piemontesi, Torino 1976, tomadas del *Libro de Sancto Joanne Baptista*, impreso en 1522, que, según demuestra Anna Cornagliotti, es una parte de la misma *Passione*.
23. KONIGSON, «Le masque du démon...», cit., p. 108.
24. Emile MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Colin, Paris 1923, p. 383. Naturalmente sobre esta inver-



sió entre alto y bajo, pero en lo que se refiere a la baja Edad Media, es fundamental la referencia a Michail BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), tr. it. Einaudi, Torino 1979. [Versió esp., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid 1987.]

25. BALTRUSAITIS, *Il Medioevo fantastico*, cit., pp. 56-57.

26. *Ivi*, p. 159.

27. Una mayor información se encuentra en mi *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., pp. 59-109.

28. Jean STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970), tr. it. Boringhieri, Torino 1984, especialmente pp. 133-154.

29. Sobre este asunto, de todas maneras, véanse al menos Alessandro D'ANCONA, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1891, rist. an. Bottega d'Erasmus, Torino 1971, I, pp. 523-535; CHAMBERS, *The Medieval Stage*, cit., especialmente I, pp. 390-419; Allardyce NICOLL, *Masks Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre*, Cooper Square Publishers, New York 1963; *The Staging of Religious Drama in Europa in the Later Middle Ages*, a cargo de Peter Meredith y John E. Tailby, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo 1983; TWYCCROSS y CARPENTER, «Masks in Medieval English Theatre...», cit; KONIGSON, «Le masque du démon...», cit.; Federico DOGLIO, «Maschere e travestimenti negli spettacoli medievali», en *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Firenze 1983, pp. 25-33; Jeffrey B. RUSSELL, *Il Diavolo nel Medioevo* (1984), tr. it. Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 185-209.

30. SCHMITT, «"Giovani" e danze dei cavalli di legno. Il folklore meridionale nella letteratura degli "exempla"» (1976), actualmente en *Religione, folklore e società*, cit., pp. 98-123; Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Publicaciones de la «Revista de Filología Española», Madrid 1924, pp. 27-31; Julio CARO BAROJA, *El Carnevale (El Carnaval. Análisis histórico-cultural)*, Taurus, Madrid 1979), tr. it. Il melangolo, Genova 1989, pp. 218-224.

31. Texto en latín en CHAMBERS, *The Medieval Stage*, cit., II, pp. 262-263. [Nota del curador: Cal corregir Chambers (i Allegrí) pel que fa a les dates: Mort el 1230, Chabbam va escriure el seu *Penitential* entre 1214 i 1220 (Cf. Michel ROUSSE, «Le théâtre et les jongleurs», *Revue des Langues Romanes*, XV, 1 (1991): 2). Cap a 1316 el passatge de Chabbam va ser traduït al castellà per Martín Pérez (*Libro de las confesiones*, cap. 134-137, cf. Josep HERNANDO, «Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media», en *El teatro durante l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona 1986, pp. 34-37).]

32. «La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», a cargo de Valeria Bertolucci-Pizzorusso, *Studi mediolatini e volgari*, XIV, 1966, pp. 9-135.



---

Harry R. Burke  
Professor del  
Prairie State College  
Chicago, EUA

# *Problems Confronting Contemporary General Audiences of Medieval Plays*

A variety of problems, some emotionally disturbing and some owing to cultural changes, confront contemporary audiences of medieval plays. I speak of *general* audiences, not scholars of medieval drama. The emotionally disturbing problems include antifeminism and violence. Problems resulting from cultural changes include lengthy introductory monologues, liturgical traditions, the use of Latin, the presence of obsolete words in the text, and certain conventions of staging.

Let us first consider one of the disturbing problems: antifeminism. In the twelfth-century *Service for Representing Adam*, for example, the scene directions portray Adam positively but Eve negatively:

«Let them both stand before the Figure [of God]. Adam somewhat nearer, with peaceful countenance, Eve on the other hand not quite sufficiently humble.»<sup>1</sup>

This discrepancy becomes more obvious in the dialogue. Far from regarding Eve as an equal partner with Adam, God not only views her as inferior to Adam, but also, in God's directions to Eve, He emphasizes her subordinate role in marriage:

«To him be obedient at all times  
Do not stray from his discipline,  
Serve and love him with willing spirit  
For that is the law of marriage.»<sup>2</sup>

Antifeminism is also reflected in the play's parallel temptation scenes. When the serpent tempts Adam, a scene without foundation in the *Bible*, Adam resists strongly; his loyalty to God never wavers:

«Get away from here. You are Satan,  
You give evil counsel.

You are a traitor and without grace.»<sup>3</sup>

In a separate scene between the serpent and Eve, she is open-minded to the serpent's point of view from the first moments. Deceived by the serpent's *praise* of her beauty and *appeal* to her ambition, Eve yields to temptation by eating forbidden fruit. Then, she pressures *Adam* to eat by accusing him of cowardice.<sup>4</sup>

Of course, the *Bible* indicates that Eve fell first. The point is that the play emphasizes the contrast between Adam's admirable traits and Eve's reprehensible traits. Eve appears, not as an innocent victim worthy of our empathy, but as a disrespectful, undisciplined, willful, and manipulative fool. She lacks every positive trait except physical beauty. The audience might well get the impression that Adam fell only because a traitor existed within his own household.

But some medieval plays go even further. In the Chester version of *The Fall of Man*, Satan decides to adopt the «manner of an adder» with «wings like a bird» and «a maiden's face.»<sup>5</sup> Here the female sex is identified with the devil. This devil/woman association is reflected in medieval iconography. A glass window in the Besserer Chapel of Ulm Cathedral, made by Hans Acker in 1420, shows the serpent with a female face and wearing a crown—as an ironic symbol of wisdom.<sup>6</sup>

Equally disturbing to contemporary audiences is the *violence* in some medieval drama. For example, in the Wakefield play, *The Buffeting*, the torturers first blindfold Jesus and then sit him down so they can strike his head more easily.<sup>7</sup> They compete with one another in beating Jesus with their fists and in wounding him with their fingernails.<sup>8</sup>

In the Wakefield play, *The Scourging*, a scene direction reads: «The torturers come in view, driving Jesus like a work animal.»<sup>9</sup> The torturers strip Jesus and bind him to a pillar. They take turns striking him, one torturer exclaiming: «Let me strike with my rusty weapon, so that blood will run down.»<sup>10</sup>

In the Fleury *Service for Representing the Slaughter of the Innocents*, Rachel mourns, «Alas tender babes, we see how your limbs have been mangled.»<sup>11</sup>

Of course, the Old Testament provides examples also. In the Wakefield play, *The Killing of Abel*, Cain murders Abel with a jawbone and later beats a boy servant.<sup>12</sup>

In a play to be performed Saturday titled, *Filius Getronis*, the potential for extended violence exists in the soldiers' attack on the Church of Saint Nicholas and in their seizing of Getron's son, Adeodatus. However, wishing to avoid sensationalism, the director, Ann Faulkner, has the actors do only what is minimally required by the plot. As the soldiers arrive, women scream. A scene of chaos follows during which Adeodatus is carried away, but there is no extended bloodletting or sword fighting.

Not all problems confronting contemporary audiences of medieval plays are as disturbing as those described above. Some problems result from cultural changes over the centuries. For example, a number of medieval plays begin with a long didactic monologue. Mercy's introductory speech in *Mankind* runs to over forty lines.<sup>13</sup> Jupiter's introductory speech in John Heywood's *The Play of the Weather* runs to over ninety lines.<sup>14</sup> Such lengthy introductions were intended to lay out the rationale for what follows but are *not* appreciated by general audiences today. Also, contemporary actors are not trained in declamatory rhetoric and, therefore, are not prepared to handle the histrionics called for in a long introductory monologue.

Sometimes liturgical *traditions* get in the way, such as long processions or extended recitations of religious verses. The original medieval audience welcomed such traditions because the audience was present to worship God, and these traditions contributed to the act of worship. However, today's general audiences are not present to worship but rather to be entertained.

Certain elements of medieval drama may *appear* to be problems, but on closer inspection are not problems at all. For instance, the fact that the Chicago Medieval Players' production of *Filius Getronis* is sung in Latin for an audience perhaps unfamiliar with that language becomes much less of a problem if we make an analogy to opera. In opera, it is not the particular words that count, but rather the emotional power of the whole libretto and the beauty of the production. Similarly, the Saint Nicholas play includes strong emotional elements with which contemporary audiences can identify: the mother's grief for her abducted son, the son's brave defiance of his captors, the king's emotional attachment to the boy, and the parents' gratitude for the boy's return.

Obsolete words and forms in the texts present another cultural problem. Ann Faulkner, Artistic Director of the Chicago Medieval Players, tries to find a substitute word which would have been used during the same historical period. In addition, when the Chicago Medieval

Players are well into rehearsals, Dr. Faulkner invites someone who is familiar with neither the play nor the genre to sit next to the prompter during a run-through and quietly signal when the sense of something is difficult to discern. The prompter checks the place in the script. Following this, an often lively discussion is held. Alternatives are presented to the visitor, and the scene is clarified.<sup>15</sup>

Another cultural discrepancy concerns staging. Medieval plays often involve the audience in the production. Contemporary dramatic productions set up a dichotomy-stage versus audience. This difference need not be a major obstacle. Directors can minimize the stage/audience dichotomy and achieve medieval «authenticity» by maintaining the same lighting for both stage and audience areas, by avoiding the proscenium arch, by having the audience hold props for the actors, by speaking lines directly to audience members, and by inviting the audience on stage during intermission.

In conclusion, we must always remember that medieval drama made unique contributions of high artistic merit to world culture. While some production problems have been resolved, others remain. Every age has the right to reinterpret dramatic literature in the light of its own assumptions and priorities. The very fact that antifeminism, and violence are emotionally disturbing to contemporary audiences is a sign that progress is being made in understanding the darker corners of the human soul. Let us hope that even greater progress is on the horizon as medieval drama continues to hold a mirror to humankind.

## Notes

1. David BEVINGTON, *Medieval Drama* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1975), 80 (opening stage directions). All citations from this text will be referred to as «Bevington.»

2. BEVINGTON, 82.

3. BEVINGTON, 89-90.

4. BEVINGTON, 95.

5. BEVINGTON, 267.

6. Gilbert THURLOW, *Biblical Myths & Mysteries* (Secaucus, New Jersey: Chartwell Books, 1974), 14.

7. BEVINGTON, 548n.

8. BEVINGTON, 550-51.

9. BEVINGTON, 555.

10. BEVINGTON, 558.

11. BEVINGTON, 69.

12. BEVINGTON, 284, 286.

13. BEVINGTON, 903-904.

14. BEVINGTON, 992-995, lines 1-97.

15. This section on obsolete words and forms is indebted to an unpublished paper by Ann Faulkner.

†



---

Anthony G. Corbett  
Actor i director teatral,  
professor de la  
University College  
Cork, Irlanda

*Textual Hints for  
Directors and Performers  
in the York Old  
Testament from  
The Fall of the Angels  
to The Expulsion*

Rather than reconstructing performances of the plays from stained-glass windows and suggestions in the York Civic Records, this paper uses the hints and suggestions contained in the text itself. Whereas there is no evidence that the plays were ever performed in this way it is suggested that a dramatist, in writing a play, cannot avoid giving thought to staging. Therefore dialogue and constructions within a play, or series of plays, may reflect the intentions of an author or authors. The purpose of this paper is dramatic rather than scholarly, and is an attempt to find a response to the plays which is neither aggressively modern nor theatrically archaeological.

There exists the possibility that God in the York Cycle, particularly in the Old Testament plays, was envisaged as seated above the main playing area, and took no part in the main action. The first lines of the York *Creation*:

*In altissimis habito,*  
In the heghest heuyn my hame haue I....<sup>1</sup>

suggest in themselves that the actor was raised above the section of the stage used to represent the world. There would be little point in writing the lines for an actor placed on the same level as the audience. Though the pageant waggon would have been raised in any case, the words appear to indicate that God was raised above that again. The inclusion of a Heaven in some existing pageant waggon designs appears to corroborate the idea that Heaven and Earth should be spatially differentiated in the stage-designs of the York cycle.<sup>2</sup>

As God begins the work of creation, He says:

Syne pat pis world es ordand euyne,  
Furth well I publysch my power:  
Noght by my strenkyth, but by my steuyn  
A firmament I byd apere....<sup>3</sup>

This is an important speech, theologically and dramatically. God is creating His world not by strength, but with His Word. One obvious way in which to represent this point theatrically would be to have an actor uninvolved physically in the process of creation. Evidence from the choice of verbs in the play appears to confirm this:

Pe water *I will* be sent  
 To flowe bothe fare and nere....  
 And pane *I will* pat pay  
 Of pemselve haue pe sede....<sup>4</sup>

By using ten verbs of willing (as well as a number of ambiguous constructions, where «will» could be an auxiliary of the future) God is willing the world into existence as an object of His thought rather than constructing it. There are also five verbs of bidding scattered throughout the play which add to the effect created by the verbs of willing:

A firmament *I byd* apere....  
 Also vp in pe ayre on hyght  
*I byd* now pat pore be ordande  
 For to be foulis fayre and bright....<sup>5</sup>

As if to confirm the point, we are reminded in the final stanzas:

And so it sall be kende  
 How all pat eme is ought,  
 Begynnyng, mydes and ende  
*I with my worde* hase wrothe.  
 For als *I byde* bus all thyng be  
 And dewly done als I will dresse...<sup>6</sup>

Verbs of bidding and willing are combined in order to distance God from the action. Another piece of circumstantial evidence for a non-moving God is the extensive use in the play of passive verbs.<sup>7</sup> As in the use of «will» constructions, passive verbs separate the subject from the action. This could be mirrored in the stage-positions of the actors and the design of the set.

Likewise in *The Fall of the Angels*, God is spatially from the action. The action dealing with the debate and fall is separated from the early part of the play, in which God addresses the Angels, by the singing of the *Sanctus*. Subsequently God makes no mention of leaving, as he does in the Chester and Towneley cycles,<sup>8</sup> and it is unlikely He would leave while the angels were praising Him. Furthermore, throughout the debate, God is referred to in the second person which is not the case in the other cycles.<sup>9</sup> That God was raised above the other players is suggested by Lucifer's lines:

Abowne 3hit sall I be beeldand,  
 On heghte in pe hyste of hewuen.<sup>10</sup>

and again, a few lines later: «I sall be lyke vnto hym pat es hyste on heghte».<sup>11</sup> One can therefore imagine an actor eagerly climbing from one level to another, symbolically reinforcing the words. In corresponding sections of the Chester and Towneley cycles, God is involved in the action to the extent that he leaves the stage to allow both Satan and Adam to sin in peace.<sup>12</sup> The fall in the York play takes place in the middle of Lucifer's ranting speech:

Ther sall I set myselve full semely to seyghte,  
 To ressayue my reuerence thorowe righte o renoune;  
 I sall be lyke vnto hym pat es hyste on heghte.  
 Owe, what I am derworth and defte —Owe! Dewes! All  
 goes downe!  
 My mighte and my mayne es all marrande—  
 Helpe, felawes! In faythe I am fallande.<sup>13</sup>

and does not appear to have been commanded by God. Lucifer falls as a consequence of his own will, a fact confirmed by God in the final speech of the play:

Those foles for paire fayrehede in fantasyes fell,  
 And hade mayne of mi mighte pat marked pam and made  
 pam....<sup>14</sup>

The implication of this speech appears to be that God is detached from the action, willing events to happen, and commenting as they have happened, but he does not appear to have been directly, that is to say, physically, involved. An actor playing the part could therefore be



directed to remain almost motionless, while the other characters move about. God is thus represented symbolically as eternal and unchanging.

*Adam and Eve in Eden* has an essentially static construction. It is a play about an eternal present where nothing can change, and therefore it appears to lack drama or tension. Even the language of the play is static:

Adam and Eve, this is the place  
That I haue graunte you of my grace  
To haue your wonnyng in...  
This place hight paradyce,  
Here shall your joys begynne....<sup>15</sup>

The words «here» and «This place» are used frequently. God is being very specific in determining a locus for the joys He is dispensing:

Lordeship in erthe here graunte I the;  
Thys place that worthy is...  
Dwell here yf that ye cann,  
This shall be your endowre.<sup>16</sup>

Neither of the two references to movement in the play contradicts the fundamental assertion that the early part of the play is static in language as well as in action.<sup>17</sup> The movement referred to is in the past, before the perfect state was achieved, and would not have been dramatized on the stage. From l. 49 on, a note of implied movement enters the play. Movement, from the outset, is associated with the tree:

Love my name with good entent  
And harken to my commaundement,  
And do my byddyng buxomly:  
Of all the frute in parradyce,  
Tayke ye thereof of your best wyse  
And mayke you right merry.  
The tree of good and yll,  
What tyme you eates of thys  
Thowe speydes thysel to spyll,  
And we brought owte of blysse.<sup>18</sup>

God makes clear that, in disobedience, Adam and Eve would «speyde» themselves to damnation. The word «broughte» is used twice to describe Adam and Eve's arrival in Eden, and here is used again to describe their possible expulsion. The rhythm of the lines changes at «And mayke you right merry». The lines become shorter, as an urgency is introduced into the dialogue. From here to the end of the play movement is mingled with the idea of interference with the tree:

The frute of it negh none,  
For an ye do, then shall ye dye.  
We shall no negh thys tre nor the bugh....<sup>19</sup>

Movement and stillness are brought together in the last twenty lines of the play, stillness associated with joy and obedience, movement with disturbance and death:

*Eve* ...Thys frute full styll shall hyng,  
Lorde, that thowe hays forbyd.  
*Deus* Looke that ye doe as ye haue sayd,  
Of all that there is hold you apayd,  
For here is welthe at wyll.<sup>20</sup>

The antithesis of «there», meaning the tree and, by association, the world outside Paradise and «here», meaning Eden, underlines the sense of place that has been developing throughout this play. As if to complete the effect of an eternal joyous present in Paradise, the last line of the play is: «My blyssyng haue ye here».<sup>21</sup> The play could therefore be staged using two main

areas, one for Heaven, raised above the waggon floor; and one for Eden. A third, the «there» of the script could be indicated by the audience area. this is perhaps fanciful, but not impossible.

In the series of plays dealing with the Fall of Man, the part of God again appears to have been written for an immobile actor. In *The Fall of Man* the first speaker is not God, but Satan. God does not speak until l. 138. A question thus arises; where is the actor who plays God while the first section is being played? *Genesis* portrays God arriving on the scene afterwards:

Et cum audissent vocem domini dei deambulantis in  
paradiso ad auram post meridiem: abscondit se adam et  
vxor eius a facie domini dei in medio ligni paradisi.<sup>22</sup>

The answer is provided in *The Fall of the Angels*: God was on a separate raised platform throughout this play. If the two plays were written as parallel episodes, then it would not be incongruous if in *The Fall of Man* God was also on stage from the beginning, but in the same way: raised above the main action and separate from it. By placing God on a platform representing Heaven and by leaving Him always in view, a very effective symbol of omniscience and omnipresence is created. The technique thus avoids the cruder plot-elements of the Chester cycle and at the same time makes a clear statement about the place of free will in the fall of Man.<sup>23</sup> The figure of God visible and remote throughout most of the Old Testament section could conceivably remind an audience of the free will involved in the fall. In *Adam and Eve in Eden*, the play which immediately precedes this there is nothing to suggest that God moves and no reason for Him to do so. The play is so brief 99 lines as to give little time for entrances and exits.<sup>24</sup> There are no references to God on a height, but if one assumes that the conception of the text is consistent, then it is likely that God He was raised above Adam and Eve.

Imagery of movement manifests itself in *The Fall of Man* in the figure of Satan. It is likely that he entered the playing area with as much noise and movement as possible, to match the violence of his opening speech.<sup>25</sup> He reminds the audience of his own fall, the most spectacular piece of motion seen in the cycle so far. He then proceeds to subvert God's plan for mankind. There is an immediate verbal contrast between the movement of Satan and the stillness and calmness of God in the earlier plays, a contrast likely to have been mirrored in the movements of the actor. The play construction is also of interest: to this point in the cycle, God has spoken first and last in each play, as if cradling the world of the Drama. In *The Fall of Man*, the first speaker is Satan. In a modern production, beginnings and ends could be emphasised by staging or design in order to highlight this.

As Satan tempts Eve, a number of images based on movement appear in his speech:

Take hede and pou shalte here...  
He moved on pat manere....  
Woman, do way!  
To gretter state ye may be broughte....  
I wolde be no-kynnes wayes  
Telle no3t but trouthe to pe....  
And bere Adam to amende his mode  
And eke his blisse.<sup>26</sup>

Images of movement are woven into the dialogue also after the fall: after eating the fruit, Adam determines to hide; God's curse on the serpent is one of movement (a biblical image which fits into the fabric of the play).<sup>27</sup> His curse on Adam is similar:

Now Cherubyn, myn aungell bryght,  
To middilerth tyte go dryve these twoo.<sup>28</sup>

The angel repeats the movement image: «Goo yhe forthe fast to fare....»<sup>29</sup>

Many of these phrases would be expected from the subject matter and from the biblical source. The orchestrated pattern of the phrases is, however, too clear to be co-incidental, as the association of the movement with the fall, and stillness with God and Paradise, has been evident in several plays to this point.

In *The Expulsion* the word «here», so important in earlier plays, is not used at all. It is as if the concept of a safe and joyfull «hame» has ceased to exist. Movement also is emphasized from the outset:

Alle creatures to me take tent,  
Fro God of heuen now am I sent  
Vnto pe wrecchis pat wronge has went....<sup>30</sup>

The angel reports himself as having been sent to «pe wrecchis», not sent «here». «Here» still means Paradise. The play contains many images of and references to movement:

And perto wente bothe she and he,  
Agayne his wille....  
The fooles pat faithe is fallen fra  
Take tente to me nowe, or ye ga....  
For to the tree pou wente full tyte....  
And pat mon ye full dere abyte  
Or pat ye go....  
Allas, pat euyr we neghed it nere,  
Pat tree vntill.<sup>31</sup>

At l. 69, the angel uses journey imagery:

Giffe for pou beswyked hym swa,  
Trauell herto shalle pou ta....<sup>32</sup>

There is a slight but significant alteration of the biblical source. God curses Adam with work:

...maledicta terra in opera tuo. In laboribus comedes eam cunctis diebus vitae tuae....In sudore vultus tui vesceris pane....<sup>33</sup>

In *Genesis* also it is God who dismisses Adam from Eden, though in almost the same terms as He does at the end of *The Fall of Man*:

Emisit eum deus de paradiso voluptatis, ut operaretur terram de qua sumptus est. Eiecitque adam: et collocavit ante paradisum voluptatis cherubin, et flammeum gladium atque versatilem ad custodiendam viam ligni vitae.<sup>34</sup>

In the York cycle, the detail has been expanded greatly to allow for the use of the expulsion as an image. The image of Adam as a wanderer is repeated several times before the end of the play:

Now mon I neuer haue rest ne roo....  
On grounde mon I neuyr goo gladde...  
Gone ar my games withowten glee....  
On grounde ongaynely may Y gange....<sup>35</sup>

The final stanzas of the play are even more emphatic:

On grounde mon I never gladde gange,  
Withowten glee.  
  
Withowten glee I ga,  
This sorowe wille me sla,  
This tree vnto me wille I ta  
Pat me is sende.  
He pat vs wrought wisse vs fro wa,  
Whare-som we wende.<sup>36</sup>

A corollary of this image might be, for example, the descent of Adam and Eve from the wagon *platea* to street level. At very least the images of movement and stillness woven into the fabric of the early York plays provide a director with an indication of where the writer(s) considered movement necessary and symbolic.

## Notes

1. Richard BEADLE, ed, *The York Plays*, York Medieval Texts (London 1982) p. 54, ll. 1-2.
2. The York Mercers» waggon for *The Last Judgement* included an iron plate, or seat: «pat God sall sitte vppon when he sall sty vppe to heuen. The York *Ordo Paginarum* also notes that in *The Ascension* «*Jesus ascendens*». Both these entries suggest that at some time in the history of the plays the waggons included a raised section representing Heaven.
3. BEADLE, p. 54, ll. 29-32.
4. BEADLE, p. 55, ll. 37-38, ll. 73-74 (italics mine). See also p. 54, ll. 27-28; p. 55, ll. 47-48, 65-67; p. 56, ll. 83-84; p. 57, ll. 153-154.
5. BEADLE, p. 54, l. 32; p. 57, ll. 137-139 (italics mine).
6. BEADLE, p. 58, ll. 157-162 (italics mine).
7. BEADLE, p. 56, l. 89, 97-98 (italics mine). See also p. 56, l 103; p. 57, ll. 121-122, 125-126.
8. R. M. LUMIANSKY and D. MILLS, eds, *The Chester Mystery Plays*, *EETS* supplementary series, 3, 2 vols, vol 1 (London 1974), p. 5, ll. 110-113, G. England and A. W. Pollard, eds, *The Towneley Plays*, *EETS*, extra series, 71 (London 1974), p. 3, following l.76.
9. A, mercyfull maker, full mekill es pi mighte...  
Lorde, with a lastande luf we loue pe allone,  
Pou mightefull maker pat markid vs and made vs...  
Pou gloryus God pat es grunde of all grace;  
Ay with stedefaste steuen lat vs stande styll,  
Lorde, to be fede with pe fode of thi fayre face.  
(BEADLE, p. 50, ll. 41, 57-58; p. 51, ll. 74-76).  
See also ENGLAND and POLLARD, pp. 4-5, ll. 113, 117, 125.  
Lumiąnsky and Mills, p. 6, ll. 129, 131, 136, 138; p. 7, ll. 145, 161; p. 8, ll 185, 189; p. 9, ll.200, 212-213. Block, p. 17, l. 41; p. 18, ll. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 56, where God is referred to in the third person.
10. BEADLE, p. 51, ll. 87-88.
11. BEADLE, p. 51, l. 91.
12. See note 7, also LUMIANSKY and MILLS p. 6. ll.124-125; ENGLAND and POLLARD, p. 7, l. 209. Also K. S. BLOCK, ed, *Ludus Coventriae or the Plaie called Corpus Christi*, *EETS*, extra series, 120 (London, 1974), p. 20, ll. 140.
13. BEADLE, p. 51, ll. 89-94.
14. BEADLE, p. 53, ll. 129-130.
15. BEADLE, p. 62, ll. 1-3, 7-8.
16. BEADLE, p. 62, ll. 18-19, 29-30.
17. For nowe is this a joyfull hame  
That Thowe hais brought vs to...  
Loo, Eve, nowe ar we broght  
Bothe vnto rest an rowe...(Beadle, p. 62, ll. 32-33; p. 63, ll. 37-38).
18. BEADLE, p. 63, ll. 50-59. The MS reads «be» at l. 59 (Beadle and Meredith, f. 11).
19. BEADLE, p. 63, ll. 68-69, 73.
20. BEADLE, p. 64, ll. 78-82.
21. BEADLE, p. 64, l. 99.
22. Genesis, 3: 8.
23. Augustine pointed out that God did not command Man to fall into the power of the devil, nor did he arrange it Himself, He merely allowed it to happen (Quadam justitia Dei in potestam diaboli traditum est genus humanum....Modus autem iste quo traditus es homo in diaboli potestatem, non ita debet intelligi hoc Deus fecerit, aut fieri iusserit: sed quod tantum permiserit, juste tamen (*De Trinitate*, XIII, xii, 16)). This applies as much to *The Fall of the Angels* as to *The Fall of Man*.
24. The line-divisions make it almost impossible for the actor playing God to leave the stage: ll. 1-30, Deus speaks; ll. 31-49, Adam and Eve answer; ll. 50-69, Deus speaks again; ll. 70-79, Adam and Eve speak again; ll. 80-99, Deus concludes the play.
25. BEADLE, p. 64, ll. 1-3. See also Clifford DAVIDSON and Nona MASON, «*Staging the York Creation, and Fall of Lucifer*», *Theatre Survey* xvii (1976), pp. 162-178.
26. BEADLE, pp. 65-66, ll. 42, 44; p. 66, ll. 60-61, 76-77, 81-82.
27. BEADLE, p. 68, l. 155.
28. BEADLE, p. 69, ll. 166-167. The curse of movement becomes more prominent in *The Expulsion*.
29. BEADLE, p. 69, l. 173.
30. BEADLE, p. 69, ll. 1-3.
31. BEADLE, p. 69, ll. 11-12, 18-19; p. 70, ll. 31, 54-55; p. 71, ll. 65-66; p.70, ll. 20-21, 37-38, 42-43, 46.
32. BEADLE, p. 71, ll. 69-70. «Trauell» is used here in two senses. It means, «work», but in several East Midland and Northern dialects of the fourteenth and fifteenth centuries the word was used to mean «journey». It will be interesting to see what additions the *MED* will make to knowledge of the etymology and usage of this word.
33. Genesis, 3: 17, 19.
34. Genesis, 3: 23-24.
35. BEADLE, p. 71, ll. 76; 85, 87; 99.
36. BEADLE, p. 73, ll. 161-168.

Georges Philippe Danan

Coordinador de la Secció  
Francesca de la SITM

París, França

# *Fusion des modes scéniques médiévaux et contemporains: un exemple d'adaptation contemporaine de l'espace scénique médiéval*

*Le Vray Mistère de la Passion*, adapté par Charles Gailly de Taurines et Léonel de la Tourasse de l'oeuvre d'Arnoul Gréban, a été représenté le 18 juin 1914 sur le site de l'abbaye de Jumièges.

*La Revue Française Politique et Littéraire* est le seul organe de presse à avoir décrit avec une relative précision la préparation et le déroulement du spectacle.<sup>1</sup> Malheureusement, elle ne nous permettra la localisation exacte et l'examen précis de trois des différentes zones constituant l'espace scénique: celle d'abord qui se compose de logis du XIV<sup>e</sup> siècle,<sup>2</sup> situés à proximité de l'édifice, où se déroulent les séquences de *l'Ecce Homo*, du *Jugement devant Pilate* et le début du *Portement de Croix*; vient ensuite la région du transept où une assez bonne photographie nous laisse voir l'espace choisi pour la *Cène*; enfin le choeur et plus précisément l'ancien emplacement du maître autel, a accueilli l'épisode de la *Crucifixion*. Pour les autres lieux de la Passion, nous ne disposons que de très vagues indications des lieux sans photographie (chapelles du transept pour les tableaux des *Rameaux* et du *Jardin des Oliviers*), ou bien les reproductions que nous avons ne laissent pas deviner les emplacements (*Dialogue entre Notre-Dame et son fils* et *Pendaison de Judas*).

La première zone du dispositif dont nous possédions une bonne reproduction est celle du «Musée»,<sup>3</sup> repérée par *Zone 2* sur le plan de la scénographie (cf. planche A); nous avons choisi pour la décrire la séquence du Jugement de Pilate (cf. photographie 1 planche B). Le corps de logis se divise en deux parties nettement séparées. La partie de gauche a servi à figurer la maison de Pilate, celle de droite la demeure de Caïphe. C'est donc une manière de juxtaposition en site naturel que nous avons ici, grâce à une construction qui s'y prête parfaitement.

L'aire de jeu comprend deux zones principales: l'escalier à gauche, et, par assimilation, la maison, servant aux entrées et aux sorties des acteurs. Mais les sorties se font *sur* l'aire de jeu et les entrées *dans* la maison et non l'inverse ! Ici, on *n'entre* pas en scène, on *sort* sur scène. Un des avantages du décor naturel, c'est de rétablir automatiquement la vraisemblance d'un des déplacements fondamentaux de l'acteur: la notion d'illusion, *au plan formel*, disparaît; elle reste bien entendu présente *au plan sémantique*, puisque deux vieux logis du XIV<sup>e</sup> siècle deviennent, pour quelques heures, les demeures de Pilate et de Caïphe.

La deuxième zone de cette aire de jeu où le Christ est présenté à Pilate, c'est l'espace immédiatement attenant aux logis, délimité physiquement par l'emplacement du public en une sorte de demi-cercle. Là, c'est l'espace devant les deux *mansions* qui est utilisé, par sémantisation directe. En d'autres termes, l'espace immédiat environnant les maisons appartient suc-

cessivement à la demeure de Caïphe puis à celle de Pilate. C'était une des techniques habituelles du théâtre médiéval. L'ensemble de cette zone, formée par les deux logis et l'espace immédiat qui les jouxte n'a bien évidemment aucun rapport, direct ou indirect, avec la Passion du Christ; sa valeur et sa fonction naturelles ont été *redirigées* pour qu'elle puisse servir de lieu scénique à certains épisodes du drame. Il n'existe donc ici aucun lien entre l'art architectural et l'art scénique. Plus important encore, nous avons un exemple de la transformation de la mansion médiévale dans une perspective toute contemporaine. Il s'agit dans ce cas deux *vraies* maisons attribuées à deux personnages du drame, Caïphe et Pilate. Seulement, la conséquence de l'emploi d'un décor naturel, c'est le caractère *réel* imposé par celui-ci. Cela signifie que les formes exactes sont imposées au spectateur, à l'imaginaire duquel on ne fait pas appel, mais surtout que seul le jeu en extérieurs est possible.<sup>4</sup> Au contraire, comme l'on sait, la mansion médiévale, de par sa forme (ouvertures sur plusieurs côtés) et sa fonction première (indication du lieu dramatique et/ou géographique), autorise quand il est nécessaire, le jeu simultané en intérieurs et en extérieurs. Les mansions contemporaines de Caïphe et de Pilate à Jumièges en 1914 sont nécessairement complètement fermées et n'autorisent que le jeu en extérieurs, ne serait-ce qu'en raison du grand nombre de spectateurs. Le décor naturel, lorsqu'il est utilisé dans les conditions et pour les séquences que nous avons décrites, n'est pas foncièrement éloigné de certains des principes de la scène médiévale: juxtaposition de deux lieux scéniques (maisons de Caïphe et de Pilate) et transformation formelle suivant des normes réelles de la mansion des mystères, pour laquelle on retrouve néanmoins la même fonction de situation dramatique et géographique.

L'épisode de la Cène prend place, comme la plupart des autres séquences, dans les ruines mêmes de l'abbaye, dans la région du transept (*Zone 1* sur le plan de la scénographie, cf. planche A); la photographie (cf. photographie 2, planche B) ne nous permet pas une précision plus fine. L'espace scénique de l'épisode de la Cène comprend deux parties: la première et la plus importante est la zone occupée pour le repas: tables et personnages, le Christ et les douze apôtres. La deuxième, située en hauteur, juste au-dessus de la table, à quatre ou cinq mètres du sol, est représentée par un pilier en ruine sur lequel a pris place Satan: de là, il surveille Judas et le pousse à mener à son terme la trahison pour laquelle il a déjà été payé.<sup>5</sup> L'espace est ainsi construit suivant les deux axes vertical et horizontal, ce qui permet précisément d'intégrer la verticalité propre aux ruines de l'abbaye à l'espace de la représentation de cette séquence. Lorsque le spectateur lève les yeux pour observer Satan sur son pilier, et pour l'écouter converser avec Judas, c'est l'ensemble des vestiges environnants que son regard embrasse et associe du même coup au contexte spatial de l'épisode dramatique de la sainte Cène.

Le problème de la mansion, que nous avons soulevé tout à l'heure pour les deux corps de logis du XIV<sup>e</sup> siècle, se pose ici en des termes différents. La séquence est censée se dérouler dans la maison d'Urion. A Jumièges, on est bien à l'intérieur, mais d'une église, qui plus est en ruine et qui laisse donc apercevoir le ciel et une abondante végétation. Il ne faut pas chercher ici une quelconque correspondance formelle, comme pour les séquences du Jugement de Caïphe et de Pilate. La correspondance est davantage d'ordre symbolique: l'église est le lieu de la perpétuation figurée du sacrifice du Fils de l'homme et c'est à ce titre que la représentation de la sainte Cène trouve parfaitement sa place dans le contexte large de l'édifice religieux. On pourrait certes arguer du fait que cet épisode aurait trouvé un lieu scénique plus adéquat à l'emplacement du maître-autel, mais celui-ci a été réservé à l'épisode de la Crucifixion, produisant un effet des plus intéressants que nous évoquerons bientôt. On ne peut donc pas vraiment parler de mansion pour le contexte spatial de cette séquence, ni même de correspondance formelle ponctuelle avec le transept. C'est bien le sens général de l'espace religieux qui fait le lien en l'occurrence.

En ceci, on se rapproche du type d'utilisation de l'espace que l'on trouvait à l'époque du haut moyen âge pour la représentation des drames liturgiques. Mais le problème qui se pose à la comparaison est le suivant: les drames liturgiques des cycles de Noël et de Pâques ne sont que de toutes petites parties des gigantesques Passions, dans lesquelles parfois on ne trouve pas l'épisode la Nativité.<sup>6</sup> De toute manière, l'adaptation contemporaine du *Mystère de la Passion* de Gréban n'a pas conservé la Nativité, et elle s'arrête juste avant la Résurrection... là où commencent la plupart des drames liturgiques du cycle de Pâques. Pour être tout à fait com-

plet, notons enfin que nous ignorons absolument quelle valeur (s'il y en avait une) la liturgie dramatisée accordait au transept, lieu scénique contemporain de la sainte Cène à Jumièges.

Les données sont différentes en revanche pour l'épisode de la Crucifixion qui prend place dans le chœur, à l'emplacement même du maître-autel aujourd'hui disparu (cf. photographie 3, planche B). L'espace de cette séquence comprend globalement deux zones distinctes: la première, celle du fond, est l'endroit du supplice; la deuxième est celle où sont réunis ceux qui assistent au supplice: on y distingue un arrière-plan (le groupe au pied des croix) et un avant-plan (groupe de personnages à gauche et soldats à droite) qui fait le lien avec un public disposé en position frontale.

Comme pour l'espace de la sainte Cène, il n'y a pas ici de rapport direct entre l'épisode lui-même et son environnement immédiat. La Crucifixion est censée se passer au sommet d'une colline, la «Colline du Crâne» ou Golgotha: nous sommes à Jumièges, à l'intérieur du périmètre d'une église, même si l'emplacement du chœur a complètement disparu et que la séquence a lieu *de facto* à l'air libre; l'élévation est à peine marquée,<sup>7</sup> l'élément figuratif de la montagne que l'on trouvait dans les mystères est tout juste suggéré. Pas de correspondance figurative directe donc entre l'église et le lieu de la Crucifixion.

On ne peut davantage parler de mansion, puisque l'espace choisi pour le supplice n'est pas un lieu autonome servant à figurer le contexte visuel de la séquence, mais s'inscrit davantage dans l'environnement large de l'édifice religieux.<sup>8</sup> En revanche, il existe une correspondance symbolique très intéressante, même si elle peut paraître évidente, entre le lieu scénique de la Crucifixion et le lieu réel de l'abbaye, que Victor Delbos, de l'Institut, a entr'aperçue: «C'est au fond de l'abside écroulée qu'apparut le crucifié; et lorsque, de l'endroit même où dans l'église avait dû s'élever l'autel, on entendit le Christ remettre son Esprit à Dieu, comment n'eût-on pas participé au sens des multiples et mystérieux rapports que l'acte divin de la Passion a établi entre le monde invisible et le monde visible?»<sup>9</sup>

En effet, le maître-autel, à l'est, était l'endroit où se disait la messe, c'est-à-dire la perpétuation symbolique et figurée du sacrifice du corps et du sang du Christ sous les auspices du pain et du vin. Du sacrifice rituel au sacrifice dramatisé, nous avons en quelque sorte un effet de *transfiguration dramatique* des plus saisissants. La coïncidence des valeurs est ici totale, l'illusion dramatique se fond dans la réalité symbolique.

L'utilisation des colonnes, au sommet desquelles on trouve fréquemment des personnages divins et infernaux, mérite quelques remarques. Louis Madelin écrit: «Satan (...) s'élance, enlace une colonne ruinée, se juche à son sommet, y attend la venue des hommes du mal qu'il va inspirer: les prêtres, les pharisiens, l'apôtre traître.

» (...) Tout à l'heure (...), l'ange doré planera très haut, au sommet d'un des piliers immenses».<sup>10</sup> Firmin Roz aussi rapporte ses impressions: «Le diable se détachait à peine du pilier où il s'agrippait; l'archange saint Michel semblait vraiment descendre du ciel quand nous le vîmes étinceler soudain à la place vide d'un vitrail (...)».<sup>11</sup>

L'espace scénique est donc non seulement créé dans le plan horizontal (espace du Monde des Hommes), mais également dans le plan vertical où il faut distinguer deux niveaux: celui où «évoluent» les personnages bénéfiques «au sommet d'un des piliers immenses» ou «à la place d'un vitrail», c'est-à-dire souvent le plus haut possible; celui enfin qui appartient aux personnages maléfiques, à proximité du «Monde», de façon à pouvoir tenter et influencer certains personnages humains. Ce découpage en différents plans créés sur l'axe vertical, reflète des options esthétiques et sémantiques dont nous aurons à reparler.

Avant de porter un regard plus large sur l'espace scénique, du point de vue de son implantation, de son esthétique et de sa valeur, arrêtons-nous un instant sur les trajets entre les zones principales, qui sont en fait des déplacements dans un espace scénique élargi: ces trajets comprennent deux lieux scéniques distincts (départ et arrivée) ainsi que l'espace intermédiaire les reliant; c'est à cet espace intermédiaire que se trouve directement associé le public.

Prenons le premier exemple, en nous référant au schéma de l'espace théâtral: le premier déplacement se fait entre le lieu servant à figurer le Jardin des Oliviers, une des chapelles du transept, et celui représentant la maison de Caïphe, un des deux corps de logis du XIV<sup>e</sup> siècle, soit au total un trajet d'environ cent cinquante mètres. Cet espace scénique, qui correspond à la conduite de Jésus devant son premier juge, Caïphe, comprend un point de départ, le Jardin

des Oliviers, où le Christ a été capturé grâce à la complicité de Judas, un point d'arrivée, la demeure du grand prêtre Caïphe, et un espace intermédiaire, compris donc entre le transept et les corps de logis, figurant la distance entre Guethsémani et le palais de Caïphe. La réplique de Jean conclut le III<sup>e</sup> Tableau de l'adaptation, à la fin duquel Jésus vient d'être pris:

Or, ami, suivons-le de loin.<sup>12</sup>

Le public emboîte alors le pas et s'assimile aux apôtres et à la foule qui conduit le Christ devant Caïphe.

Le deuxième et dernier trajet obéit au même principe, même s'il est plus complexe. Le point d'origine est le lieu servant à figurer la demeure de Pilate, contigu à la demeure de Caïphe: c'est le «Musée»; le point d'arrivée est le lieu figurant le Golgotha où doit se dérouler la Crucifixion. Le trajet effectué entre ces deux points correspond au Chemin de Croix; il prend place d'abord entre le «Musée» et l'entrée de l'abbaye au porche ouest, puis entre ce porche et le maître-autel, en direction du chœur, vers le lieu du supplice. Soit à nouveau un déplacement d'environ cent cinquante mètres, dont la seconde partie, la «remontée» de l'édifice d'ouest en est au milieu des pharisiens, grands prêtres et soldats, cette sorte de traversée en forme de pèlerinage de l'espace divin sur terre, a dû recouvrir une puissance évocatrice sans égal.

De par le choix et la nature de l'espace théâtral, le spectateur est donc inclus d'office dans l'espace *réel-figuré*<sup>13</sup> et il en a une certaine perception physique. Mais le sentiment de cette inclusion et de cette perception se trouve très largement développé chez le spectateur qui parcourt réellement les différentes composantes du décor, même s'il est naturel. Cette évolution dans l'espace réel-figuré, qui fait que *le décor ne vient pas au spectateur*, mais que *le spectateur va vers le décor*, qu'il le pénètre, qu'il l'habite et qu'il en sorte, cette évolution dans l'espace tridimensionnel d'un tel théâtre, où l'envers du décor est aussi réel que l'endroit,<sup>14</sup> permet au spectateur de participer à l'action sans en être directement un acteur. La perception réelle de l'espace, qui se traduit surtout pendant ces déplacements, aide l'imaginaire de chacun des assistants à recréer les vrais lieux originaux de la Passion du Christ: le décor naturel devient le substitut crédible de la réalité contextuelle du drame.

D'une manière générale, cette impression du «vrai» conféré par l'utilisation du décor naturel à la représentation est ce qui semble avoir frappé les assistants au premier degré. Voici d'abord ce qu'écrit Firmin Roz: «Je me rappelais les représentations, si belles pourtant, si artistiquement ordonnées, du théâtre de l'Odéon: qu'elles m'apparaissaient alors artificielles, avec leurs toiles peintes, leurs acteurs sur des planches, le lustre au-dessus de nous, et ce vis-à-vis de la scène et de la salle ! Il y avait ici de *vraies* pierres, de nobles arceaux, de l'air et de la lumière. (...) L'archange saint Michel semblait *vraiment* descendre du ciel quand nous le vîmes étinceler soudain à la place vide d'un vitrail. (...) De plain-pied avec la foule et si près, les interprètes s'harmonisaient spontanément à cette vérité du cadre et elle devint plus saisissante encore quand nous allâmes jusqu'à la maison de Pilate, une *vraie* maison gothique d'où il sortit vêtu en prévôt.»<sup>15</sup>

Ce témoignage, appuyé par bien d'autres encore, oppose la vérité du décor naturel à l'aspect artificiel du décor de théâtre. Seulement, il y a peut-être là une approche imprécise de la vraie nature et de la vraie fonction du décor naturel, ou tout au moins une certaine confusion dans la fonction qui est la sienne dans la représentation théâtrale. Car il faut bien comprendre en quoi s'opposent le décor naturel et le décor artificiel. Le premier est-il plus apte à figurer la vérité d'un lieu scénique? En fait, l'un et l'autre conservent leur fonction propre de décor, ou, plus largement, de contexte visuel de la représentation, et cette fonction est dans les deux cas de donner l'illusion de la réalité géographique et dramatique du lieu scénique. Même si Judas se pend à un vrai arbre, si Pilate descend un véritable escalier ou si les acteurs foulent au Jardin des Oliviers une herbe authentique, il n'est pas certain que les ruines de l'abbaye ou les corps de logis du XIV<sup>e</sup> siècle qui la jouxtent, soient plus *réalistes* qu'un décor artificiel spécifiquement dédié. *Réel* et *réaliste* ne sont pas des termes équivalents, au sens où le naturalisme d'un Antoine l'aurait entendu. C'est à cette confusion que peut mener l'emploi du décor naturel dans l'esprit du spectateur. Bien loin d'être une critique à l'endroit de l'espace réel-figuré, cette remarque doit nous permettre de bien comprendre son juste emploi. Cet emploi participe d'une esthétique dépourvue de l'aspect potentiel du réalisme que confère le décor artificiel de théâtre; cela s'effectue au profit de l'utilisation d'un matériau scéni-



que réel, à la forme préexistante et donc invariable, auquel on réattribue, pour le temps d'une représentation, une nature et une fonction dramatique nouvelles, qui soient ou non en relation avec les valeurs originelles de ce matériau réel. Comme à Jumièges, on procède au choix d'un lieu, on y adapte les lieux scéniques —et non l'inverse— et l'on associe le sens de l'espace religieux (de l'abbaye) à l'espace théâtral: le choix lieu de la Crucifixion (le choeur) en est la manifestation la plus éclatante.

A la réalité du matériau, il faut donc ajouter encore l'emploi de sa réalité symbolique en association avec le sens développé par le spectacle théâtral. Une certaine réalité formelle et symbolique se révèle un soutien formidable à la fiction scénique; cette réalité peut apporter les fondements de sa crédibilité ou de sa *vérité* au spectacle théâtral.

Voilà comment, à notre sens, il faut comprendre l'utilisation du décor naturel. Du point de vue de l'esthétique du réel et du sens général qui unit le lieu au spectacle, la représentation donnée à Jumièges est une parfaite réussite.

Au niveau de l'implantation des lieux scéniques dans l'espace théâtral, peut-on entreprendre une comparaison avec l'époque médiévale? Nous ne pouvons nous y risquer que pour la partie de l'espace qui concerne l'édifice religieux proprement dit, à l'exclusion de la «partie profane» représentée par le «Musée». L'adaptation, extrêmement réductrice de l'oeuvre de Gréban, ne présente plus aucun épisode commun avec les drames liturgiques, ni même semi-liturgiques: si l'on exclut la séquence aux Limbes préfigurant la venue du Sauveur, séquence qui n'a sans doute pas été représenté à Jumièges, le texte commence à la Conjuración des Juifs et prend fin à la Crucifixion. La Nativité et la Résurrection, matières essentielles des jeux liturgiques, sont donc absentes ici.

Toutefois, l'utilisation de l'abbaye rappelle de loin celle qui en était faite à l'époque médiévale: le choeur (Crucifixion), la remontée de la nef (dernière partie du Portement de Croix), une chapelle du transept (sainte Cène); cette disposition révèle un souci d'occuper l'espace religieux et de retrouver ses valeurs symboliques et sémantiques. L'implantation des lieux scéniques dans l'édifice religieux obéit donc à une certaine cohérence symbolique qui n'est pas sans rappeler celle des jeux liturgiques médiévaux, et non celle des Passions comme nous le rappelons.

Si l'on considère à présent l'ensemble de l'espace scénique, zone religieuse (l'abbaye) et zone profane (le «Musée»), trois caractéristiques essentielles s'imposent. La première, c'est le système hiérarchisé de juxtaposition: les lieux scéniques sont en effet juxtaposés, obéissant en cela à un principe bien connu au moyen âge. Au niveau supérieur, nous avons la juxtaposition des deux grands ensembles, l'abbaye (espace religieux) et logis du XIV<sup>e</sup> siècle (espace profane), chacun suivant les règles propres que nous avons décrites; au niveau inférieur, tous les différents lieux de l'action de la Passion sont, d'une manière individuelle, juxtaposés les uns par rapport aux autres (cf. planche C).

Un tel système de hiérarchisation et d'organisation des principes de juxtaposition et de simultanéité, révèle l'exploitation réfléchie d'une donnée scénique médiévale, adaptée à la conception plus contemporaine de l'utilisation pleine et entière d'un site naturel, correspondant ici à l'emploi total du *site* de l'abbaye et de non de l'abbaye seule.

La deuxième caractéristique que nous annonçons, qui découle de cette forme spécifique de l'espace scénique, c'est la confusion, volontaire à l'évidence, entre l'espace scénique propre et l'espace réservé aux spectateurs. Le public est toujours disposé dans l'espace, que ce soit dans le Jardin des Oliviers, dans la Cité de Jérusalem ou au pied du Golgotha. Dans ces épisodes, une séparation existe entre l'aire de jeu propre et la situation des spectateurs qui font face; mais l'espace qu'ils foulent, l'abbaye ou les logis, appartient en propre à l'espace scénique. Dans le cas des trajets que nous avons décrits, entre le Jardin des Oliviers et la demeure de Caïphe, et entre Jérusalem et le Golgotha, cette séparation n'existe même plus, puisque spectateurs et acteurs sont virtuellement confondus: tous se déplacent au même moment dans le même espace, tous *éprouvent* de même un espace scénique identique. Cette évolution commune dans l'espace de la représentation est le plus haut degré d'expression de la réunion de l'espace «scène» et de l'espace «public» en une zone unique, une sorte de «théâtre total».

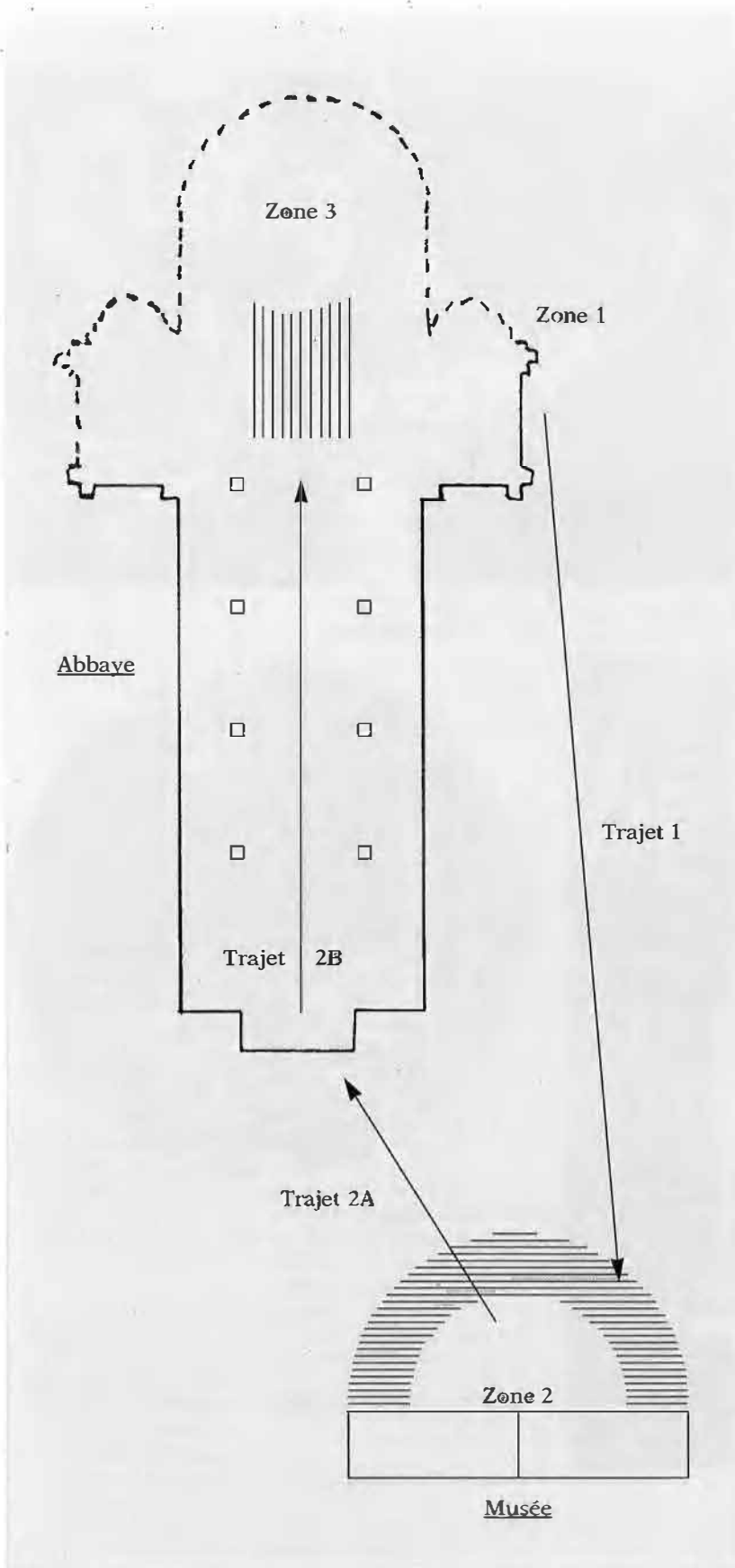
Troisième et dernière caractéristique importante: à la base de ces différents lieux scéniques

dispersés avec art dans l'espace religieux et profane, il y a le souvenir lointain de la mansion médiévale, espace *non réel* et *non réaliste*. Formellement, on en est assez loin à Jumièges. En revanche, on est bien plus proche de la *valeur* de la mansion, qui est de sémantiser l'espace suivant la valeur qui lui est attribuée.<sup>16</sup> A Jumièges, pour la partie profane de l'espace, ce sont bien les personnages et l'épisode dramatique qui donnent sa valeur au lieu scénique. Il en va de même pour la partie religieuse, à cette exception près que cette valeur se complique du sens originel de l'espace religieux conféré par l'abbaye.

Nous sommes en présence, en quelque sorte, du principe de la mansion, mais un principe transformé par l'utilisation du matériau réel pour contexte spatial du spectacle: il impose que chaque lieu scénique s'adapte au décor naturel existant, au lieu que des décors (quels qu'en soient les types) soient adaptés à chaque lieu; les mansions de Jumièges, si on peut les appeler ainsi, ne sont plus l'expression restreinte et schématique des lieux scéniques: elles deviennent le contexte *réel non réaliste* de chacune des séquences dramatiques composant l'adaptation de l'oeuvre de Gréban.

La juxtaposition des lieux scéniques, la confusion volontaire de l'espace «scène» et de l'espace «public» en une zone unique, la transformation de la mansion médiévale, sont les trois caractéristiques qui cernent le mieux l'élaboration de l'espace scénique du *Vray Mystère de la Passion* représenté à Jumièges en 1914 par la troupe de l'Odéon, et qui déterminent à la fois son ancrage dans les formes médiévales, assez lointaines il est vrai, et surtout son appartenance au mouvement contemporain de rénovation de la scène théâtrale.

Au moment de conclure, nous ne saurions trop insister sur cette caractéristique toute contemporaine de l'utilisation spécifique du décor naturel sous son aspect réel et non réaliste. Sans peut-être qu'on s'en soit rendu compte au moment même de la création, une telle scène rompt déjà avec le naturalisme en vogue quelque vingt ans plus tôt, et qui avait ouvert la première brèche dans les traditions scéniques du XIXe siècle finissant. La «scène totale» est le terme qui s'applique le mieux à la description de l'espace scénique de cette représentation. On voit à quel point, à présent, l'expression de «théâtre de plein air», loin d'être une nouveauté en 1914, est un pauvre qualificatif en de telles circonstances. Ce spectacle a bien profité du plein air, de la voûte céleste et du soleil, mais bien plus il a profité du décor naturel et réel du site de l'abbaye de Jumièges. Pour cette période de complet bouleversement de l'art scénique, les données nouvelles de cette représentation nous apparaissent fondamentales. Mais à l'inverse, les contraintes énormes imposées par une telle scène —contrainte d'éloignement,<sup>17</sup> de temps,<sup>18</sup> de condition physique,<sup>19</sup> d'horaires—<sup>20</sup> font qu'une scène, qu'un espace théâtral d'un tel type ne pouvaient pas résoudre en profondeur et d'une manière permanente la question de l'espace théâtral et scénique au théâtre que les rénovateurs cherchaient à transformer. Ces spectacles de plein air, même lorsqu'ils sont aussi bien pensés que celui de Jumièges, resteront malheureusement des performances, même si, pour nous, l'esprit et les formes véritables du théâtre s'expriment en germes ici.



**Zone 1: Choeur et transept sud**

- Limbes • Conspiration des Juifs
- Entré dans Jérusalem • Cène
- Agonie et capture de Jésus au Jardin des Oliviers

**Zone 2: «Musée»**

- Jugement de Jésus devant Caïphe • Jugement de Jésus devant Pilate • Flagellation • Ecce homo • Début du portement de croix

**Zone 3: Choeur - Maître Autel**

- Crucifixion • Mort de Jésus

**Trajet 1: Acompagnement de Jésus devant ses juges (le public suit)**

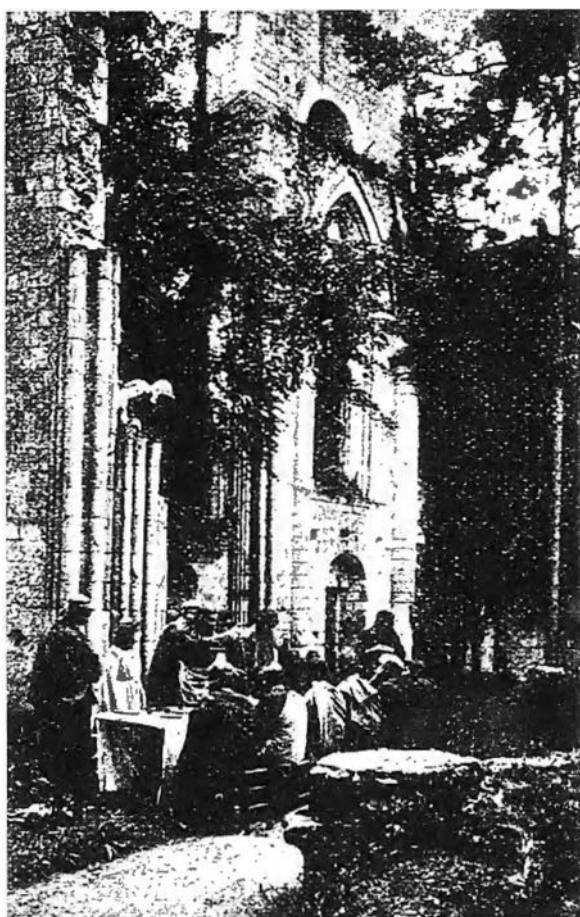
**Trajet 2: Chemin de croix (le public suit)**

///: Disposition du public

- - -: Ancienne limite de l'édifice



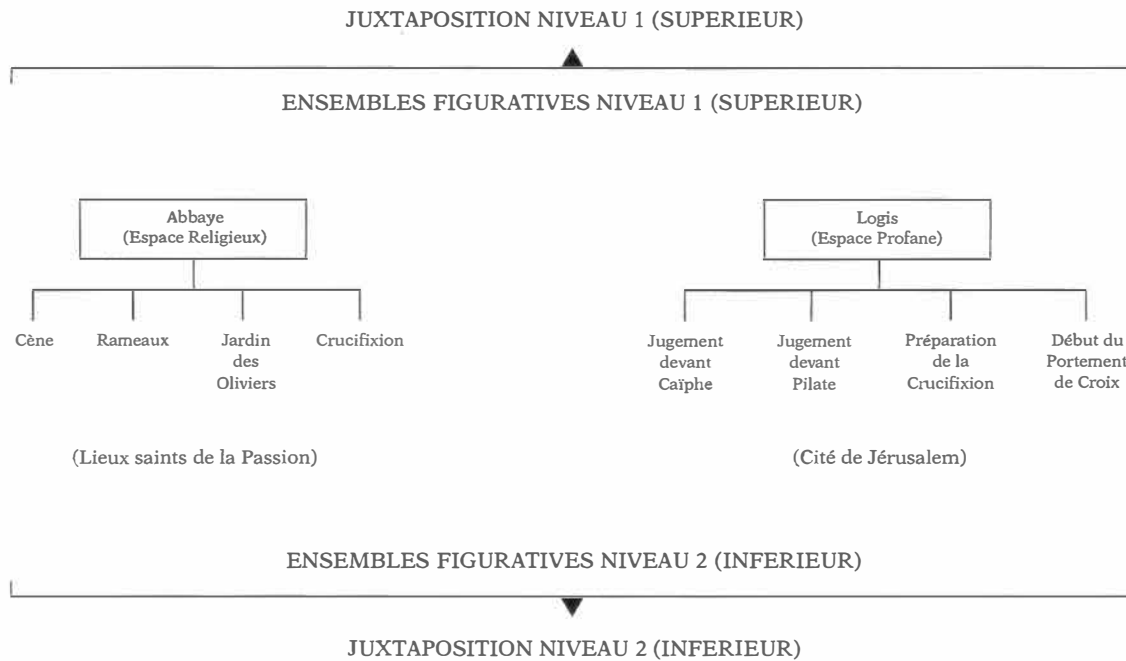
Le public et les acteurs pendant la scène su jugement de Pilate



La Cène



La Crucifixion



## Notes

1. Une photographie pleine page se trouve dans *L'Illustration* du 27 juin 1914, sans aucun commentaire. Quelques brefs articles ont également paru dans *Le Journal de Rouen* (14 et 20 juin 1914). Toutes les photographies que nous reproduisons sont extraites de plusieurs numéros de *La Revue Française Politique et Littéraire* du mois de juin 1914.

2. Ils servaient à loger les prêtres de Jumièges.

3. Les logis des prêtres ont été transformés en musée.

4. Dans le cas qui nous occupe, seul l'extérieur est employé. On aurait pu imaginer, si les circonstances du drame l'avaient imposé, si le metteur en scène l'avait jugé opportun ou si les constructions l'avaient permis, un jeu aussi à l'intérieur. Mais dans tous les cas le jeu en extérieur puis en intérieur —ou l'inverse— n'aurait pu se faire que *succesivement* et non *simultanément* par le fait même des normes réelles imposées par le choix du décor naturel.

5. Aux vers 18249-18260 du texte de Gréban (Seconde Journée) et 816-826 dans l'adaptation de Taurines et la Tourasse (IIe Tableau, Scène II). Ce dialogue entre Judas et Satan n'apparaît pas dans les Évangiles. On trouve simplement dans Jean 13, 27: «Satan entra dans Judas». Le dialogue en lui-même est de tradition apocryphe ou un simple produit de l'imagination des auteurs.

6. Comme dans *la Passion du Palatinus*, du manuscrit *Palatinus Latinus* n° 1969 de la Bibliothèque du Vatican. (Editions Gallimard, Paris, 1951, Bibliothèque de la Pléiade, p. 211.)

7. Tout au plus la base des croix des suppliciés se situe-t-elle à deux mètres de haut, sur une légère élévation, ce qui met les départs de croix environ à la hauteur de la tête des assistants.

8. A l'origine, dans le drame liturgique médiéval, les différentes zones de l'église sont les ancêtres des futures mansions des mystères. Mais dans ce cas, comme dans celui de la représentation contemporaine de Jumièges, on ne saurait employer le terme de mansions; le drame liturgique médiéval et la Passion représentée à Jumièges en 1914 ont utilisé chacun l'espace spécifiquement religieux, c'est-à-dire différentes zones (symboliques ou non) faisant partie de l'ensemble supérieur *église*.

9. In *Revue Française Politique et Littéraire*, p. 345.

10. Ibid., p. 348.

11. Ibid., p. 346.

12. Dans l'adaptation, IIIe Tableau, vers 1217, p. 60.

13. Ou *décor naturel*.

14. Le fonctionnement de l'illusion théâtrale diffère suivant qu'on a recours au décor artificiel ou au décor naturel. Dans le premier cas, l'illusion consiste à faire croire que les décors sont de vraies maisons, de vraies forêts, de vrais ciels...; dans le deuxième cas, il s'agit d'attribuer au décor naturel de nouvelles fonctions géographiques et dramati-

ques, suivant la nature de l'oeuvre du dramaturge et du metteur en scène. Mais, formellement, le décor naturel reste immuablement ce qu'il est.

15. In *Revue Française Politique et Littéraire*, p. 346.

16. Cela est surtout vrai pour les mansions dépourvues d'éléments figuratifs précis, telles qu'on les trouve dans *le Mystère de sainte Apolline*. Dans des systèmes plus complexes du type de celui de Valenciennes 1547, les mansions comportent des éléments architecturaux qui les distinguent *formellement* les unes des autres: le croissant de lune pour le Temple ou la prison pour le Palais. A l'inverse, il subsiste sur la même scène des mansions sans signe distinctif, comme celle qui se trouve «sous» le Paradis, référencée simplement par «une salle». (Cf. *L'Espace Théâtral Médiéval*, Planche IV.) A l'origine, la mansion est déterminée à la fois par les personnages qui s'y trouvent et la séquence dramatique en cours. Ce n'est que dans son développement tardif et ultime qu'elle prendra parfois formellement le signe distinctif de sa nature et de sa fonction.

17. Dans le cas de la représentation de Jumièges, organisée par les Conférences Chateaubriand, le public n'était pas local, mais entièrement parisien. Une logistique complexe, train et bateau, a été mise en place pour acheminer les spectateurs depuis la capitale, acheminement au cours duquel ceux-ci ont eu droit à des conférences sur l'abbaye et ses moines, mais aussi à un déjeuner sur le bateau. Conditions idéales s'il en est, mais qui rendent difficile l'accès de tous au théâtre.

Même dans le cas où le public est à la fois local, national et international, la situation des lieux de spectacle en dehors de grands centres urbains est un frein naturel au développement de l'art scénique. L'éloignement ou l'excentration des théâtres est la première raison qui fait que, malheureusement, ce genre de spectacle ne peut que rester du domaine de la *performance*.

18. Le spectacle est soumis aux conditions météorologiques: une simple pluie le rend tout à fait impossible.

19. Une bonne santé, une bonne condition physique, cela peut paraître curieux, est nécessaire pour assister à ce type de représentation: le public reste souvent debout et parfois même il est amené à se déplacer. Une sélection *de fait* s'opère dans le choix des spectateurs.

20. Dans notre société contemporaine, il est bien difficile de trouver une journée entière à consacrer à un spectacle, ou à un acte culturel: en effet, dans un tel cas, à cause de l'éloignement, le spectacle ne peut avoir lieu que dans la journée.

---

Garrett P. J. Epp  
Coordinador de la Secció  
Canadenca de la SITM  
i professor de la  
University of Alberta  
Edmonton, Canadà

# *Pulling Old Strings: Medieval Cycle Drama on Modern Stages*

Scholars who are also practitioners and producers of medieval drama are often confronted with a distinction between «real, living theatre» and «museum piece.» Such crude binaries not only do severe injustice to the work of museum curators but deny the vitality of the plays themselves, suggesting that without radical alteration old texts cannot speak to modern audiences. If ripeness is all, medieval drama can safely rot. Still, the distinction does point toward a very real problem in the modern production of medieval (or even later) drama, namely, the inherent contradiction and tension in responding to the needs and perceptions of a modern audience through a text geared to medieval needs and perceptions. That is, how does the modern director effect and control the jerking of modern knees when pulling the strings of an ancient text?

The problem is possibly compounded by the scholarly knowledge and preconceptions regarding the supposed expectations of a medieval audience —the more a production is geared to satisfy these expectations, the less it is likely to satisfy any others. The result can all too easily be one version of what Peter Brook once termed «deadly theatre»: it looks «lively and colourful, there is music and everyone is all dressed up, just as they are supposed to be... Yet secretly we find it excruciatingly boring...» (Brook 12, referring most immediately to productions of Shakespeare's plays). The scholars' reconstructionist approach to early drama (re-)production may be reverent and look attractive, yet be ultimately without pleasure or meaning for anyone other than Brook's

deadly spectator, who for special reasons enjoys a lack of intensity and even a lack of entertainment, such as the scholar who emerges from routine performances of the classics smiling because nothing has distracted him from trying over and confirming his pet theories to himself, whilst reciting his favourite lines under his breath. (12-13)

Deadly spectators, scholarly and otherwise, have made up a notable proportion of the audience for all of the productions I have been involved with over the last decade. Indeed, I generally am such, and find real pleasure in gloating over what I perceive to be the fatal gaffes of better scholars and directors than I. Yet I believe that the material itself is neither dead, nor necessarily deadly; several of those same productions were themselves not deadly. I also believe that, while period reconstruction has a very necessary place in scholarship, and even in the professional theatre, the deadly theatre is a threat not only to artistic or political value, as Brook might assert, but to scholarship itself.

An audience of scholarly specialists might be deadly, but it is not, like the true medieval audience, simply dead. That is good, but it is also the source of the problem. Whatever else of medieval dramatic production may or may not be recoverable—and thanks particularly to the REED project, more is now recoverable than was once thought—it is still impossible to reconstruct a medieval audience, which may have known less about themselves than some medievalists know about them, but if nothing else spoke and dressed differently—differences that have to be taken into account when translating medieval text into modern performance.

The question of verbal translation is an obvious one, but worth considering here. It is notable that even the most «authentically medieval» of modern productions, including all of the full-scale cycle productions by Toronto's *Poculi Ludique Societas*, have been played in modern English translation, thus losing certain of the plays' special dramatic effects and meaning. Some translations are better than others, but none can ever quite capture the carefully modulated verbal rhythms and richly inventive linguistic playfulness of the York playwrights. As I have argued elsewhere («Visible Words»), the York plays, like a good many other medieval and Tudor playtexts, are gestic in the Brechtian sense, defining and directing the gestures and emotions represented by the actors through dialogue, and any attempt at translation or paraphrase thus alters far more than meaning. John R. Elliott, Jr, amply demonstrates the problem through comparison of a number of modern translations in his book *Playing God* (see 133-41), concluding that «there is no satisfactory substitute for performing the plays in their original language» (140) but that this is an impractical if not impossible goal outside academia. True enough, although for many this in itself justifies the label of «museum piece.» Experience has shown that «audiences can understand more than they think they are going to» (Elliott, 140), but only the most specialized of academic audiences can come even close to fully understanding these plays in performance. What is most important to us as audience of an «historically correct» dramatic reconstruction, is not perfect fluency in Middle English, in any of its variants, but cultural fluency to inform our reactions to what is said and done onstage—an equally rare commodity. Translation is usually necessary on all counts.

Questions of cultural translation are far less obvious than questions of language; they are more seldom dealt with explicitly, and then not always well. The problem strikes me as ironic, given the amount of space devoted to questions of cultural context in the recent and very useful MLA collection of essays on *Approaches to Teaching Medieval English Drama* (to which I will have frequent recourse in the remainder of this paper). The most obvious example—although dealt with only incidentally in that volume—is costuming. The ubiquitous medieval costumes of modern scholarly (and other) productions often look good, and may give the audience some insight into how such plays might possibly have looked at a particular point in history. However, as Martin Stevens has suggested in his *Approaches to Teaching* contribution, such recreations on the visual level «defy the spirit of the play» (Stevens, 48). For Stevens, the problem would appear to be primarily one of audience accessibility or contemporary relevance. Unlike medieval stagings, which reflected and drew in the contemporary world, a pure reconstructionist approach to costume necessarily interferes with a portion of the plays' own famous anachronism, distancing the audience from the action of a play as much as any Middle English performance could.

Yet it is only specific instances of distancing that disturb me. Others are built into the plays themselves, and signalled, in part, through costume. The manuscript illustrations for the biblical plays of Lille show a typical division:

Some of the costumes are fantastic clothing, a deliberate attempt on the part of the artist to create a sense of the exotic—the «otherness» and often the «orientalness» of the events depicted. Other costumes, however, reflect the fashions of the times...

(Sheingorn, 173)

The general rule for both artistic and dramatic representations of biblical scenes, throughout the later middle ages, would appear to be that contemporary dress was not given to characters of high rank or «holiness» (the apostles, Mary, and so on), or to any identified as pagan or in another sense alien (which could include any or all Old Testament characters; see Newton, 70). A character such as Herod is both a king and an important part of the story, who



swears by the devil and Mahound; he is not like us, the audience, and his dress would signify this clearly. The women whose children are killed by Herod's soldiers are a different matter entirely. In a play such as the York or Chester Slaughter of the Innocents they almost certainly (if unprovably) emerge from the audience, at street level, and are dressed more or less like them. When the soldiers descend from the wagon stage which represents Herod's palace and these women become part of the violent action of the pageant, it is our space as audience that is violated, but only if they are dressed as we are—a modern actor in medieval dress would be marked as part of the play world from the beginning. This was highly evident to me when directing the Chester version for the *PLS* production of the cycle in 1983: the transition in rehearsals from street clothes to costumes involved some deadly pleasure—the pageant now looked «right»—but some disappointment as well. Something vital was undone, deconstructed, the production putting itself at one further remove from one crucial aspect of what it sought to reconstruct: difference was elided, and the audience removed from the play.

Audience space is violated a second time in the York pageant, when Herod himself apparently descends to street level in pursuit of the Christchild, telling others onstage, «Comes aftir as yhe canne,/ For we will wende before» (*York* 19.280-81) —the others presumably remaining behind to pull the wagon on to the next station. In Chester, where the women attempt to fight back against the soldiers, it is Herod's space on the wagon that is ultimately violated, as he discovers his own son to have fallen victim to his violence, then rots and dies, bequeathing his soul to «Sathanas» (*Chester* 10.431), whose representative arrives to cart Herod ignominiously off to hell. Meanwhile, back in Egypt, but again presumably at street level, the holy family are told to make their way safely home, and they move onward to the next station. Both versions construct us, the audience in the street, as guardians of innocence and holiness under threat of violence from the alien Other, Herod and his cohorts raging «in the pagond and in the strete also» (*Coventry* Shearmen 783 SD). Once the play-world's representatives of ourselves, the women, are themselves constructed as Other through alien albeit historically accurate costuming, the effect is lost, and with it our perception of the social politic here at play.

What does—or should—happen here contradicts or at least complicates conventional analysis of the social dynamics encoded in Passion plays and Crucifixion pageants, which sees the presumedly silent audience as implicated in the torture of Christ. Robert W. Hanning, for instance, refers to the York Crucifixion as a prime example of «tropological entrapment—that is, a method of impelling the audience toward right moral choices by first seducing them toward wrong ones» (Hanning 119). I too have taught the play on this basis, but while entrapment is a common technique in the moral interludes, I'm no longer certain it applies here. Although the language of effort belongs entirely to the torturers and their exertions, as Hanning points out (120- 21), its gestic imperative is geared toward control of the actor, not audience reaction. The text governs what the actor does, and perhaps empathically feels, but audience empathy is controlled by the visual context, by the whole performance. This is something that cannot be duplicated in reading, or even in most classroom stagings (the situation Hanning describes), where the text remains both central and subjective. In performance it is placed at one remove from the audience, and becomes objectified—something heard, an action observed at a distance. It acts upon another, more sympathetic object—these soldiers are crucifying Christ—and simultaneously acts upon us as audience, thus linking us with that other object, the suffering Christ. Unlike the women in the Slaughter pageant, neither Christ nor his torturers would likely be identified with the audience through appearance. English and northern European art, linked to English dramatisations through such details as the «newe game» of Hot Cockles (*N-town* 29.188, +note p.507; see also *Towneley* 21.344) and the dance around the cross in the N-town Passion (32.76 SD), tend to depict the torturers as grotesque, thus constructing an opposition not only between them and the perfect Christ, but between them and the audience as well - an opposition that would hold even if the torturers were to be given some variation of contemporary dress. Even in the York version, where the grotesque element has sometimes been questioned, Christ's speech from the cross (*York* 35.253-64) addresses the audience directly and compares their suffering with his own, stressing that none could be greater than his, but distancing both audience and himself from the cruelty of the torturers, for whom (in the third person) he asks divine forgiveness. In contrast, the boasting rants and vio-

lent threats of the York (and other) tyrants, also directly addressed to the audience, invariably reinforce opposition.

An October 1990 production of the Towneley Crucifixion, at the University of Calgary, Alberta, attempted to exploit this opposition, while injecting the pageant with some contemporary relevance, by explicitly setting the play in modern (pre-truce) El Salvador. Although one reviewer described this particular production (one of nine assorted pageants presented over three evenings) as «more ponderous than moving» (Morrow), perpetual updatings of Shakespeare have shown that this kind of approach does have a certain appeal. However, so specific yet foreign a setting distances the audience while appealing to a shallow political sympathy; we are made to feel «politically correct» yet uninvolved —precisely the opposite tactic of the play. Moreover, the text's insistence upon the uniqueness of Christ and his suffering is severely at odds with the production's efforts to «bring about the realization that, historically speaking, very little concerning man's inhumanity to man has really changed» (Benedict). Sometimes a disjuncture between text and performance, dialogue and action, provides a fruitful space for audience engagement and the production of new meaning through an old text; sometimes it is just a disjuncture. It is a particularly modern technique for which much depends upon the appropriateness, and even the modernity, of the text.

Ironically, the film version of the modern musical *Jesus Christ, Superstar* uses a visual language more closely akin to medieval production, as Michael L. Hall has pointed out (again in the *Approaches to Teaching* collection). The 1973 film's mixture of the modern, ancient, and purely invented does not limit the story either to the historical past or to an historical present (although much of its contemporary nature is already dated; see Hall, 111). Soldiers, for instance, wear purple t-shirts and chrome helmets, and carry both spears and automatic rifles, whereas Christ wears the expected long white robe. By such means, contemporary history, contemporary culture and politics, is allowed to interact with, rather than simply displace, biblical history. As Hall puts it,

The film collapses biblical time and the present in ways that recall the references to medieval settings in the Corpus Christi plays —the local references in the Wakefield pageant and the references to the city and the guilds of York. Set in the Holy Land, the film becomes both historical and contemporary, with the tanks and the jet fighters helping us link in our own minds the similarities between the troubles then and the troubles now in and around Jerusalem. (113)

The film also celebrates Christ's uniqueness in ways that recall its medieval counterparts — the actor playing Christ is the only one that does not board the bus and drive away at the end of the film, as the former Judas looks back, apparently troubled, toward an empty cross. Something has happened that does not happen daily, whether in the Middle East or in El Salvador, although it bears both similarity and relevance to events and persons there and elsewhere.

As one of four contributors to the «Staging and Performance» section of the MLA volume, Martin W. Walsh describes his own very modern approach to performing medieval drama. His chief concern in this essay is not costuming (which in the productions I have seen was not anachronistic) but acting technique (which was). Here, as in a paper he presented at Kalamazoo in 1988, Walsh advocates the use of Brecht's theories of acting in early drama performance/reconstruction. As suggested earlier, I do think the texts are largely gestic in construction, and so particularly amenable to this approach; despite Brecht's own aversions to religion, religious theatre, and any restrictive hegemonic presentation of Truth, he is still a didactic playwright, and like his medieval counterparts attempts to control audience education through careful control of the performance text.

Yet Walsh hardly restricts his use of anachronistic performance theory to Brecht. For instance, when directing an actor's portrayal of Christ in the Towneley pageant of the Buffetting (performed in Toronto, 1985) he made use of Jerzy Grotowski's less textually-centred and more visceral acting approach. I can attest to the power of the performance, both of the actor and of the whole troupe, the Harlotry Players. Yet it is worth noting that this theory is appropriate for that pageant, as it would be for the York Trial before Herod, but for few if any other plays; both present «a whirlwind of physical and verbal abuse» (Walsh, 137), centring upon the absolutely silent figure of Christ. Silence is notoriously difficult to handle onstage: modern

dramatic uses of silence, from at least Beckett on, to focus attention and instil suspense, have if anything added to the silent actor's burden of signification. A medieval audience had likely been trained by years of seeing and hearing the Passion story in a devotional context to respond emotionally even to a woodenly acted representation of the suffering Christ. And although I believe medieval actors were better at their trade than Shakespeare's Bottom and company might have us believe, I suspect that it is not a purely modern temptation to give the «big» parts—those with the most lines—to the best actors. However, the modern audience requires more to make them feel anything beyond boredom when all their attention is repeatedly focussed on conspicuous silence, unless indeed they begin to share the other characters' frustration with that silence, and to cheer on the torturers—something that can occasionally occur. Grotowski's approach is thoroughly anachronistic, out of keeping even with an overall Brechtian approach, but for this modern audience it worked, evoking a response of mingled awe and sympathy at least analogous to that predicated by scholars of a medieval audience.

The Harlotry Players' first project, the Chester Antichrist (Toronto, 1983), was in some ways less successful as performance research. For me, then taking part in my own first medieval drama production, Walsh's «deliberately expansive staging» did not call into question the «venerable model of one wagon-one play» (134) so much as it did his interpretation of the model, as well as the size of the wagons available in Toronto. Too little took place on the wagon, creating sightline problems for many, and the additional set-pieces simply took too long to set up, creating awkward delays—the sort of thing for which medieval guilds could be fined. Yet the performance itself was rivetting, even outside in the pouring rain. In contrast to the overall layout, highly theatrical details such as «the technically enhanced holy bread» (134; a mirror attached to its bottom to reflect the sun's rays) were justifiable both by what is known of medieval staging practice, and by a line in the text: «That bread to me it is so bright» (*Chester* 582).

Whatever else he might do, Walsh plays the text, translating the visible accidents of its gestic indications, but not the essence; he thus communicates that essence to a modern audience while giving new insights into medieval modes of dramatic production. In contrast, for a crowd-pleasing professional production such as the National Theatre's *The Mysteries*, which Martin Stevens holds up as an example of the best sort of medieval drama production (Stevens, 48), the essential text is itself altered. In an effort presumably to present the very best of medieval dramatic scripts, writers have taken the anthology approach, cobbling a single play out of many, and forcing into one dramatic mode what was written at different times with different emphases for different types of staging. I confess that I did not see this particular production. If I had, I might well have enjoyed its sheer theatricality, but would still have been all too conscious that my enjoyment had little to do with anything inherent in the plays themselves. Ultimately I would rather see new plays written in analogous modes, or the old plays substantially reworked from a modern perspective, much as Brecht, for instance, reworked *Coriolanus* to his own ideological ends. But the old plays do have something to offer new audiences, if we are willing to trust them, and carefully search for suitable means of translation.

A final contrasting pair of examples should illustrate the point. The final segment of the 1990 Calgary production referred to earlier was billed as «The Last Judgement: Based on the structure of the Chester Cycle Play.» As described by a reviewer,

Director Philip McCoy, while retaining the structure of a medieval Last Judgement drama, has thrown out the script and let his young cast ad lib their way through the day of reckoning. And the performers, unfettered by a stodgy old text, have a great time turning heaven into a courtroom, with Jesus and Satan at the bar, God on the bench, and a panoply of dead souls in the dock.

(Morrow)

Obviously, this no longer qualifies as a medieval drama production, but as a modern revisioning of Doomsday itself the play did for the most part succeed. Unfortunately, placing this on the same bill as less successful but more textually-centred pageants, including the El Salvador Crucifixion already dealt with here, allows the reviewer to think the text itself a detriment to dramatic value. I missed the Chester Last Judgement in Toronto, 1983, in which the good souls were brought onto the wagon while the bad huddled together in the pouring rain

(surely a sign of divine approbation for the production) but I did see the Towneley version there in 1985, as performed by a group from Ontario's Brock University. This highly stylized production, with its large, very unmedieval masks proved controversial among academics in the audience, but was clearly a popular success, and for the right reasons. The masks in particular gave an appropriately other-worldly and magical aspect to an action which, after all, takes place outside known time and space, but without eliminating the necessary human element. The mostly slow, ritualistic movements of the cast effectively translated a sense of religious ceremony for a secular audience, drawing them into this other world. Then, the alteration of the bad souls after their condemnation, effected by a stripping of costumes by other demons, was both amusing and strangely disturbing. For once I did not mind even the anachronistic presence of Spandex, since it allowed a shocking suddenness in the stripping, which was itself amply justified by Tutivillus's line asking «Gay gyrnyls, iaggid hode / prankyng gownes, whe-dir?» (*Towneley*, 552); the audience had seen such costumes, and —mostly due to the shock— felt the loss, and the nakedness. Unlike the stylized rotted remains that the souls entered with at the opening of the play, the old text was here shown to be neither dead, nor deadly. It was translated, transformed, into something the modern audience could connect with, and partake in. In Peter Brook's terms, it was immediate theatre, and simultaneously holy theatre. Had they known the words, I'm sure the audience would all have joined in the singing, *Te deum laudamus...*

## Works cited

- BENEDICT, Patricia. «Director's Notes.» Program. *From the Creation to the Last Judgement: Three Evenings of Medieval Bible Plays*. The University Theatre, Calgary. 16-28 October, 1990.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. Penguin, 1972.
- [Coventry.] *Two Coventry Corpus Christi Plays*. Ed. Hardin Craig. 2nd ed. EETS es 87. London: Oxford UP, 1957.
- ELLIOTT, John R., Jr. *Playing God: Medieval Mysteries on the Modern Stage*. U of Toronto P, 1989.
- EMMERSON, Richard, ed. *Approaches to Teaching Medieval English Drama*. MLA, 1990.
- EPP, Garrett P.J. «Visible Words: The York Plays, Brecht, and Gestic Writing.» *Comparative Drama* 24 (1991): 289-305.
- HALL, Michael L. «Jesus Christ, Superstar and Medieval Drama: Anachronism and Humor.» In Emmerson, 111-15.
- HANNING, Robert W. «A Theatre of Domestication and Entrapment: The Cycle Plays.» In Emmerson, 116-121.
- MORROW, Martin. «University's Bible plays prove doomsday is fun.» Review. *From the Creation to the Last Judgement: Three Evenings of Medieval Bible Plays*. The University Theatre, Calgary. 16-28 October, 1990.
- NEWTON, Stella Mary. *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historical Past*. London: Rapp & Whiting, 1975.
- SHEINGORN, Pamela. «Illustrations in the Manuscript of the Lille Plays.» *Research Opportunities in Renaissance Drama* 30 (1988): 173-76.
- STEVENS, Martin. «Medieval Drama: Genres, Misconceptions, and Approaches.» In Emmerson, 36-49.
- The Chester Mystery Cycle*. Ed. R. M. Lumiansky and David Mills. 2 vols. EETS ss 3, 9. London: Oxford UP, 1974-86.
- The N-Town Play: Cotton MS Vespasian D.8*. Ed. Stephen Spector. 2 vols. EETS ss 11, 12. London: Oxford UP, 1991.
- The Towneley Plays*. Ed. George England and Alfred W. Pollard. EETS es 71. London: Oxford UP, 1897.
- The York Plays*. Ed. Richard Beadle. York Medieval Texts. London: Edward Arnold, 1982.
- WALSH, Martin W. «Brecht's notion of *Gestus* and Medieval Acting Styles.» The 23rd International Congress on Medieval Studies. Kalamazoo MI. 5 May 1988.
- , «The Harlotry Players: Teaching Medieval Drama through Performance.» In Emmerson, 132-138.

Femke Kramer  
Directora teatral  
i investigadora de la  
Rijksuniversiteit Groningen  
Holanda

# *Staging practice in Brussels, 1559: Lawsuit reports concerning Het esbatement van de bervoete bruers*

## *Introduction*

Of the approximately 600 texts of plays that the *rederijkers*<sup>1</sup> have left us, some 80 can be labelled as a farce. These 80 texts probably make up a mere fraction of what was produced in the fifteenth and sixteenth century, and the texts themselves are fossils of the three-dimensional, dynamic and only partly verbal aggregate that I consider to be my subject of research. About the performance of the plays we know hardly anything.<sup>2</sup> The texts contain little or no information with regard to this due to the intention of collecting that frequently motivated the preservation of these texts; most of them are part of collections of repertory plays compiled relatively late, leaving no traces of their use in practical situations. The compilations of repertory pieces that the financially more resourceful theatre companies had made were less perishable than the transcripts and rolls used during rehearsals.<sup>3</sup>

Experimental research, in the shape of staging the plays, provides valuable insights, but also gives rise to many questions that cannot be answered without contextual information. Two examples will illustrate this: our low-budget performance of the farce *Goossen Taeijaert*<sup>4</sup> has demonstrated that plays like this can be performed successfully with minimal means and without specific scenery. Locations could be indicated with simple means; some straw on the floor and a table with meat sufficed to indicate that the action took place «at the farm» or «in town at the butcher's»; likewise, spectators had no difficulties in interpreting the verbally covered «going into town» and vice versa. A cow was represented by a simple construction of cardboard and sheets, draped round two actors. The coincidental presence of some panels was enough to provide an opportunity for entrance and exit while at the same time representing the farm to which one of the characters retired. However, this does not mean that the *rederijkers*, who are responsible for the texts, staged these plays with equally modest means: the «booth stage», depicted in some late medieval paintings (the verity of which is subject to doubt), is not likely to be the (only) type of stage the *rederijkers* used. One would rather suspect the opposite, considering the level of visual display they tried to effect in *spelen van sinne* (best translated as «morality plays») and other spectacles. The same may possibly apply to farces. With equally limited means we would never have been able to stage the *Cluijt van de vloijvanger*<sup>5</sup> («The Flee-catcher»), for example, in which the plot requires the presence of large stage props and a whole series of attributes, including outfits for a bee-keeper and two bird-catchers, a suit of armour, two halberds, and «een gemaect paert» (an artificial horse).

From a staging of the *Esbatement van de bervoete bruers*<sup>6</sup> («The Barefoot Brothers») last

summer in Groningen, on a stage that was specially designed for *Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden* (a *spel van sinne* «Of the Adultery of Mars and Venus»), it appeared that farces adapt easily to the physical limitations of the play area. Without any trouble the potentialities of the platform were integrated in the *mise-en-scène* of the burlesque play. With a minimum of changes and without the understanding of the play being lost, the entrance to the bed-chamber of Venus served as the front of a Franciscan monastery. The *Mars en Venus*-stage was modelled on a picture of a 1606 Haarlem *rederijkers*-stage (see the pictures), adapting the arrangement of the stage with a view to accomodating a *mise-en-scène* that enabled our actors to act and our audience to understand the plot in the best possible way (this included, amongst others, a protruding compartment (Venus's bedroom), equipped with two side windows (to peep through), and a ceiling supporting a first-floor construction, representing the Olympus). Several points can be raised with respect to the intended «authenticity» of this stage: *Mars en Venus* was probably written *c.*1500, and not in Haarlem but in Brussels. This, however, is not the most substantial objection to our approach; accounts of the town of Brussels informed us about the activities of a number of chest-makers, and these show reassuring similarities to those of our own carpenter while preparing the performance.<sup>7</sup> Nevertheless, when we geared the play area to the *mise-en-scène*, we were not acquainted with the style of play that the *rederijkers* and their audience were used to. How realistic and life-like were acting and stage arrangement? How comprehensive is verbal coverage? To what extent did actors «live» their characters?

Although as far as we know *Mars en Venus* and *De bervoete bruers* were not meant to be performed in combination, in hindsight we deem this procedure to be quite «authentic»; after all, farces often functioned as a burlesque «coda» to a serious morality. It may be assumed that in the case of such a combination one single stage was used, the design and arrangement of which mainly determined by the demands of the —much more prestigious— morality. The farce mentioned earlier, *Goossen Taeijaert*, is supposed to have been performed in combination with the morality *Van de duivel in de werlt* («The devil in the world»),<sup>8</sup> no doubt on a stage with possibilities and limitations very different from those of our faculty theatre. From a number of farces it has been ascertained that they were performed independently at least once, without a preceding serious play.<sup>9</sup> It may be assumed that they were acted on a stage that was more or less specifically designed for the farce involved.

The stages that were used during *rederijkers*-contests must have been large, multi-functional and, as an acting area, open to many interpretations and equipped with several floors. Thus, for example, during a festival in Leyden in 1596 that lasted a number of days, several companies recited poems, sang songs and acted nine plays (including the *Vloijvanger*) on a stage that moreover seated «Dame Rhetoric and her sisters» and a jury to judge the performances.<sup>10</sup> The stages used for public festivals like *Sint Janskermis* and Shrovetide were probably more modest. But even more difficult than determining constant factors and conventions with regard to the acting area is the question as to how these plays were acted.

Staging medieval theatre in the nineteen-nineties, no matter how well-researched we are, yields —on all possible levels, from textual interpretation to reception— late twentieth-century productions, even more so when only primary texts are available. The fact that we persevere in spite of this has to be explained by other than scholarly - but equally valuable — motives. But whether one aims at a formal reconstruction, a «dynamic equivalent», or something inbetween, the point of departure should be a stage play, and not a text. Therefore, if we, as researcher or dramatist, want to understand the genre, we need data that lie behind or outside the preserved text.

In the following I would like to draw your attention to a farce about which such secondary information does exist: the earlier mentioned *Esbatement van de bervoete bruers*,<sup>11</sup> which was staged twice in Brussels in 1559 and which, among other plays, gave rise to a lawsuit the reports of which have been preserved.<sup>12</sup> These reports (of complainants, defendants and eye-witnesses) provide information on the way in which play texts circulated and on the way in which they were performed and received. In spite of the reticence of the prosecuted *rederijkers*, their statements provide some insight into the vicissitudes and mobility of play texts in sixteenth-century Brussels. All *rederijkers* categorically deny any involvement with the making of the

plays, and maintain that they have absolutely no idea as to where these texts may have come from. Although the degree of truthfulness of their statements may be subject to doubt, they nevertheless reflect a plausible course of events.

Moreover, statements from spectators increase our understanding on how things were carried out. Particularly two independent eye-witness reports on *De bervoete bruers* are interesting. Apart from these, there is a very detailed description of the play by Anthonis Cueppens, the *factor* («board member» of a Chamber of Rhetoric, charged with artistic and organizing tasks), which, however, is clearly partly based on a reading of the text in a written form and suggests involvement with the staging of the play; perhaps he actually directed it. The statement of the complainant, a Friar Minor, is based on second-hand information, and contains anomalies which can be explained by the fact that he is reconstructing the story through a third person's report. For example, he splits the plot up into two days («The next day,...») while it is clearly meant to take place on one single day; he also confuses two different performances. And, finally, there are some concise references to either the first or the second staging of the play. Sometimes it is not clear whether the eye-witness reports involve either a description of concrete events on stage, an interpretation of these events (in other words a reflection of the *plot*), or a reconstruction of the *story*. However, with a bit of brain-storming, conclusions can be drawn with regard to at least a number of issues concerning the actual performance.

On the basis of the script of *De bervoete bruers* on the one hand, and the documentary material on the other, I will try to determine, with regard to a certain number of aspects, how the play was prepared and what it looked like; the information about the other suspect plays will serve as circumstantial evidence. Of course we must not forget that the text may have been performed in another way; this is a starting-point for both twentieth-century researcher and fifteenth or sixteenth-century dramatist. If there is anything that I would like to establish on the basis of the material I have studied, it is the fact that a text in those days, too, was considered no more than a blueprint for a play, which could by all means be an accomplished theatre performance years after it had been written, in another place, under different circumstances, by other actors and for a different audience.

## De bervoete bruers

Reading the text, we can summarize the plot as follows: Hans Goetbloet («Goodblood») and his wife Truijke bemoan their poverty. With his wheelbarrow, Goetbloet goes out to find means of earning a living for his wife and children. When he passes in front of the convent of the Friars Minor with his wheelbarrow he is chased away by the guardian for making a racket. At the market he finds a job: a character called *Milt van Herten* («Mild at Heart») wants him to carry food and drink to the barefoot brothers (Friars Minor) and to announce the latter's intention to dine at the monastery. This time Goetbloet passes the monastery without the slightest noise and wheels his barrow plus contents to his own home, where, subsequently, preparations are made for a delightful meal. Then Milt van Herten reports to the guardian for the meal with the friars. Of course, the guardian is taken completely by surprise, and when it dawns on him that Goetbloet has kidnapped the food, he plans to visit the latter and call him to account. In the next scene Goetbloet and his wife and barefoot children enjoy their meal with great merriment and singing. When Truijke afterwards takes the little ones to bed, the guardian appears, raging. Goetbloet takes it lightly and offers him some remains of the banquet, but the guardian is furious, and a quarrel ensues. Goetbloet says he would hit the guardian if he were not a clergyman, at which the guardian takes off his cap and soon a fight develops. Goetbloet's wife Truijke tries to calm them with a bucketful of water, but not until the bailiff appears do they return to their senses. The bailiff has Goetbloet and the guardian explain what is the matter. When Truijke produces her children, the guardian realizes that these are indeed «barefoot brothers». He pardons Goetbloet, who offers his apologies. The play is rounded off with some edifying words on compassion and virtuous deeds.

## *The lawsuit reports: provenance and history of the text*

Anthonis Cueppens, the *factor* of the Brussels Chamber of Rhetoric *de Corenbloem*, tells the Court that he found the text of the play among books belonging to his uncle. Another *factor*, François van Ballaer, thinks the piece is quite old and well-known, coming originally from Antwerp. Cueppens had the text copied from a book badly worn with age by a guild brother, Jan de Knibber, who later played the role of the Friar Minor. When the town council in April 1559, on the occasion of the peace treaty between Philip II and the French king, awarded prizes for farces, Cueppens had the play performed, so he says, because he liked it and thought it was suitable to make people laugh. *De bervoete bruers* won the first prize, but at the same time gave rise to protests from the Franciscans who preached against theaterperformances in general, and against *De bervoete bruers* in particular. Members of the carpeters-guild were —unjustly—<sup>13</sup> accused of ridiculing the Franciscans. The *factor* repeated the performance in September, according to his own statement in order to celebrate the winning of the first prize and its consumption (part of the first prize was a quantity of wine), but also, the course of events reveals, to take the edge off the imputations. With an eye to this, in the second staging Van Ballaer has inserted into the prologue an interruption by an actor playing a carpenter, from among the audience, who thus gave the speaker of the prologue the opportunity to eliminate the misunderstanding by explaining that no carpeters were involved in the performance. On the advice of the actors the *factor* later added a few lines of verse at the end of the play in which it is declared that there is nothing of a slanderous nature in the play. These lines that he wrote on the roll of some of the characters constitute the only deviation from the text as it was handed to the Court, according to Jan de Knibber, the scribe-actor. After the whole affair, *de Corenbloem* requested in a letter the return of the confiscated text, stating explicitly there was no intention of staging it again, but they merely wished to add it to their other plays. It must be this copy that has come down to us, including the interrupted prologue, but without the exempting statement at the end.

Although not dealing with *De bervoete bruers* I will not refrain from briefly discussing the reports on the other «suspect» plays, because these, too, widen our perceptions as to the way in which *rederijkers* worked and how mobile the texts could be. The text of *Twee Zotten* («Two Fools») is said to have been procured in a pub by one of the actors in exchange for a number of poems, after which a choir boy wrote the texts of each character on separate rolls. The finder of the text rehearsed the play with a fellow *rederijker* and acted it for «the gentlemen of the town». *Drie Zotten* («Three Fools») was discovered by someone involved among the bequest of his father; he copied it himself and acted it with two other junior *rederijkers*, first as a kind of audition to the chamber they intended to join, and later repeating the performance at a wedding. At the question as to what has happened to the original text, the junior *rederijker* states that he carried it on his body for a while, not knowing what to do with it, and that he lost it when he was *vanden dronck bevaen* («captured by drink») owing to the controversy about *De bervoete bruers*. Later on he did manage to collect the individual rolls and to present them to the Court. The prologue *Rhetorica's Clachte* («Dame Rhetoric's Complaint»), meant for beginners, has been found by a *rederijker* in the bequest of his father-in-law, copied by himself and handed over to a Chamber of Rhetoric when he heard that three boys had rehearsed an *esbatement* (farce, or light piece; *Van Lichtgelaeijen, Seldenrust en Beswaert met Lasten*) to which this prologue fitted nicely. A guest at this «audition» asked the actors to perform the play at his brother's wedding. One of the actors of the *esbatement* being indisposed (he had witnessed a murder), the play of the «Three Fools» was acted instead, preceded by the prologue *Rhetorica's Clachte*. Apparently, the combination of this «Complaint» and the «Three Fools», which features an «ecclesiastical fool», upset the parson present at the wedding, possibly because of the latter's earlier reactions to other *rederijker* plays. Several of the actors in *Twee Zotten*, *Drie Zotten* and *Rhetorica's Clachte* prove their innocence by presenting their rolls to the Court and reciting them in conformity with the text. Of these three plays, the text has been preserved on individual rolls only.



## *The actors*

The profession of all *rederijkers* involved is mentioned in the personal particulars. They are employed in various branches of trade and industry, although unfortunately we cannot determine what specific posts they held. The commissioner of the wedding performance refers to the actors as «poor bleeders», but with regard to the *factors* (no professionals either) we may assume that they were men of some distinction. To give an example: Frans van Ballaer, mentioned earlier on, responsible among other things for the prologue and the «epilogue» to *De bervoete bruers* and for the staging of *Twee Zotten*, is town poet and *factor* of several chambers of rhetoric, begins to make a name for himself not long after the above-mentioned lawsuit with two successful plays during the prestigious Antwerp *rederijkers* festival in 1561, is in charge of a performance of *De sevenste bliscap* («[Mary's] Seventh Bliss») at least twice, organizes a poetry contest, and, according to his own statements, had been a *factor* and flautist for seventeen years at Lier before coming to Brussels.<sup>14</sup> Professionally speaking he is an embroiderer; his colleague Anthonis Cueppens makes harnesses. Most witnesses for the defence label themselves lovers of the «art of rhetoric», but that does not make them *rederijkers*; to be called a *rederijker* one had to be «of the oath». Some of the actors in *Rhetorica's Clachte* and in *Drie Zotten* staged at the Chamber (and later at the wedding) state that they would like to be a (sworn) member of the Chamber. The performance there may be considered a kind of audition, a test of competence, in the presence of members of the Chamber and others interested. I consider the amateurism of the *rederijkers* in no way a negative element: they did not act or compose verses to make a living, but simply for their pleasure. The fact that they were non-professionals doesn't imply «amateurism» in a negative sense, which may also be clear from the other observations that I have made.

## *Performances: place, time, circumstances*

The *esbatementen* that competed in the contest organized by the town council, including *De bervoete bruers*, were performed on 9, 10 and 11 April between 8 and 11 pm on the Great Market Square in Brussels.<sup>15</sup> The reprise of the winning play took place on 21 September of that same year, likewise in the evening and in the same square. Unfortunately, from the eyewitness accounts we can only deduce that some kind of platform was used, that the «interrupter» of the prologue during the reprise came «from below», from amongst the spectators (and that it attracted a large crowd, which responded with great laughter to the play). We may —certainly when dealing with a period as turbulent as the one concerned— consider these events as initiated, regulated, more or less imposed, and financed, by the authorities.<sup>16</sup> In town accounts from sixteenth-century Brussels we find many items that refer to platforms that were erected and fitted with scenery by the municipality. These entries mention «playhouses», sometimes on platforms (freestanding podia), and sometimes on the gallery of the town hall. Sometimes these playhouses were borrowed, sometimes specially built, to remain in place for several days, locks being fitted and guards appointed for the night. Musical intermezzos made attending longer performances more agreeable, and during evening performances candles and torches were used for illumination. The expenses of such festivities included food and drink of the participating companies (not only chambers of rhetoric; other guilds also performed).<sup>17</sup>

In the lawsuit reports, public performances like this are distinguished from more or less private ones; these companies acted in the building that housed the chamber of rhetoric (*Lichtgelaeijen*, *Seldenrust en Beswaert met Lasten*; *Rhetorica's Clachte*; *Drie Zotten*), «for the gentlemen of the town» (*Twee Zotten*), or at weddings and parties (*Rhetorica's Clachte*; *Drie Zotten*), which clearly argues for the flexibility of both actors and plays with regard to play area.

## *Preparations, use of the text*

The statements of those involved as initiator and / or actor in the realization of the different plays shed some light on the way in which these performances were prepared and executed. It is remarkable that only a few days separate the announcement of the contest, which saw the first staging of *De bervoete bruers*, and the actual festival itself.<sup>18</sup> This either means that the *rederijkers* rehearsed the play in no time, or that they had made it part of their repertoire at an earlier stage. They knew their parts *van buiten* («by heart»; litt. «on the outside»), and, if required, could prove so. An elderly *rederijker* had acted a part in *Twee Zotten* 40 years before, and could still flawlessly reproduce the text. The rolls from which those involved learned their texts only contained the words to their own parts. This they sometimes bring forward as an excuse in the lawsuit, trying to prove they were unacquainted with a possibly offensive meaning of the text as a whole. This need not imply that *rederijkers* only knew their own parts; from several statements it appears that they did rehearse together and deliberated as to how certain things came across, whether anything ought perhaps to be changed, left out or added (for example the prologue and «epilogue» of *De bervoete bruers*). Nor does it mean that the *rederijkers*, when acting, were always faithful to the original text. They are suspected of textual variations, have to recite the text before the Court, after which they have to swear that during the performance they acted their part in conformity with the text. Apparently they sometimes did take great liberties, which were not always represented in writing. The two independent statements from spectators recount in direct speech a passage from the text of Goetbloet which is not recorded in the text that has survived. This suggests that the actors improvised during the performances.

There are also indications of an intervention on a structural level: according to the two eye-witnesses of *De bervoete bruers* the meal of the Goetbloet family precedes the discovery of the theft by the guardian and Milt van Herten. In the text it is the other way around: first the kidnapping of the food is discovered, and the guardian decides to deal with Goetbloet. Next, we witness the sumptuous meal at the Goetbloet residence, and when that has finished, the guardian appears. The incongruence might be explained as the (logical) reconstruction of the story, if it were not for the fact that the order in which the *factor* reports the events agrees with that of the spectators. It seems that in the performance these scenes have been switched. This resulted in a simplification and made the piece more intelligible to the audience (the discovery of the crime immediately followed by the steps taken by the guardian, and it meant one change of scene less), but surely also led to a decrease in tension (the meal is staged without the imminent danger of the guardian's arrival hovering over it).

## *Costumes, settings, stage-props, scenery*

The guardian wore Friar Minor clothes and some kind of hood which he pulls off before the fight. One actor is questioned as to the provenance of this Friar Minor cap. Naturally, he knows nothing about it, but he does say that the «habits and other accoutrements» («ridiculous outfits») are always provided by «board members» of the chamber; presumably the chamber had a wardrobe of its own. The way in which the spectators name the characters points to clear type-casting in the play. They refer to Goetbloet as a «labourer», while his employer, Milt van Herten, is «a nobleman» or «a gentleman». The scene with the bailiff is not mentioned at all by one of the eye-witnesses. Perhaps he did not see or fully comprehend the end of the play; the people around him, he says, were laughing out loud, so it is possible he was not able to understand everything. The other eye-witness does describe this scene, but did not (fully) grasp the identity of the bailiff; he talks about a person who seemed to be the *judge* of Goetbloet and the guardian. Apparently, this character was less clearly typecast. The «many children» of Goetbloet and Truijke are repeatedly specified as being «barefoot and naked» by one eye-witness and by the *factor*, which suggests a realistic visualisation.

In the several testimonies, the wheelbarrow and the food are always referred to in explicit and idiosyncratic phrases, so these must have been physically present on stage. The table in Goetbloet's house is not mentioned in so many words, perhaps because it was not put out es-

pecially for the dinner scene, but had been on stage all the time, and is therefore not specifically noted. The bucket of water that Truijke pours over Goetbloet and the guardian is curiously enough only mentioned by the *factor*; neither of the spectators report it. Has this part been omitted from the play after all? Or was it not noted, because the throwing of water was lost in the tremendous on-stage chaos, or because Truijke merely made gestures with an empty bucket? If it had been clear, the witnesses would surely have noted it, because the action-packed moments get a relatively large amount of attention in their accounts.

From the statements on other plays it appears that actors dressed reasonably life-like, and the same can be said about the stage-props. The boy playing Dame Rhetoric wore women's clothes; the actors in *Lichtgelaeijen*, *Seldenrust en Beswaert met Laste* wore clothes and attributes that clarified their roles; one witness mentions a play he once saw which featured an on-stage pulpit and devils.

The spectators have not been able to identify all of the locations of *De bervoete bruers*: «at the Goetbloet house» is recognized by one witness as just that, but only partly so by the other one; «in front of and in the monastery of the Friars Minor» is obvious; the market where Goetbloet meets Milt van Hertem is only mentioned by the *factor*, but he knew the written text. How had the different scenes of action been indicated visually? A remarkable misunderstanding on the side of one of the eye-witnesses suggests that the scenery was not or only marginally equipped with significant settings or props: the dinner scene is followed (according to the spectators and the *factor*, but not according to the text —see above) by the scene in which Milt van Hertem arrives at the monastery, to find out he has not been announced and the food has not arrived. According to the text, the *factor*, and one of the eye-witnesses, the enraged guardian then goes to Goetbloet; however, according to the complainant and the other eye-witness, Goetbloet is *sent for* by the guardian. It seems that not enough indications were provided to identify or distinguish the two locations in order to enable spectators to determine whether the scene of action was Goetbloet's house or the monastery. Both locations were situated on stage. The table, as I argued before, was probably visible throughout, which meant that a misunderstanding concerning the location imagined could easily arise.

That the locations were not visualized by means of concrete scenery is sustained by a phrase from the first eye-witness, saying that Goetbloet *seemingly* passed the monastery. Incidentally, he gives us in direct speech a line by Goetbloet that the text does not record: «I knock but you don't hear me». The other eye-witness paraphrases this as follows: Goetbloet is to have passed in front of the monastery, «knocking there so softly so that he was not heard». These two formulations suggest that the actor pretended to knock, at the same time covering his action verbally as well, even though the text of the piece does not include any lines to that effect. A similar passage is the one in which Milt van Hertem wants to visit the Friars Minor. One of the eye-witnesses claims Milt van Hertem knocked, while the *factor* talks of ringing. According to the text, Milt van Hertem *says*: «I ring the bell in the proper way», so probably there was neither any knocking nor any ringing, but the action was signified in word and gesture.

The transaction between Goetbloet and Milt van Hertem, the mutual threats between Goetbloet and the guardian and the ensuing fight, and the appearance of the «many» children, «barefoot and naked», are elaborately described again and again in the testimonies, frequently accompanied by quotations in direct speech from the actors' texts. The same goes for the dinner-scene. This is indicative of the highly graphic nature of the actions on stage; it seems that the separate passages containing these actions have been understood more clearly than the story-line as a whole.

## Conclusion

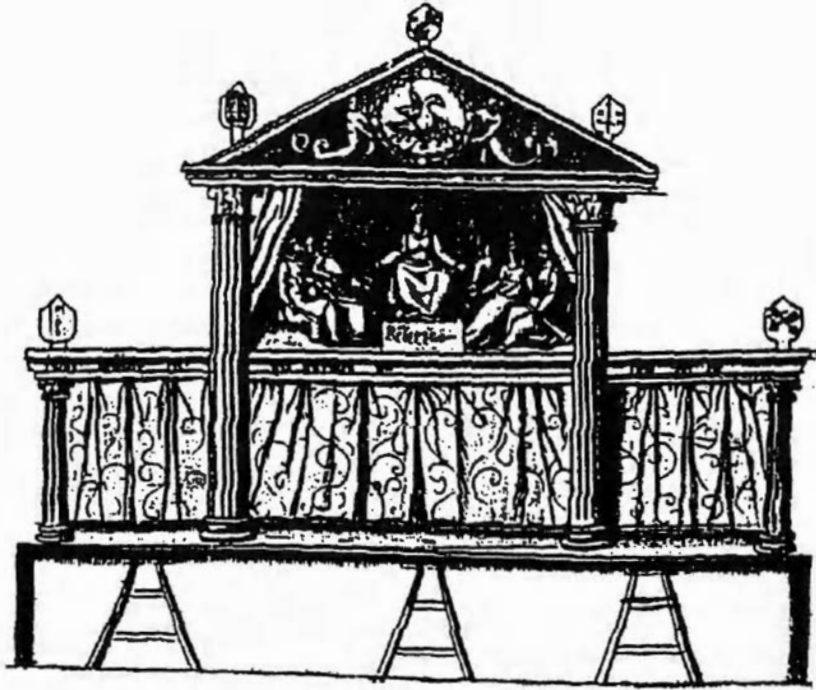
Summarizing some of my findings I would like to state that the *rederijkers*, though amateurs, were skilled actors; that not only *factors*, but also individual members of a guild initiated performances. Costumes, stageprops and action clarified situations and characters; play areas however were not necessarily equipped with significant scenery. Public performances took place on a platform, the more private ones were staged indoors; in both cases the play area

was used as a multi-interpretable space by the actors (and was understood as such by the spectators, although the latter did not always identify the proper locations). The style of acting and the *mise-en-scène* seem to have been geared at effects with a highly visual impact. The textual material was adapted to given circumstances, which is likely to go for the acting itself as well.

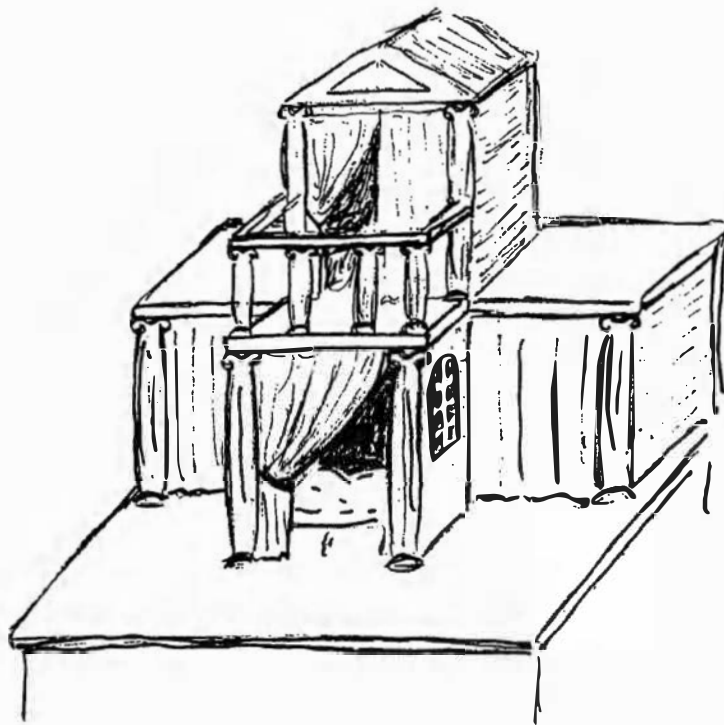
To round off this discussion of the Brussels documents, it should be stated that they contain much more information on *rederijkers* drama. I have concentrated mainly on elements concerning working methods of the *rederijkers*, but from a careful analysis of these records we can also learn a lot regarding the place of the chambers of rhetoric in sixteenth-century society, the ideological issues lurking behind the lawsuit, and the significance apparently attached to theatrical productions. Apart from that, *De bervoete bruers* in its own right provides some interesting details. For example, passages in French and comments on these passages in the play can provide information on the position of the *rederijkers* in sixteenth-century bilingual Brussels.

It is not possible to determine any constants concerning the staging of *rederijkers*-farces in general on the basis of a discussion of *De bervoete bruers* and the law court reports. The latter is merely one specific instance, moreover lifted from a corpus the preservation of which was in itself accidental and which was temporally and geographically speaking quite disparate. The methods of staging must have been subject to certain trends in the period in which the *rederijkers* were active, which additionally could differ from town to town or area to area. Moreover, the secondary data that I have applied to the primary text are merely little fragments of a complex whole. For the time being, I can only make out a case for more research into indications regarding the way in which theatre performances were realized and executed, so that we may gain insight into the genre as a whole, which goes far beyond the mere text.

When *The Adultery of Mars and Venus* was performed in 1991, we tried to reconstruct the original staging conditions of a late fifteenth century play, and were as loyal to the script as possible. It was performed in the original language, which is very different from twentieth century Dutch. Even though the spectators and, to a certain degree, the actors were unaware of the precise meaning of the text, the play was well received; apparently it did communicate. But what was the message? For a 1992 production of *Het esbatement van den Luystervinck* we decided not to be restricted by loyalty to the script or by attempts to reconstruct a sixteenth century staging of the play. This time, to make the play accessible and, in our opinion, more interesting for a twentieth century audience, we translated the text to twentieth century Dutch, we worked out the plot, we added scenes and even added characters, using material from other farces. The setting and the costumes only referred to the original sixteenth century context. The play was performed several times, both indoors and outdoors. Like the circumstances to which we had to adapt the play, all performances were very different. Considering the findings in the 1559 lawsuit reports, especially those in which it appears that the *rederijkers* very easily adapted their material to given circumstances, I am convinced that both our method and our experiences were very much like those of the sixteenth century producers of the original farce. Probably they are universal. And this time the play communicated, like *Mars and Venus*, but in a much more direct way.<sup>19</sup>



Stage used at the *rederijers*-contest in Haarlem, 1606



Design for the stage used for the staging of *Mars en Venus* in Groningen, 1991

## Notes

1. For a recent survey on *rederijkers* («rhetoricians'») drama, see E. Strietman's contribution to *The Theatre of Medieval Europe*. Ed. by E. Simon. Cambridge [etc.], 1991. p. 237-251.
2. Staging practice in *spelen van sinne* has been mapped more thoroughly, especially by Prof. Dr. W. M. H. HUMMELEN: «Inrichting en gebruik van het toneel bij Job Gommersz (1565)», *Jaarboek de Fonteyne* 25 (1975), p. 7-57. [Id.] «Typen van toneelinrichting bij de rederijkers», *Studia Neerlandica* 1 (1970), p. 51-109. [Id.] «Toneel op de kermis. Van Bruegel tot Bredero», *Oud Holland* 103 (1989), p. 1-45. See also P. van STAPELE, especially «Over de opvoering van» De cluijte van Plaijerwater «in de middeleeuwen», *TTW* 18 (1986), p. 19-29.
3. On the subject of traces of their practical use: W. M. H. HUMMELEN, «Sporen van gebruik in handschriften van rederijkersspelen», *Opstellen door vrienden en vakgenoten aangeboden aan C. H. Kruyskamp*. Red. H. Heesteirmans. 's-Gravenhage, 1977. pp. 108 en 109.
4. Ms. Haarlem, Trouw moet Blijcken, G, F.15r-21r; ed. N. van der LAAN, *Uit het archief der Pellicanisten*. Leiden, 1938. Performed in Groningen, November 1990.
5. Ms. Haarlem, Trouw moet Blijcken, G, F.22v-29r.
6. Ms. Rijksarchief Brussel, no. 182; ed. W. van EEGHEM, *Drie scandaleuse spelen (Brussel 1559)*. Antwerpen/Ams-terdam, 1937.
7. J. DUVERGER, *Brussel als kunstcentrum in de XIVe en de XVe eeuw*. Antwerpen/Gent, 1935. p. 85, on «the laying of ceilings», «the fitting of frames round and to the gates», «the sawing of wooden pillars» etc.
8. B. H. ERNÉ [ed.], *Twee zestiende-eeuwse Spelen van de Hel*. Groningen [etc.], 1934. p. XVII. The popular farce *Tielebuijs* is twice performed —by different companies— in combination with *De wellustige Mensch*, see M. de JONG, *Drie zestiende-eeuwse esbatementen*. Amsterdam, 1934. p. 4; *Belijen Jan Sul* in combination with *Verlaten Kennisse*, see Ms. Haarlem, Trouw moet Blijcken, Boek B, F.118v.
9. For example *Tielebuijs*, performed as a welcome to the participants in the *rederijkers*-contest at Diest, 1541. Ms. Haarlem, Trouw moet Blijcken, G, F.100r.
10. *Den Lvst-hof van Rethorica waer inne verhael gedaen wordt / vande beschrijvingen ende t'saemen-comsten der Hollantscher Cameren vande Reden-rijckers, binnen Leijden geschiedt / den 26. Meij / des Jaers 1596. ende de volgende dagen / met het gene aldaer gedaen / ende verhandelt is*. Leiden, 1596. («The Garden of Rhetoric in which the descriptions and the meeting of the Chambers of Rhetoric of Holland are narrated, [which took place] in Leiden, the 26th of May in the year of 1596, and the following days, including what was done there.[...]»)
11. See note no. 6.
12. Transcription of the reports: Van EEGHEM, p. 73-97.
13. The accusation can be explained by the fact that two different plays were confused, one of which —not *De ber-voete bruers*— was performed by carpeters.
14. See W. van EEGHEM, «Rhetores Bruxellenses (16e eeuw)», *Revue Belge de philologie et d'histoire* 15 (1936). p. 47-78.
15. Van EEGHEM, 1937, p. xvi.
16. See H. SOLY, «Plechtige intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Mid-deleeuwen naar Nieuwe Tijd: communicatie, propaganda, spektakel», *Tijdschrift voor Geschiedenis* 97 (1984), p. 341-61, on «Ceremonious Entries in the towns of the Low Countries during the transition period from Middle Ages to Mo-dern Age».
17. See DUVERGER, pp. 85-95.
18. See Van EEGHEM, 1937, p. xv-xvi.
19. I would like to thank Theo van Heijnsbergen (Dept. of English, University of Groningen) for the translation.

---

André Lascombes  
Professor del Centre d'Études  
Supérieures de la Renaissance.  
(CNRS) i de la Université  
François-Rabelais  
Tours, França

# *Syllepse et diaphore dans la réception théâtrale des Cycles anglais*

Je souhaite revenir ici sur une notion théorique signalée lors d'une précédente communication mais imparfaitement perçue toutefois et par son émetteur et par ses récepteurs.<sup>1</sup> Il s'agit d'une notion à mon sens fondatrice pour l'étude du fonctionnement théâtral, si l'on envisage le théâtre à la fois comme processus sémiotique et transaction esthétique. Codé selon ces deux perspectives par la chaîne des émetteurs que sont dramaturge, acteurs, etc., le message théâtral est déchiffré de même façon. Il n'empêche bien sûr que des variations importantes interviennent, non seulement de récepteur à récepteur, mais aussi entre les intentions, conscientes ou non, des émetteurs et ce que reçoit la moyenne des spectateurs.

Dans un livre scrupuleux, ouvrant de larges avenues dans la jungle de la sémiologie du spectacle même s'il ne peut qu'effleurer certaines problématiques massives, K. Elam suggère en effet que formaliser nos impressions sur le fonctionnement théâtral est «l'une des tâches les plus intéressantes et importantes qui s'offre à la sémiologie théâtrale», et qu'un aspect majeur de ce vaste programme est «l'étude de l'ensemble de la syntaxe trans-systémique du système sémiotique qu'est le théâtre dans sa globalité».<sup>2</sup>

Mon propos n'a pas cette ampleur. Loin d'esquisser un début de description du fonctionnement syntaxique, je résumerai seulement un aspect de l'hypothèse que je souhaite exposer par ailleurs sur le fonctionnement de la réception théâtrale.<sup>3</sup> Cette hypothèse voit dans un certain type de structures ou schémas de fonctionnement, assez fréquemment repérables dans divers corpus et en particulier dans celui du théâtre médiéval anglais, des indices de ce que l'on peut appeler le caractère de «théâtralité». Ce terme renvoie à deux choses étroitement imbriquées:

— *l'approche et le travail* que requiert du spectateur le *déchiffrement* de situations intuitivement jugées «théâtrales»;

— le *plaisir* que procure au spectateur, au terme du déchiffrement, l'appropriation de telles situations.

Puisque ce déchiffrement, qui bien sûr est notionnel, se vit aussi en termes d'affects et génère une atmosphère esthétique, on a cru bon de se tourner vers le registre de la rhétorique, traditionnellement associée au «plaisir du texte», et d'user de sa terminologie pour tenter de décrire certains aspects au moins des moments forts de la transaction théâtrale.

Avant d'en venir à l'exposé des quelques faits qui sont l'objet de cet article, il me faut, par souci de clarté, brièvement rappeler le cadre théorique dans lequel se placent la collecte de ces faits et leur interprétation.

## A. Généralités

### 1. Des principes de la spectation

Il serait bien trop long de revenir sur le détail des caractères physiques qui déterminent la relation théâtrale. Disons toutefois d'un mot que la clôture contractuellement posée entre spectateur et spectacle, quelles qu'en soient la forme et la rigueur, institue les deux respectivement en *sujet* et *objet* et garantit entre autres choses la *non-compétence pragmatique* du premier.<sup>4</sup> Cette lapalissade a au moins le mérite de souligner le rapport qui pourrait bien exister (et que l'on saura mieux analyser un jour peut-être) entre cette démobilisation pragmatique du spectateur et l'«*intérêt désintéressé*» dont parle Kant à propos de la relation du sujet à l'objet d'art.

Que ce retrait de toute praxis soit cause ou concomitance de surinvestissement psychique dans la spectation esthétisante, l'on sait en tout cas —non seulement d'expérience commune mais aussi par expérimentation scientifique— qu'un parallélisme étroit, s'exprimant en ondes bio-électriques significatives, peut en certains cas être postulé entre l'activité neuronale déclenchée chez le sujet par l'exécution physique d'un acte et celle que suscite chez lui la contemplation en image de cette exécution par autrui.<sup>5</sup> Par ailleurs, l'observation, trop aisément tenue pour légendaire, faite à propos des raisins et des oiseaux d'Apelle, selon laquelle l'objet constitué en artéfact spectaculaire et élevé par là à la vertu de véhicule sémiotique, reçoit du spectateur une attention qui confine à la fascination, a pu être confirmée elle aussi par expérimentation. Le fait que l'animal, tout comme l'homme, paraisse céder à cette fascination pourrait bien signifier que l'impact de l'image mimétique s'opère à un niveau d'élaboration cérébrale beaucoup plus élémentaire ou fondamental que ne le laissent penser les prestiges et sophistications philosophiques entourant cette question.<sup>6</sup>

Il est intéressant de remarquer pour finir que les philosophes ou théoriciens récents de la réception esthétique, même s'ils la décrivent parfois comme processus d'*appropriation*, s'accordent plus ou moins à la considérer comme tension dialectique oscillant inlassablement entre saisie de l'objet regardé et saisie du soi-regardant, s'élaborant aussi dans ces aller-retour selon les polarités de l'*intellection* et de la *participation affectivo-esthétique*, en une suite complexe et continue d'interactions.<sup>7</sup>

### 2. De la réception esthétique

De ces remarques, dont seules certaines, reconnaissons-le, procèdent de constats expérimentaux rigoureux, on peut provisoirement induire la conclusion que la spectation esthétique est mobile et composite jusqu'en son tréfonds. Nourrie à la fois (est-ce en bouffées successives et contraires, ou en pulsions continuellement parallèles?) d'une aptitude accrue à la saisie intellectuelle de l'objet considéré et d'un regain de sensibilité à l'appropriation affective, elle est en combinaisons toujours changeantes essentiellement *labile*. S'il est impossible de se hasarder à dire ici ce que cette mutabilité complexe doit aux liens que la spectation entretient avec l'activité physiologique, on peut pourtant présumer certains de ses caractères à partir de deux séries d'observations classiquement faites jusqu'ici.

Dans une analyse injustement inexploitée, Jirrich Honzl (l'un de ceux qui, au sein de la célèbre Ecole de Prague, ont été le plus sensibles aux aspects esthétiques du phénomène théâtral), contestant la véracité de la théorie wagnérienne de «l'art total» (dont l'impact serait proportionnel au nombre des constituants artistiques mis en jeu), lui oppose le rôle capital de l'activité *sélectrice* du sujet. Celui-ci est capable d'élire, parmi la multiplicité ou la rareté des éléments en jeu, ceux dont il va nourrir les significations esthétiques de sa réception. Cette activité de focalisation qui est, selon ses termes, «polarisante», réorganiserait donc autour des traits retenus les percepts et affects de la réception.<sup>8</sup>

Cette conception dynamique du récepteur paraît le plus souvent présumée ou implicitement reconnue dans les descriptions des sémioticiens du spectacle, qui privilégient classiquement le point de vue de l'encodeur. Décrivant le texte théâtral comme foisonnement de signes et multiplicité de systèmes (qui assurent sa densité et sa continuité au point d'avoir jusqu'ici



ruiné les efforts de définition théorique de ses règles de fragmentation), ces auteurs en viennent à la conclusion qu'il s'agit là d'une structure traversée de *mouvements permanents*. Elam, citant U.Eco, souligne la tension et l'entrejeu constants de règles antithétiques qui s'imposent comme les trois principes du codage, du sous-codage et du sur-codage.<sup>9</sup>

Si l'on table sur ces analyses, qui même sans fournir de preuves rendent compte de faits banals de l'expérience, on peut présumer que l'activité perpétuellement sollicitée du récepteur au cours du spectacle est *pré-inscrite* de quelque façon dans le texte. Il faut penser que les encodeurs qui, d'instinct ou de science, organisent celui-ci selon les normes du déchiffrement qu'ils espèrent du spectateur. Sur cette présomption s'établit la méthode selon laquelle le texte dramatique (avant même son aboutissement théâtralisé, à peu près inaccessible pour l'étude de corpus non contemporains) porte des traces, indirectes mais éloquentes, de ce que doit ou peut être sa réception. Cette présomption est d'ailleurs celle qui prévaut classiquement dans l'analyse des artefacts littéraires.

C'est selon ce raisonnement que l'on cherchera dans les textes des Cycles anglais les traces d'une *gestion sémiotique* de la réception, prioritairement concentrée dans des passages communément reconnus comme théâtralement significatifs mais dont l'intérêt est le plus souvent traduit en termes idéologiques. Ce repérage est conduit sur la base de paramètres qui semblent faciliter à l'encodage l'*ostension sémiotique*, et donc, à réception, l'impact des éléments ostendés.

Aspect primordial du jeu théâtral, l'*ostension* apparaît en effet, si l'on tente de préciser son rôle, comme une fonction extraordinairement riche et complexe, l'*alpha* et l'*oméga* en quelque sorte de la transaction théâtrale. Trois des axes selon lesquels on peut la faire varier sont:

- l'*extension du registre sémiotique* mis en jeu (nombre des systèmes);
- le degré d'*activation et sémantisation* des signes ou systèmes mis en jeu;
- la *pertinence sémantico-référentielle* des véhicules sémiotiques. Il peut s'agir là de la congruence sémiotique qu'ont, ou n'ont pas, entre eux les véhicules associés dans le codage. Il peut s'agir encore de la relation que l'un ou plusieurs des véhicules entretient avec la réalité signifiée.

L'effet de ces variables (dont le nombre proposé n'est sans doute pas exhaustif) est d'induire la situation *spatiale et cognitive* du récepteur, au cours et au terme, de son déchiffrement. Elle est sans doute très approximativement cernée par des termes tels que celui de «distance esthétique» un moment en vogue, celui trop purement optique de «polarisation» suggéré par Honzl, ou celui de «longueur focale» que j'ai moi-même utilisé. Cette notion devra sans doute être progressivement éclairée par d'autres analyses, mais demeure provisoirement en tout cas un instrument utile pour l'évaluation de l'attitude réceptrice.<sup>10</sup>

Il me reste à souligner que c'est le troisième paramètre précité qui est, seul, au centre des remarques à suivre. C'est à cette variable en effet que j'attribuerai un nombre conséquent des procédures de codage fonctionnant pour le récepteur de façon *tropologique* et générant donc pour lui le sentiment de réception esthétique ou de théâtralité. La découverte tardive des écrits de l'École de Prague m'a conduit en effet à systématiser les intuitions ou interprétations exprimées dans les études précédemment évoquées.<sup>11</sup> Dans deux articles curieusement négligés, J. Honzl, déjà cité, exprime avec une singulière acuité ce qui me semble être la grande loi du codage et de la réception esthétique au théâtre : l'utilisation du *dynamisme* et de la *flexibilité sémantique* du signe. Celle-ci permet en effet de ménager un *écart variable* (et qui peut aller jusqu'à l'antagonisme) entre la charge dénotative habituellement attribuée à l'objet correspondant *dans le monde naturel* au véhicule sémiotique utilisé, et l'affectation sémantique singulière réservée à celui-ci *dans le spectacle en cause*. En cet écart réside le foyer qui stimule et renouvelle la vigueur interprétative du récepteur, puisque c'est sa *résorption* qui constitue la naissance du sens.<sup>12</sup>

Les sciences de la cognition, à qui l'évolution des techniques permet de notables avancées, devront éclairer ce que recèle cette observation banalement faite, et sans doute négligée parce que demeurée brute et inaccessible à l'analyse. S'il se confirmait que l'activité perceptive et cognitive s'élabore, comme le pensent certains et pour certains cas, à partir d'informations sensorielles indifférenciées et dites *amodales*, qui seraient au cours du déchiffrement neuronal affectées de valeurs en faisant à terme des perceptions *qualifiées* (visuelles, olfactives ou au-

tres), on pourrait peut-être alors commencer à concevoir que la technique théâtrale de l'écart systématique entre le signe et son référent normal n'est que la réplique et l'exploitation mimétiques du processus des apprentissages psycho-cognitifs. On pourrait alors voir aussi dans cette extension de la règle à la découverte et la structuration des univers de la fiction théâtrale une stratégie somme toute très logique.

Prenant, quoi qu'il en soit, le risque de m'aligner dans l'intervalle sur les intuitions depuis longtemps déclarées par certains praticiens du théâtre qui savent accéder à l'élaboration critique d'une incontestable pratique,<sup>13</sup> je recenserai ici certaines de ces disjonctions, écarts de codage générateurs d'une activité réceptrice particulière. Je les appelle pour les raisons indiquées plus haut du nom générique et forcément vague de *syllepses*.<sup>14</sup> Quant à l'effet de réception créé par de telles structures chaque fois que le spectateur en opère le déchiffrement esthétique, j'ai proposé le terme d'*effet de diaphorisation* ou *diaphore* du signe perçu. Résidant dans la perception initiale de l'écart avant son comblement interprétatif, la diaphore exprime l'effet esthétique du trope de syllepse théâtrale.

## B. De quelques syllepses et effets de diaphore

Les formes de cette ambiguïté sémio-sémantique peuvent donner lieu à des typologies complexes. A titre provisoire, on les classera très banalement et successivement selon l'effet qu'elles induisent et selon leur facture. On distinguera donc d'un côté celles qui suscitent pour l'essentiel un trouble dans la relation que le spectateur-dans-le-monde établit avec l'univers du jeu, et on les nommera, faute d'un meilleur terme, *syllepses de la relation spectaculaire*. On classera à part des formes nées d'irrégularités du codage qui perturbent moins cette position relationnelle que la saisie même du message théâtralisé et son déchiffrement esthétique: on les appellera tout aussi banalement *syllepses de déchiffrement*.

### 1. Syllepses de la relation spectaculaire

Il semble que dans le corpus médiéval anglais tout comme celui de l'époque Tudor, et peut-être d'autres encore, de telles syllepses puissent opérer à deux niveaux. D'une part, des macrosyllepses ou *syllepses dramatiques*, structurant la fable elle-même, affectent la saisie cognitive de l'univers du jeu durant l'essentiel d'un épisode. De l'autre, des perturbations sémiotiques passagères, ou *micro-syllepses de la relation*, venant éventuellement renforcer l'effet des syllepses dramatiques, induisent des distortions ponctuelles du lien que le spectateur établit avec le jeu.

#### 1.° Syllepses dramatiques

Elles procèdent de la conscience chez le spectateur que l'univers dramatique, au sein duquel opèrent certaines valeurs reconnues dans l'univers existentiel, est lui-même schizé en valeurs ou programmes incompatibles, animées ou habités par des groupes d'acteurs antagonistes. Dans le mythe qui informe les Cycles, ces deux points de vue sont proposés d'entrée de jeu et exploités tout au long du récit qui est fait de l'aventure humaine. *Mutatis mutandis*, cette césure opère dramatiquement de la même façon que dans les univers comiques à la Plaute, schizés en deux partis qui sont soit parfaitement étanches, soit séparés par une frontière cognitive semi-perméable. Cette structure n'opère cependant en termes de réception esthétique que lorsqu'elle est réactivée par mises en contact renouvelées des points de vue antagonistes. Le spectateur conserve ainsi presque sans solution de continuité la conscience d'une dichotomie fondamentale, tour à tour ontologique ou épistémique, et même si la culture de son temps leur donne d'emblée position hiérarchique, distinguant ceux qui déchiffrent correctement les valeurs authentiques, de ceux qui vivent sur des représentations erronées ou illusives.

Ainsi, l'affrontement de Dieu et de Lucifer (dans le «Jeu de la Création et de la Chute de Lucifer» du *Cycle de York*), celui de «Abel et Caïn» dans la version des *Towneley Plays* ou celle de l'«Origo Mundi» du *Jeu de Cornouailles*, celui de Noé et son impétueuse épouse du *Cycle de*

*Chester* sont-ils autant d'émergences d'un effet sylleptique *latent* qu'induit la structure générale de la fable mythique. La collision des attitudes intellectives, notionnelles, cognitives qu'implique cette mise en regard baigne ces moments d'un vif éclat *théorétique*. Mais en même temps ces foyers hautement polarisés drainent toutes sortes d'affects qui expliquent leur lourd potentiel thymique. Il n'y a syllepse théâtrale en effet que dans la mesure où le spectateur, habité par la conscience de points de vue et de valeurs thymiques concurrents, est au gré de leur activation déictique par le biais des discours, constamment amené à revoir leur disposition hiérarchique. Cette tension, nommée depuis toujours *ironie*, s'analyse comme perpétuel transfert d'une allégeance de caractère à la fois intellectif et affectif. Ainsi, le spectateur épouse-t-il alternativement dans l'épisode de Noé ce qui est pour l'un des partis sagesse et pour l'autre folie. Ainsi, le dramaturge du Jeu précité d'Abel et de Caïn prend-il bien soin de composer pour chacun des antagonistes des points de vue argumentaires qui à certains égards s'équilibrent et valident les oscillations du spectateur. Nous savons au départ qu'Abel a raison, de raison divine; pourtant, l'art sylleptique du conteur-réfacteur est précisément d'en faire un instant douter le spectateur. Tout comme se liquident les tensions électriques de l'orage météorologique, de même l'*anagnoresis*, accession du personnage cognitivement aveugle à la vision de l'autre, résorbe l'écart et nivelle le conflit. Ici prend fin l'effet de syllepse.

Cet effet, qui s'exerce sur la position d'écoute du spectateur, C.Kerbrat-Orecchioni l'a appelé, dans plusieurs études récentes, *trope communicationnel*.<sup>15</sup> Elle le décrit comme susceptible d'intervenir dans la réception théâtrale précisément parce que celle-ci se fonde sur deux circuits d'échange: celui, direct en apparence, qu'alimentent à l'intérieur du jeu les «entrepailleurs» ou acteurs; celui, plus discret, voire totalement oublié par certains styles de représentation, qui lie de façon implicite mais indubitable ce premier échange au spectateur. La syllepse ou trope de la réception théâtrale opère lorsque, le schéma subsidiaire occultant temporairement le schéma principal, le *renversement provisoire* de la hiérarchie *des circuits* s'impose au récepteur.

Ce ne sont pourtant pas les seules syllepses dramatiques qui suscitent cet effet tropologique. Peuvent aussi le créer des perturbations passagères du codage remettant en cause la relation du spectateur au jeu. Voyons les procédures les plus lisibles et les plus fréquentes des micro-syllepses de la relation.

## 2.° *Micro-syllepses de la relation*

Sans prétendre à l'exhaustivité, je citerai les *formes d'interpellation*, les *distorsions de la référence spatio-temporelle*, et d'autres *modulations de la focale spectatrice*.

Les *formes d'interpellation*: Si la vertu *didactique* de ces vocatifs extra-dramatiques, directs ou indirects, n'a pas échappé à la critique et a été solidement analysée, leur fonction *théâtrale*, un temps prise bien à tort pour marque de primitivisme technique, n'a pas été très souvent considérée.<sup>16</sup> Le *vocatif direct*, la plus explicite de ces formes (et la seule qui sera ici mentionnée), impose en effet la communication directe avec le public, parasitant l'échange intra-dramatique et brisant ce qui est classiquement considéré comme le cadre du jeu. Ainsi, le célèbre «Contemplatio» de la séquence des pièces mariales du *Ludus Coventriae*, est-il, en même temps qu'agent homilétique, régisseur théâtral. Ses irrptions restructurent la relation du public au jeu. Il n'arrache pas seulement le spectateur à la participation empathique pour lui proposer la version théorétisée du spectacle; il restitue le public à la tâche d'intégrer à son expérience existentielle les *deux* versions apparemment incompatibles qui lui ont été proposées, l'une intellectualisée, l'autre plus esthétisée. C'est à peu près, et dans un contexte culturel différent, ce que B. Brecht entendra faire quelques siècles plus tard.<sup>17</sup>

Le procédé est infiniment plus subtil, et résiste mieux à l'analyse, dans les cas où le personnage, simultanément engagé dans les deux fonctions, intra —et extra— dramatique, est véritablement sylleptique en ce qu'il alimente en même temps les deux schémas de la communication. Ainsi, dans la pièce des «Rois Mages» du *Ludus Coventriae* (Lud. Cov. 18) sentons-nous que les personnages chargés de l'exécution de l'action attribuée par le mythe sont davantage insérés dans leur relation au public qu'ils ne le sont dans l'échange intra-dramatique. Plutôt que des dialogues, leurs propos, pour partie une suite d'autoprosopopées, sont des vocatifs juxtaposés; ils sont adressés au public tout autant qu'à leurs partenaires (vers 1-230 surtout).

Ce même type de situation se retrouve de multiples fois dans les Cycles et ne contribue pas peu à entretenir comme une *distance* entre l'acteur porte-parole et son rôle, en même temps qu'il tient le spectateur en suspens entre contemplation théorétique et participation empathique.

*Les désordres de la référence spatio-temporelle* : C'est là un autre subterfuge périodiquement utilisé dans les Cycles pour soumettre contradictoirement le spectateur à un point de vue extradramatique dans le temps même où il est mentalement engagé dans le drame. Longtemps naïvement prises pour des naïvetés, ces fausses confusions entre le temps ou lieu de l'action représentée et celui dans lequel est ancré le spectateur constituent un télescopage très efficace des deux cadres de référence et induisent un trouble passager chez le récepteur, tenté par l'amalgame. Faut-il répéter que la fonction d'une diaphorisation sylleptique de ce type est tout à la fois homilétique *et* esthétique, le deuxième effet étant bien entendu asservi au premier, mais ajoutant la puissance thymique au poids de l'argumentation? Une telle diaphorisation peut être tout à fait impressionnante et induire une déstabilisation spatio-temporelle sans doute destinée à suggérer quelque équivalent de l'arrachement spirituel du spectateur à son cadre existentiel. On verra à cet égard le «Jeu des Prophètes» du *Ludus Coventriae* (Lud.Cov. 7) où la succession des Prophètes au rythme croissant d'une intervention tous les 8 puis tous les 4 vers, impose le sentiment que l'on couvre l'immensité du temps. C'est aussi l'effet créé dans le «Passio Domini» de Cornouailles.<sup>18</sup>

D'autres modulations de la focale spectatrice sont obtenues par diverses *manipulations du cadrage* dans lequel s'inscrit le jeu. C'est le cas pour les Jeux de la Crucifixion, scène centrale de la foi et objet d'une impressionnante floraison d'illustrations iconographiques. La version du *Ludus Coventriae* est, une fois encore, particulièrement intéressante à ce titre (Lud.Cov.32, 678-970). Le spectateur y obéit aux sollicitations contradictoires nées de la disposition, autour du sujet central la mise en croix, de trois ou quatre *niveaux de cadrage* qui l'enchaînent. Les tours de parole activant successivement les différents cadres (les bourreaux, les proches, les autorités, Jésus lui-même) commandent implicitement le réglage du regard spectateur qui s'ajuste tour à tour aux différentes déictisations. On hésitera peut-être sur le point de savoir si ces distributions successives du regard relèvent bien de l'effet tropologique examiné jusqu'ici: l'organisation de la scène peut en effet s'analyser discursivement comme banal échange dialogué faisant alterner cynique cruauté et empathie affligée. Ce serait oublier pourtant le public destinataire de cette structure: cercle ultime du cadre, il répond en écho par quelque partie de lui à chacun des messages, se faisant successivement bourreau hystérisé, spectateur terrifié, témoin insensible à l'horreur de cette destruction réifiante. Si les oscillations successives entre ces différents points de vue imposent chaque fois un nouveau regard sans *totalemment* abolir l'ancien, on jugera que l'on a bien ici une suite d'effets tropologiques.

## 2. Syllepses par dyscodage

Le classement des formes varie, ici encore, selon le critère fonctionnel jugé déterminant. J'ai choisi de distinguer entre deux catégories de ces écarts de codage entraînant l'effet de diaphorisation du regard:

- les cas où l'écart est ouvert par affectation au signe utilisé d'une *valeur référentielle différente* de celle qui lui est ordinairement associée;
- ceux où une *disjonction* est introduite *entre les systèmes* qui sont ordinairement associés pour créer le véhicule sémiotique utilisé.

Dans le premier cas, il s'agit d'une anomalie fonctionnelle du signe, désolidarisé pour l'occasion de son référent ordinaire; dans le second, c'est la constitution sémiotique du véhicule qui est anomique. Ces deux catégories sont pourtant parfois fort proches selon les effets qu'elles créent à la réception.

### 1.° Syllepses référentielles

Certaines de ces procédures ne sont d'ailleurs, par leur effet, qu'une forme voisine du trope de la relation théâtrale (exemples vus en 1-3°) en ce que, comme dans le cas de diaphorisation spatio-temporelle ou d'anomalie du cadrage, l'écart ouvert entre la valeur référentielle du sig-

ne tel qu'utilisé en l'espèce et le lien ordinairement établi avec l'objet de l'univers existentiel tend à placer le spectateur dans un entre-deux interprétatif, l'incitant là encore à mettre en cause sa relation au jeu et au monde.

C'est le cas de l'un des emplois les plus courants de la distortion référentielle, les *alignements de personnages*. Tout au long du Cycle, et parfois à distance considérable les uns des autres, certains personnages référentiellement différents sont affectés d'une similitude sémantique et fonctionnelle qui peut aller jusqu'à des effets considérables de ressemblance figurative. Ainsi, les personnages du mal, quel que soit leur référent historique ou mythique et l'épisode où ils figurent, reprennent-ils en écho la figure originelle de l'ancêtre luciférien et partagent-ils certains traits, comme la fameuse «voix de Pilate».

De tels alignements ont, à très juste titre, été expliqués par le souci théologique et didactique de restituer au Cycle sa dimension *figurale*. On ne peut cependant pas oublier que ce théâtre a, pour sa gloire, toujours su intimement lier le service de la doctrine et les impératifs de l'efficacité spectaculaire. Il faut donc dire en complément que l'analogie plus ou moins poussée qui est celle du registre linguistique et vocal attribué à Caïn (York 7), à Balaak (Chester 5), à Hérode (Chester 8, n'est pas moins importante que l'analogie des fonctions qu'ils servent dans chacun des épisodes considérés. Même si les dramaturges-réfacteurs ont obéi ce faisant aux schémas de traditions populaires, ils ont du même coup conforté l'efficacité esthétique du récit dramatique qui reprend, à travers ces traditions, les données premières du mythe: l'auditeur-spectateur le moins averti peut, les significations étant aussi clairement annoncées, saisir dans ces personnages alignés ce qui les confond en une même figure, et ce qui les individualise. Il entend Lucifer dans le verbe de Balaak ou dans celui d'Hérode, sans oublier qu'il est, avec l'un et l'autre, inscrit dans un autre épisode et un autre moment du mythe. C'est ce travail de déchiffrement, distinguant sous l'*identification individuelle* les significations durables d'un *type*, qui donne saveur théâtrale à la leçon que les responsables du jeu donnent à entendre.

Une autre distortion référentielle concerne ce que l'on appellera les *signes de signe*. On l'a rappelé, la marque de tout théâtre efficace est en dernière instance l'aisance avec laquelle il pétrit les signes qu'il utilise, les façonnant aux significations qu'il entend leur faire véhiculer. Il reste que cette plasticité du signe n'est souvent que présumable dans le texte dramatique, révélée qu'elle est par les initiatives des acteurs ou metteur en scène, encodeurs de la représentation. On ne peut donc, à l'examen du texte dramatique, faire une moisson nombreuse de telles pratiques sans faire oeuvre de metteur en scène. Il reste que certaines sont indiquées d'autorité dès l'écriture, et que l'on peut à bon droit voir dans ce souci du scripteur la marque de l'importance qu'il attache à ces dyscodages. Dans le texte des Cycles, retenons entre quelques autres exemples le souci de transcrire scéniquement les manifestations de la nature et la puissance divines de façon *an-anthropomorphique* (alors que la *figura* divine est souvent signifiée par l'image physique de cette créature que Dieu créa à Sa ressemblance). L'un des traits de théâtralité du Cycle de Cornouailles est bien de savoir user, pour représenter abstraits ou concepts spirituels, d'objets-signes métaphoriquement chargés: le lien qu'ils entretiennent avec leur référent ordinaire est délibérément oublié par celui qui leur est assigné dans la convention dramatique en vigueur. Ainsi en va-t-il de cette «huile de Grâce» qu'attendent et appellent les descendants d'Adam, ou de ces «pépins de pomme», fruit de la faute adamique, qui, placés à son trépas dans la bouche du premier homme, génèrent au fil des Ages, le bois dans lequel seront taillés les instruments du destin christique, l'Arbre de Judas, la Croix de la Passion... Dans le *Ludus Coventriae*, le même sort théâtral est fait à l'artifice de la lumière pour signifier la Grâce divine: celle qui investit Marie dès l'Annonciation et dissimule ses traits aux yeux de Joseph sous un éclat insoutenable (Lud.Cov.12, 15), ou, un peu plus loin, celle qui alerte les sages-femmes qui accompagnent ce même Joseph lors de la Naissance de l'Enfant-Dieu (Lud.Cov.15, 161-66).<sup>19</sup>

## 2.° *Syllepses par disjonction systématique*

Cette dernière catégorie est sans doute plus nombreusement signifiée dans le texte dramatique, non parce qu'elle serait plus importante mais parce qu'elle revient d'abord au premier encodeur, le scripteur. Il s'agit là à mon sens d'une forme remarquable d'ostension-sémiotique qui, à la simple redondance des systèmes, préfère dissociation ou réassociation paradoxales.

Le *débrayage total* de l'un des systèmes est sans doute la forme la moins exceptionnelle de cette procédure. Le *débrayage visuel* est une forme nombreusement répertoriée au théâtre puisqu'elle est l'une des procédures de l'hypotypose et de sa théâtralisation la plus banale, la teichoscopie: les Cycles en offrent de nombreux cas. Un exemple particulièrement fort sera tiré du Jeu d'Abraham du Cycle de Dublin. Dans cette version, Sarah, la mère absente, reçoit une singulière «présence» de cette ostension paradoxale réalisée comme par réfraction à travers le discours d'Isaac (vers 152-259 et 318-369). Citons aussi au passage l'efficacité de la «topographie» que constitue, dans la bouche d'Expositor, Jeu 6 du Cycle de Chester, l'évocation du temple de Rome (577-656). L'effet est ici maximum parce qu'il s'agit de l'image verbalisée d'un monument non pas absent mais désormais détruit, et que rien ne saurait plus rappeler au regard. Comme pour l'enfant mort-né, la brutale annihilation du référent existentiel frappe la représentation mentale qui en est faite d'une brutale incongruité. Cette recreation, immédiatement contredite par la nouvelle de sa néantisation, place le récepteur dans un cas proche de ce que nous avons vu plus haut.

Le *débrayage inverse*, celui du *système linguistique*, ou bien de ses seuls *éléments acoustiques*, est une forme plus rare, et semble-t-il, tout à fait efficace (comme le montrent les exemples du spectacle muet, mime ou cinéma non sonorisé) en ce qu'elle requiert une activité interprétative plus soutenue du spectateur qui, en l'absence de toute expression symbolique, a la charge de créer la sienne. Le Christ de la Passion ou de la Crucifixion, plus encore que celui des autres scènes de la vie terrestre du Fils de Dieu, manifeste une économie de parole qui magnifie le personnage. Dans le déchaînement de propos agressifs ou inanes qui entourent son destin, ce silence est comme la forme figurativisée et ostendée de son mystère. On ne s'étonnera pas non plus de ce que ce même silence transparent soit la plus éloquente expression du personnage marial dans tous les Cycles (York 13 et 14, Chester 6, Lud.Cov. 12 entre autres): son silence et son «immobilité» presque parfaites en font comme une icône contemplée, dans le texte dramatique en tout cas, à travers le discours inquiet ou agressif de Joseph. Il est plus surprenant, mais aussi logique, de trouver le même procédé utilisé pour ostender le personnage d'Octave (Chester 6) que réfracte le triple discours de Preco, Sibilla, Senator (665-88 et 697-704).

## Conclusion

Cet échantillonnage, simple repérage inchoatif d'une vaste matière, aura peut-être la vertu de donner à voir que l'analyse de la dimension théâtrale des formes dramatiques requiert d'abord l'élaboration de quelques outils, qui sont, comme tous les outils premiers, difficiles à dessiner et à polir. A voir aussi qu'au delà s'ouvre un chantier important auquel praticiens et théoriciens de la chose théâtrale ne peuvent valablement travailler que si c'est de concert.

## English Abstract of «Syllepsis and Diaphora»

The paper «Syllepsis and Diaphora as Reception Factors in the English Cycles» is based upon a set of assumptions which are surveyed in its introductory section. One may summarize this section by recalling that theatre, whether it is of yesterday or today, has on the spectator an impact which is partly intellectual or notional, partly affective and basically physiological. An enquiry into how theatre operates in terms of emotional or (to put it more largely if more vaguely) *aesthetic* reception therefore means to complement, rather than to antagonize, studies or points of view centring upon the ideological contents of English Medieval or Renaissance drama.

There is little intellectual daring surely in postulating (since such an assumption coheres with established fact) that the prime maker of the dramatic artifact (whether he be oral composer, original writer or —as may be the case for most of the Cycles— one in a chain or rewriters) has from the inception provided for aesthetic reception by embedding in the text material likely to promote and feed it.

Besides, if one adheres to the description of spectacular reception once propounded by some members of the Prague School (Jinrich Honzl in particular) according to whom a spectator *selects* his own material from the myriad semiotic offerings on stage, one is logically led to posit that the gifted playwright may wish to anticipate, at least to a point, that selecting activity by using a set of devices whose function is to *ostend* (Push upon the audience's notice) certain semiotic material.

After this preamble, the paper attempts to show that one of such ostensive devices (one of particular signi-

fiance in pre Renaissance and Renaissance drama, but also, one suspects, in all forms of drama) is the dramatic processing of particular *semiotic discrepancies*, the principle of discrepancy being at the root of various rhetorical effects in linguistic practice. This the theatrical sign allows and indeed encourages since it is by nature *flexible* and *mutable*. Like his counterpart the reader reacting to rhetorical figures, the spectator is required to fill up the gap thus opened in view of the specific and paradoxical purpose of ensuring its fuller reception.

Borrowed from the lexicon of syntax and rhetoric, the term of *syllepsis* is used to name a complex category of *semiotic disjunctions*, presumably used by instinctive or by conscious craft. As to the effect (or mental mechanism) induced by such patterns in the act of reception, it is called *diaphoric effect* or *diaphora* to signify the act of twofold perception (Apologies are proffered for using such barbarous inkhorn terms, and any sweet-sounding suitable substitutes will be gratefully accepted).

The paper in conclusion surveys two broad categories of syllepses:

- syllepses of the audience-play rapport;
- syllepses of sign-reading, born of paradoxical or anomic coding.

### *Syllepses of the audience /play rapport*

While the spectator spontaneously sorts and orders into classes, usually contrasted or antagonistic, the various bits of information he gets about the dramatic fiction (goodies versus baddies, those in the know versus those left in the dark, etc.) such syllepses (which, if not continuous, are to say the least densely interspersed throughout the text) are meant to obfuscate, either for brief or for longer periods (one might speak of micro —or macro— syllepses) the clearcut orderly views which the spectator keeps elaborating about the play, and the relation to the playworld he builds up thereby. These obfuscations result in waverings or reversals of mental allegiance to the characters or values thus classified (some of which go by the name of irony), or even more radically alter his mental position (empathic, theoretic, etc.) in front of the playworld as a whole. The following devices seem to be conducive to such mental bifurcations:

- *paradoxical uses of time/space*, tending to collapse together intra —and extra— dramatic worlds. The so-called *diatopisms* and *diachronisms* found throughout the Cycles are instances of these (mentions of local places in the Towneley Passion, or at various points of the Cornish Plays just achieve that «disorienting» of the spectator);

- *extra or intra/extra dramatic addresses*: Contrast Joseph's advising his counterparts in the audience never to marry a young girl (Lud. Cov. 12) and Christ addressing men at large twice during the York Crucifixio (York.) for some idea of the range of effect achieved.

- *shifts in the framing arrangement* and the manipulation of *insets*. These entail positional shifts or uncertainty in the audience whose relation to the dramatic focus has to adapt at once. The Lud. Cov. Crucifixio (Lud. Cov. 32) is a case in point.

These are three frequently used devices, but the list is no doubt far from exhaustive.

A second category of syllepses, whose effect may even combine with that induced by devices of the former category, is that of syllepses born of some individual sign reading and created by irrelevant, paradoxical or otherwise aberrant coding.

### *Syllepses of sign reading*

These irrelevant codings fall, it seems to me, under two headings.

1. The first sub-class is of syllepses created by substituting to the connection(s) normally found in the natural world between either sign and referent or between signifier and signified, connections which are «unnatural» but required or made relevant by the dramatic context. This is creating what semioticians have called «signs of sign». Thus, while a table normally is a passive, non speaking thing, and a human character an animated, speaking «actor», mixing up or inverting those respective attributes may achieve the irrelevancies here discussed.

A classic instance of the obfuscation of the referential link is that of the major evil characters in the Cycles: while Herod or Pilate refer to historical characters within the fictional precincts and the time limits of the play or episode in which they act, they also are clear duplicates, or near duplicates, of other evil figures of similar function (Lucifer, Cain, etc.). A *figural* mask and meaning is thus superimposed on the individual features. Hence the famous «Pilate's voice» whose echoes are heard in their individual speeches. Other forms of flexing of the referential link could be found in the various metaphoric uses of objects for concepts (Oil of Mercy, or Apple seeds, or the Earth throwing out Judas in the Cornish Plays).

2. In the other sub-class I would place syllepses born of the suspension of semiotic associations normally expected from the representation of objects or facts of the natural world. The voice of a God kept invisible, or again Jesus or the Virgin or an angel remaining speechless in situations in which their anthropomorphic image would require some verbal participation are instances of that effect. It is not only that in such cases attention and significance are focused on one or the few systems remaining active, which is a simple case of densification of meaning. In such cases rather, it seems that our normal expectations of normal anthropomorphic representations is made to class with the actual amputated semiotic compound. Here again the two briefly co-exist or collide in the mind: hence the diaphora.

This paper has only time and place for a mere sketching, and no doubt a very imperfect one, of a vast territory which awaits systematic investigation.

## Notes

1. Un article présenté au Congrès 1983 de la SITM à Viterbo «Du masque au visage; diaphore théâtrale et typologie des personnages dans les Cycles anglais», in *Atti della SITM*, Viterbo: Union Printing Editrice, 1984, 349-62, reprenait les propositions faites sur le sujet in A. Lascombes, *Culture et théâtre populaire en Angleterre à la fin du Moyen Âge*, thèse d'état, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1979.

Les citations sont ici, pour les Cycles, aux éditions faites par EETS, et pour le Jeu de Cornouailles, à l'édition d'Edwin Norris, *Cornish Drama*, New York: B. Blom, (1859), reiss. 1968.

2. K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London: Methuen, 1980), 51: «This (formalization) is undoubtedly one of the more interesting and important tasks awaiting theatrical semiotics, as is, still more, the investigation of the global trans-systemic syntax of the overall theatrical system...»

3. Ce travail, en cours, tente de cerner les grandes règles de la réception.

4. L'*objet* étant ici ce qui est défini par la relation sujet-objet, comme au sens schopenhauerien du terme (*Le Monde*), sinon celui de E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*.

5. Voir l'article de G. Lelord, Intérêt des méthodes électro-physiologiques dans l'étude de l'action du film cinématographique chez l'enfant et l'adolescent», *Pedo-Psychiatrie 1966*, Paris: Expansion Scientifique Française, 1966, 159-166.

6. G. LELORD, «Film et psychophysiologie», in *Revue internationale de filmologie*, 11 (1961), 3-14, cf. 8-9.

7. H. R. JAUSS, «La jouissance esthétique: poesis, aisthesis, katharsis», *Poétique* 39 (1979), 261-274, cf. 270-74.

8. Jindrich HONZL, « Dynamics of the Sign in the Theater », (1940), rep. in *Semiotics of Art*, eds. L. Matejka & I. R. Titunik (Cambridge, Mass; The MIT Press, 1976, pb.ed. 1984), 74-93; cf.78.

9. K. ELAM, op.cit., 55.

10. Sans toujours analyser leurs propositions ou intuitions, de multiples auteurs ont signalé l'importance du concept de distance sur la relation spectaculaire, qu'il s'agisse de distance physique (Schechner, *Performance Theory* ; Elam, *Semiotics*, 66-67) ou de la notion de «distance esthétique» qui lui est partiellement liée mais dépend aussi apparemment de bien d'autres facteurs ( depuis Edwards Bullough, «Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», *Brit. Journal of Psychology*, 5-2 (1912), 87-118, et sa longue descendance, jusqu'à H. R. Jauss, op.cit. in note 7 supra). Même si ses résultats semblent encore insuffisamment précis, l'expérimentation psychophysiologique laisse entrevoir l'extrême complexité des facteurs régissant l'effet de distance esthétique.

11. Etudes citées en note 1.

12. Dans une longue note à un article de 1943, J. Honzl reprend et synthétise les vues déjà développées dans «Dynamics of the Sign...», souvent citées mais sous-exploitées; Une phrase les résume: «Thus, our hypothesis about the essence of theatrical perception, which we view as a *synthesis of the opposition* between the mental representation evoked by the word and the pragmatic reality projected on stage via the actors' performance and the stage setting, appears to be an enduring law of theatrical creativity and perception» («The Hierarchy of Dramatic Devices», *Semiotics of Art*, 127.) C'est moi qui souligne.

13. Evoquées dans le travail en cours, ces analyses vont de Zeami à E. Barba et d'Aristote à M. Bradbrook.

14. Les définitions de Fontanier in *Les figures du discours* ( réed. Paris: Flammarion, 1968), de M. Le Guern in *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (Paris: Larousse Université, 1973) et de M. Riffaterre in «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, 40 (1979), 496-50, ont inspiré cet usage, esquissé dans un article donné le 17 Janvier 1991 à la Société Française Shakespeare («Formes théâtrales du trope de syllepse» in *Actes*, sous presse, Paris: Belles Lettres). J'ai aussi pris bonne note des remarques sur le sujet dans un article de P. Dorval, à paraître.

15. C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'implicite* (Paris: A. Colin, 1986), 131-137.

16. Chacun garde en mémoire l'excellent article de Sister Forrest, «The Role of the Expositor 'Contemplacio' in the St Anne Day Plays of the Hegge Cycle», *MS* 28 (1966), 60-76. Il est fâcheux par contre que l'étude de J. W. Robinson, *Medieval English Dramaturgy* (Ph. D. Thesis, Univ. Glasgow, 1961, 299p. unpub.) n'ait apparemment pas eu l'audience qu'eût mérité cette présentation des problèmes du rapport spectaculaire.

17. Voir encore, e. g. Lud. Cov.9, 294-310, York 11, 1-20, 25-28, 37-38, 67-78.

18. Question étudiée in Lascombes, 1979, 671-732.

19. «La mort de Pilate», in Cycle de Cornouailles, offre plusieurs exemples de ces dyscodages efficaces (terre qui hurle ou rejette le cadavre).



Josep M. Martorell Coca  
Investigador de teatre popular  
i professor de l'Institut  
Pons d'Icart  
Tarragona, Catalunya

# *Vestigis medievals en el teatre popular: el ball de Sant Bartomeu*

**E**l món del teatre popular, el teatre que el poble sent i assumeix com a propi i en què, tal com adverteix Xavier Fàbregas, no s'hi ataquen els seus interessos, conforma una de les realitats culturals més afermada a la idea de Països Catalans. Un dels elements que en formen part són uns espectacles força característics i que hom ha indicat amb el nom de balls parlats. Aquesta terminologia inclou aquells espectacles que a la Catalunya Nova (més enllà, cap al sud, del Llobregat) s'articulen al voltant de tres eixos: coreografia i dansa, música i dicció o parlament. Sempre advertint que la dicció o parlaments en constitueix la base.

Tal com ja succeeix en una part important del teatre popular català, l'arrel dramàtica d'algun d'aquests espectacles arrenca del teatre medieval i, en alguns casos, de ritus anteriors que seran medievalitzats i cristianitzats<sup>1</sup> en la majoria dels casos, si volen subsistir. De la mateixa manera que s'ha considerat que espectacles com ara pastorets, misteris, drames assumpcionistes, passions..., han sofert un procés de tradicionalització i patrimonialització que els ha dut fins al 1992 amb una estructura que té una mínima vigència de l'Edat Mitjana, també els balls parlats, com a estructura teatral, veuen en aquesta època un punt de referència.

La conjuminació d'elements de la pedagogia eclesiàstica i les manifestacions folklòriques existents a la raça humana trobaran el seu punt de fusió en el gran teatre del món per excel·lència: el Corpus. Per mitjà d'aquesta celebració ens han arribat mostres dramàtiques presents avui i que, salvant les distàncies, presenten estructures amb vestigis medievals. Tal com ja hem anunciat, una d'aquestes la conformen els balls parlats. En aquesta comunicació intentarem escatir si realment aquest possible lligam que advertim entre els balls parlats i la dramaturgia popular medieval també es dona en un tipus concret —els hagiogràfics—, i en concret en el ball de Sant Bartomeu.

## *Els balls parlats: morfologia<sup>2</sup>*

Fins no fa pas gaire, l'estudi dels balls parlats com a element teatral de la dramaturgia popular catalana era nul. S'havien estudiat com a espectacles locals, sense cap transcendència, tot adduint-ne la senzillesa i la poca qualitat literària dels textos. Totalment descontextualitzats i d'origen incert, eren elements dels quals se'n podia prescindir tranquil·lament. Ara bé, tal com afirma Jesús Francesc Massip,<sup>3</sup> el teatre medieval s'ha d'estudiar també des del punt de vista d'espectacle i no tan sols com a fenomen literari. La força, l'espectacularitat i la funcionalitat

actuals de molts d'aquests espectacles és la causa que, de fa un cert temps, la teoria inicial comenci a esquinar-se i hom tendeixi a preocupar-se pel tema, tenint en compte que algunes zones del país viuen moments força interessants gràcies a aquests elements.

Si bé no és un fenomen que puguem delimitar a la Catalunya Nova, sí que és on el sentit d'espectacle total s'hi ha conservat d'una manera més clara. El seguici popular de nombroses poblacions d'aquestes contrades, hereu de l'esquema de la processó de Corpus, és la mostra més clara del nivell d'espectacularitat i popularitat que han assolit.

Convé, ni que sigui de passada, advertir que quan utilitzem la denominació ball parlat —terminologia relativament moderna— ens referim a un espectacle de carrer que conjumina la dicció —majoritària i bàsica (el parlament)— amb la música i la coreografia —minoritàries (ball). Normalment se'ls agrupa per afinitat de continguts argumentals (profans, religiosos, hagiogràfics...), però ja sabem que tot afany de classificació comporta una sèrie de riscos. Un n'és el procés de tradicionalització que han sofert els diferents balls. És a dir, mentre no hi ha balls que vagin més enllà del segle XVIII o XIX (per tant, relativament moderns), d'altres els podem trobar a l'Edat Mitjana. Potser ara, després de les dades que comencem a tenir, seria un bon moment per indicar que, tot i que s'ha tendit a posar en un mateix sac tots els balls parlats, existeixen diferències cronològiques i temàtiques que farien que, en molts casos, només hi hagués dos punts de contacte: el carrer i l'estructura dramàtica. Per tant, una possible classificació està subjecta a la determinació de la línia evolutiva.

El context d'aquests espectacles es dona essencialment al carrer, per Corpus i al seguici popular de les festes majors. Són essencialment urbans, encara que en les zones rurals tenen força importància, si bé no amb l'espectacularitat ciutadana (la ciutat els donarà una funcionalitat i sumptuositat que a la ruralia serà difícil d'entreveure; en alguns casos, però, serà un model a seguir).

Hi ha balls de text català i n'hi ha de text en espanyol. Aquests darrers, amb les acotacions en català. Cal dir, però, que la utilització de la llengua espanyola és significant a partir del segle XIX, amb una temàtica també forània (històries de sang i fetge, bandolers d'altres contrades...); també és interessant advertir que l'allau de balls parlats hagiogràfics de text en espanyol és molt semblant —amb permís— a l'allau d'altres produccions populars com ara els pastorets en espanyol que es produeix a meitat del segle XIX.<sup>4</sup>

On rau l'origen d'aquests espectacles? Tot sembla indicar que les connexions amb els símbols, danses, al·legories de l'Edat Mitjana és important. La irradiació d'aquest material estructurat amb una mínima intenció dramàtica es conjumina al voltant primer del Corpus i posteriorment del seguici de les festes majors de ciutats força importants de la Catalunya Nova com ara Vilafranca del Penedès, Tarragona, Tortosa, Valls, Sitges...

### *Els balls parlats hagiogràfics*

Dintre de l'accepció *balls parlats* es troben els que tenen com a base argumental la vida dels sants. Si bé la majoria d'aquests espectacles es popularitzen a partir de finals del XVIII i durant tot el XIX, contenen uns patrons d'arrel medieval. Per un cantó l'estructura dramàtica reflecteix un tipus de teatre de carrer, itinerant en molts casos, que troba el seu precedent en la gran manifestació popular que va ser el Corpus. El cas potser més clar que tenim i que exemplifica aquest procés és el del ball de Sant Antoni. Primerament, com a figura estàtica, és documentat a l'època medieval en la processó de Corpus de Tarragona com a *sant Antoni*; posteriorment, ja al segle XVI, la nomenclatura serà diferent: *Sant Antoni i diables*. La consideració és important, si més no perquè reflecteix una dualitat bé-mal que l'acosta als entremesos (*Sant Miquel i l'Infern, Turcs i Cavallets*...) i perquè reflecteix un mínim joc dramàtic que segurament a partir d'aquest segle se servirà de la paraula per agafar una estructura que arribarà fins als nostres dies. El procés d'adquisició de la paraula i d'un entrellat dramàtic més complex com a base de l'espectacle, seran algunes de les claus que expliquin que el ball travessi el segle XVI, barrera contra la qual s'estavellen molts elements dramàtics de l'Edat Mitjana. A partir d'aquest moment, també el lligam entre el seu origen religiós i eclesiàstic serà cada cop més fràgil, la qual cosa provocarà que els elements més espectaculars (dia-

bles, bèsties...) agafin un sentit més individual i deixin en segon terme aspectes que fins al moment eren essencials.<sup>5</sup>

Convé indicar que, si bé la majoria de balls parlats hagiogràfics dels quals es té notícia, ja no es representen regularment formant part del seguici (en algun cas, esporàdicament) de les ciutats que hem anomenat, tenen una estructura de fons (argument, personatges, escenografia, coreografia, ginyes, simbolisme...) acostada a una concepció medieval del teatre popular. La seva conservació a la ruralia es concebrà com a element concret i individual, en alguns casos formant part d'un mínim seguici festiu d'acord amb les possibilitats humanes i econòmiques del municipi (a Roda de Berà —el Tarragonès— el seguici festiu del XIX estava format pel ball de diables, el de valencians i el de sant Bartomeu).

### *Anàlisi a partir d'un cas: el ball de Sant Bartomeu. Vestigis textuais*

La síntesi argumental del ball encaixa perfectament amb les característiques pròpies del teatre d'assumpte hagiogràfic que assenyala ja Romeu i Figueras:<sup>6</sup>

«la divisió freqüent en dues parts, relatives a la vida i o a la conversió del sant, i al martiri d'aquest; el relleu donat a les tortures; l'exposició de la vida i la mort dels sants com a models de conducta i de fe; el caràcter sovint local dels textos; la monotonia, àdhuc la repetició de frases i les situacions, i un sentit d'unitat dramàtica provinent del fet que el protagonista centra tota l'acció».

El ball de Sant Bartomeu comença amb la conversió del sant i amb la indicació de Jesús de quina és la seva missió: perseguir heretges i anunciar la doctrina de Déu. Bartomeu cura coixos, persegueix ídols falsos, expulsa dimonis de la filla del rei, converteix el rei Palomón i la seva filla al cristianisme. Finalment, però, Estriages, germà del rei, persegueix i captura Sant Bartomeu. Comença el martiri: tortures dels soldats, flagel·lacions, li arrenquen la pell i, finalment, li tallen el cap. Bartomeu aguanta estoicament donant proves de la seva fe en Déu.

La figura de Sant Bartomeu té una tradició popular força important. Difícil d'identificar en els evangelis canònics, seran els apòcrifs els textos que ompliran el buit. La *Legenda aurea* divulgarà, amb força, la seva vida i, sobretot, el seu martiri i mort. Les *Vides de Sants Rosselloneses*, traducció catalana del text de Varazze, així ens ho testimonien ja al segle XIII. Al costat de la vida del sant, doncs, s'hi crearà tot un seguit de literatura de textos no canònics i, posteriorment, la literatura popular, goigs i balls parlats, entre d'altres manifestacions. Tot un seguit de formes que tenen en comú la difusió d'un ideari de vida cristiana més o menys popularitzat.

Hem de pensar que les fonts temàtiques del ball són les mateixes que les dels goigs, una altra manifestació de la literatura popular força arrelada a les nostres terres. Així, per exemple, els goigs a Sant Bartomeu de Roda de Berà, dels quals, malauradament, només en conservem una mínima part (quatre estrofes i la tornada), mostren el mateix esquema que el ball; fins i tot indiquen els noms d'Astarot i de Baric com a ídols falsos. Hi ha molt poca diferència entre aquests goigs i els altres que hem recollit del sant. Els de Montferri (Alt Camp), que també comptava amb el ball de Sant Bartomeu, són més exhaustius que no els anteriors; en aquest cas, però, se'ns parla d'Estriages (germà del rei que fa martiritzar Bartomeu) i no dels altres personatges. Finalment, un exemple una mica més llunyà, el cas de Ferreries (Menorca). Els goigs a Sant Bartomeu que s'hi canten són encara més minuciosos amb informació concreta (llocs on va predicar, martiri i exaltació del sant).

No podem afirmar, malgrat tot, que el ball de Sant Bartomeu tingui una connexió total amb la *Legenda aurea* o amb els equivalents posteriors (*Flos sanctorum*). Els elements que més acosten les dues produccions són els grans trets argumentals (predicació, miracles i conversió d'infidels, i martiri amb la consegüent mort), que en el cas del ball se sintetitzen i se simplifiquen<sup>7</sup> i els noms propis Astarot (Estarot, Starot, Ascaroth), Baric (Berit, Bayrit, Berith), Pol·lini (Pol·lum, Polenius, Palamon) i Estriages (N'Astriagen, Striaren, Astragen, Estiages). Aquests noms no tan sols mostren un lligam clar entre els dos textos, sinó que permeten treure altres conclusions. Un dels espectacles medievals més importants de les comarques tarra-

gonines, el Drama Assumpcionista de Tarragona, del qual es tenen notícies d'una representació de finals del segle XIV, conté una de les escenes de més novetat —en paraules de J. Romeu—, la «dels diables que es volen emparar de Maria, una escena poc freqüent en els textos europeus de tema assumpcionista, d'entre els quals el de Tarragona sembla ser el més antic dels conservats i coneguts»,<sup>8</sup> que, a la vegada, té un punt de contacte amb la *Legenda* com amb el ball pel fet que dos dels diables del drama són Astarot i Barit. Sembla, però, que no és estrany trobar personatges amb aquests noms; també al primer text assumpcionista conservat a França hi trobem Barich com a diable.<sup>9</sup> En tot cas, es tracta de personatges negatius força comuns a l'Edat Mitjana.

El ball incorpora elements que no trobem, com a mínim tan explícits, en la *Legenda aurea*. La primera part en què Jesús adverteix Bartomeu dels martiris que patirà, mostra a l'apòstol les ferides de la crucifixió i l'encoratja; al final, el sant, en una actitud pietosa, besa les ferides de Jesús i es mostra ple de valor per emprendre la tasca. Només hem trobat alguns punts de contacte amb la part final de l'obra de Varazze on cita Sant Teodor i algun fragment de l'*Evangelí de Sant Bartomeu*, un text apòcrif que conté una sèrie de diàlegs entre Jesús i Bartomeu i, en alguns casos, amb els apòstols i Maria.

L'element més recreat al ball, també el més teatral i esperat pel públic, el martiri del sant, s'indica molt breument a la *Legenda*: «E cant lo rei ó ausí dir, él s'esquinsà los vestiments, e manà batre l'apòstol ab fusts, e manà que hom l'escorxés tot viu».<sup>10</sup>

Evidentment hi ha un lligam entre la circulació de les vides de sants i la literatura popular. Ara bé, pensem que en aquest cas la relació i correlació entre els textos té alguns elements que els separa. Pensem que la diferència temporal entre els dos textos és important; la versió catalana de la *Legenda* és del XIII i el text més antic que s'ha trobat del ball és de mitjans del XIX. Massa temps per no deixar de creure en la possibilitat, o bé que les vides de sants es popularitzessin encara més, o que no hi hagi cap altre element que fins ara ignorem.

### *Vestigis dramàtics*

La figura de l'apòstol Sant Bartomeu es troba documentada al segle XV com a personatge de la processó del Corpus de la ciutat de València amb una creu (segons les creences populars manifestades en els goigs i en altres documents, sembla que fou assolat en una creu; actualment porta com a símbol de la degollació un ganivet), amb Sant Pere i les claus.<sup>11</sup> També trobem una referència no menys interessant en un comentari, recollit pel vendrellenc Salvador Arroyo,<sup>12</sup> que fa Jaume Serra i Iglesias de les dades que troba el 1900 en un llibre de comptes municipal de mitjan segle XV. L'article fou publicat en el setmanari local «Lo Vendrellench» el 26 de juliol, amb el títol *Las festas de Corpus en l'antich Panades* i, després d'indicar els personatges i elements que en formaven part, diu el següent referint-se a Sant Bartomeu: «y a la viuda Almunia per lo lloguer de la bandera dels turchs un real y an'en Joan Mabres per lo lloguer de vestit de sant Bartomeu un real, y al mateix micer March per lo lloguer del cap de sanct Barthomeu un sou...»

D'aquestes dues referències ens sembla força interessant la que indica que el sant interveïa en la processó amb un cap com a símbol de la part definitiva del martiri. Element simbòlic que, d'altra banda, connecta directament amb les representacions del ball en el moment en què els botxins degollen el sant. Una testa de fusta o bé màscares substituïen el cap; una tècnica, d'altra banda, molt utilitzada en el teatre hagiogràfic medieval.<sup>13</sup>

És evident, tal com ja hem comentat, que la difusió de la llegenda de Sant Bartomeu crea al seu voltant tota una sèrie de testimonis teatrals; formes molt precàries al començament, en l'Edat Mitjana, però molt més desenvolupades, dramàticament parlant, posteriorment. En l'últim graó d'aquest procés, hi advertim primer les representacions del XIX i després les del XX. Les del XIX conserven, tant a Montferri, a Sants i a Roda de Berà, l'estructura hereva d'antigues representacions hagiogràfiques medievals —no necessàriament de la mateixa temàtica del ball de Sant Bartomeu; pensem que es pot generalitzar. L'estructura argumental és bastant clara; coincideix totalment amb l'esquema general del teatre hagiogràfic. Aquest fil argumental el desenvolupen uns personatges amb una clara caracterització dicotòmica (bé i mal, fins

i tot). Al costat d'aquesta clara dicotomia, hi trobem una jerarquització no menys important. El sant, en el nostre cas, és el centre d'atenció. Al seu voltant s'hi desenvolupa l'acció dramàtica. La disposició escènica que es marca a Roda de Berà el 1852, molt rudimentària, indica clarament quin és el personatge central (Sant Bartomeu) i quin és el que ho domina tot (Jesús amb un àngel a cada costat). Tots els altres personatges estan disposats paral·lelament al pilar i la presó, únics elements escenogràfics, tan simples pel caràcter itinerant que de ben segur tenia l'espectacle al segle XIX, però tan suggerents per situar l'acció.

Tots els personatges els interpretaven homes. Només es distingien els femenins i els àngels que, alguns cops, no sempre, els interpretaven adolescents. Aquesta és una altra característica a tenir en compte si pensem en altres peces de la dramaturgia medieval que atorgaven als adolescents aquesta sacra funcionalitat (pensem en el Misteri d'Elx, el Cant de la Sibilla o, tal com manifesta Romeu, el mateix teatre hagiogràfic).<sup>14</sup>

Ja hem avançat que els ginyos dramàtics que s'utilitzaven al ball de Sant Bartomeu coincideixen amb els que es feien servir a l'Edat Mitjana. Hem comentat la utilització de la testa per a la degollació, no sols en el de Sant Bartomeu, sinó en d'altres com en el de Sant Joan, per exemple. A banda d'aquest fet, el ball de què estem parlant, molt complet en qüestió de martiri, planteja una escena de flagel·lacions utilitzant material aparentment dolorós i una de l'escorxament del protagonista, simulada amb pell animal o amb la mateixa pell humana envermellida per tal de figurar sang.

El ball parlat de Sant Bartomeu s'inicia amb els parlaments de Jesús i el sant. Abans d'aquesta primera part, hi havia una petita introducció que no consta normalment en els textos. Ens ho fa pensar la figura del Volant; un figurant que marcava els límits escènics i que feia una petita introducció argumental (a cops vestit de diable, com a Sants) de la mateixa manera que ho feia l'«auctor» en algunes peces hagiogràfiques. Amb la diferència que el Volant no tenia els parlaments concertats. Al final del ball també trobem un altre element de contacte: la indicació que el ball s'havia acabat i que ningú no prengué en consideració les errades:

*Señoras aquí da fin/ la bida, muerta y milagros,/ del patrón de este pueblo, / Sant Bartolomé, muchachos./ Hombres, niños y muqueras,/ perdonat si falta algo.*<sup>15</sup>

Potser un dels aspectes que encara no hem comentat i que complica l'estructura dramàtica tan simple és l'aspecte coreogràfic i musical que comporta la representació del ball de Sant Bartomeu i, en general, de tots els balls parlats. Una música i un moviment coreogràfic que es desenvolupen amb la funció de trencar la linealitat del text, per segmentar-lo i, a la vegada, donar més força dramàtica a cada una de les parts. Hem de tenir en compte que la divisió del text en actes és posterior a la còpia del 1852 i que no sempre correspon a les rúbriques (*tocan marcha, música...*). Segurament quan la divisió en actes s'hi va inserir, el ball ja havia perdut el seu caràcter itinerant i s'havia convertit com a mínim en un espectacle teatral *all'italiana*. El to profà entra amb força en aquests elements superficials. Així, sembla que a Montferri era molt esperada una dansa amb espases que feien els personatges, llevat del sant, la filla del rei, els àngels i els dimonis. Passades pel mig del ball i canvis d'ordre i posició eren les figures que més es realitzaven. Segurament d'arrel folklòrica externa a la temàtica del ball i que podem rastrejar en molts balls del Camp de Tarragona i en altres manifestacions populars molt acostades geogràficament com ara els *dances* aragonesos.

### *Les representacions modernes i la seva perdurabilitat*

Si fins ara hem intentat establir i delimitar quins són aquells punts de contacte (textuals i dramàtics) entre el ball de Sant Bartomeu, i en general els balls hagiogràfics, i el teatre medieval de tema hagiogràfic, hauríem d'analitzar quin és el paper que fins al moment, quan se'ls ha demanat, han desenvolupat en la festa, conjuntament amb els altres balls parlats.

Un dels problemes que manifesten aquest tipus d'espectacles que representen la vida de sants o bé qualsevol situació lligada a aquest tema és comprovar el valor dramàtic que tenen actualment. Al segle XIX, la seva proliferació ens fa pensar que tenien un valor dramàtic i funcional força important. Però la funcionalitat i, fins i tot, la morfologia dels que avui es conti-

nuen representant o d'aquells que s'han intentat recuperar ha variat. La concepció teatral d'aquesta activitat que fan tant Montferri com Roda de Berà i moltes altres poblacions de la rodalia del Baix Gaià, ja durant el segle xx, és totalment diferent de la que es féu durant el segle anterior. La poca perdurabilitat i constància, malgrat que van travessar moments intensos, indicaran fins a quin punt el poble veu en els balls hagiogràfics la festa. Ningú no es planteja, a la festa major de Tarragona, per exemple, si cal que el ball de Serrallonga, el ball de Dames i Vells, o el mateix ball de Diables, surtin un any darrera l'altre; en principi, és una cosa assumida totalment. Segurament hi ha uns quants elements que fan que això no passi en els balls que esteim tractant; uns parlaments totalment tancats, en castellà la majoria de cops, contràriament al que succeeix amb els parlaments d'altres balls: irònics, punyents, de viva actualitat, que fan que puguin conjuminar la tradicionalitat amb l'actualitat. D'altra banda, una manca d'espectacularitat (pólvora, pirotècnia...) dels balls hagiogràfics també és un factor a tenir en compte. Pensem que la pirotècnia és l'element clau en algun dels balls que, d'altra manera, podria tenir problemes de funcionalitat.

La sortida d'aquest atzucac ha tingut dues propostes pràctiques. Per un cantó, i en molts casos, ha estat l'intent de donar a l'espectacle recuperat un pretès to «medieval» que podríem definir més com a «turístic», carregat d'etiquetes medievalitzants (acte o *auto sacramental*, n'és una), tornant als espais tancats (església, essencialment) i allunyant-se dels espais més festius i populars. Aquesta és la solució que fins ara, tot i els canvis de denominació recents, ha mantingut el ball del Sant Crist de Salomó.<sup>16</sup> De fet, tot s'ha de dir, aquest espectacle ha aconseguit mantenir un públic fidel, tenint en compte que és una representació que es fa cada any. Pensem, però, que el caire únicament religiós i l'artificiositat excessiva que té el ball en són les causes.

D'altra banda, hi ha hagut una altra concepció de representació hagiogràfica que ha intentat recuperar, en aquest cas, el ball de Sant Bartomeu, no com a peça de teatre convencional, sinó com a element que formaria part del seguici (tot i que sembla que la mecànica inicial no seria exactament aquesta, sinó més acostada a les representacions que fan els balls parlats a la ciutat de Tarragona, itinerants i només formant part del seguici en moments molt puntuals) i que representaria el ball en un enfustat a l'aire lliure. La prova l'efectuà un grup de teatre de la ciutat de Sitges l'agost de 1991. El resultat fa creure que els balls parlats hagiogràfics són balls que no funcionen. Tal com ja hem comentat, hi ha elements bàsics que els deixen en desavantatge amb els altres balls parlats que connecten d'una forma més clara amb el públic.

A Sitges, la representació seguí els parlaments del ball de Sant Bartomeu que s'havia realitzat a Roda de Berà el 1852. Per tant, amb els parlaments en castellà que els figurants, tot seguint la grafia del manuscrit, intentaven pronunciar amb accent català amb força mala fortuna de manera que, llevat d'algun cas, semblava un ball en llengua castellana. Magí Sunyer, professor de literatura de la Universitat de Tarragona, ja va comentar a la taula rodona del *Congrés sobre els Balls Parlats a la Catalunya Nova* que no tenia cap sentit, en la nostra situació cultural actual, dedicar-nos a recuperar balls parlats amb text castellà per tal que formin part del seguici popular, màxima manifestació festiva de la ciutat. Una incongruència amb la festa, afegim nosaltres. En tot cas, la prova més clara és la poca quantitat que n'hi ha, de recuperats.

Podem afirmar, doncs, que la pervivència o no dels balls parlats està subjecta a la funcionalitat que tenen en l'època concreta en què es representen. Així, és impossible que un ball de text castellà i temàtica únicament catequètica tingui un espai al carrer. Si bé veïem que partia d'unes fonts religioses, però populars, també hem comprovat com s'hi afegeixen elements que conformen un entrellat dramàtic adequat al moment: volants, diables festius, coreografia i música. Aquests elements, tot i que no en són el centre, fan més atractiu aquest esquema dramàtic i argumental tan precari i simple.

Hem intentat veure, per un cantó, els elements que acosten els balls parlats hagiogràfics a la mecànica dramaturgic medieval i, també, la perdurabilitat que han tingut i tenen. Segurament, i en som conscients, encara hem d'establir quin és el procés intermedi; però, deixant de banda les reinterpretacions actuals que s'han fet d'aquests espectacles, no gaire coherents ni afortunades en molts casos, els punts de contacte que s'hi poden establir ens demostren que la tradicionalització i la patrimonialització d'aquest teatre, en un moment determinat, i la pèrdua de força cultural que el nostre país sofrí a partir del segle xvi marquen un tipus de repre-

sentacions populars, l'estructura de les quals és perfectament vigent. No tant en balls parlats del tipus que estem analitzant com en els altres de temàtica més profana. L'exemple més clar: la funcionalitat i l'espectacularitat que la festa ha aconseguit per mitjà de molts balls i entremesos en ciutats com Tarragona.

## Notes

1. Hem de pensar, tal com afirma Alberto Torra, que la percepció del món «nacía como resultado de una compleja y contradictoria interacción entre el patrimonio folklórico tradicional y el cristianismo». TORRA, A. *Hagiografía y cultura popular*, dins *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Tarragona, Diputació 1991, p. 530.
2. Sobre el tema dels balls parlats podeu consultar l'àmplia bibliografia de *Els balls parlats a la Catalunya Nova (Teatre popular català)*, Tarragona, Edicions El Mèdol (Col·lecció l'Agulla, 11), 1992.
3. MASSIP, J. F., *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/Edicions 62, 1984.
4. PRAT, J., *Dels evangelis apòcrifs als Pastorets d'autor: continuïtats i discontinuïtats del mite bíblic*, dins *Simposi d'antropologia cultural sobre Xavier Fàbregas*, Barcelona, PAM, 1990.
5. L'estructura del ball de Sant Antoni continua vigent en les manifestacions de les «santantonades» dels Ports de Morella. Podeu consultar la interpretació que en fa Xavier Fàbregas a *Iconologia de l'espectacle*, Barcelona, Edicions 62, 1979, pp. 123-127.
6. ROMEU, J., *Teatre hagiogràfic*, Barcelona, Editorial Barcino, 1957, p. 6, vol. I.
7. Hi ha detalls en el text de la *Legenda aurea* que no figuren en les diferents versions del ball, per exemple el punt en què el rei, en agraïment a Bartomeu, envia uns missatgers amb camells carregats d'or pel servei que l'apòstol li ha fet. La destrucció de Baldoc, la mort final d'altres ídols i l'entronització com a bisbe d'Apol·lini, tampoc no són presents en el ball.
8. ROMEU, J., *El Teatre Assumpcionista i la tècnica medieval als Països Catalans*, dins *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1986, p. 210.
9. Francesc Salord a *Goigs Menorquins* (Ciutadella, Col·lectiu Folklòric de Ciutadella, Quaderns de Folklore, 38, 1990, p. 48) comenta l'origen d'Astarot i Baric. Del primer ens diu: «Divinitat que en la mitologia de les races semítiques feia el mateix paper que Isis en la mitologia egípcia i Venus en la grega. Sembla que Astaroth va ser el símbol de la Lluna i del planeta Venus. Astaroth era també ídol dels filisteus, que varen destruir els jueus per ordre de Samuel. Els sinodis l'adoraven també sota aquest nom i la figura d'una ovel·la la deessa Isis». De Baric diu: «Un altre ídol, o ésser mitològic que solien invocar els alquimistes, perquè tenia el secret de canviar-ho tot en or».
10. *Vides de Sants Rosselloneses*, Barcelona, Fundació Vives Casajuana, 1977, p. 219, vol. III (Comentaris i glosari de Ch. S. M. KNIAZZEH i E. J. NEUGAARD).
11. ARIÑO, A., *Festes, rituals i creences*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1988, p. 374.
12. ARROYO, S., *El ball de diables del Vendrell*, El Vendrell, 1990, p. 17.
13. Creiem que és interessant parar esment en la diferència d'atributs de les diferents manifestacions teatrals populars. ROMEU, J., 1957, pp. 98-99.
14. El Dr. Romeu ja ho adverteix en parlar dels personatges de les Consuetes mallorquines: «Les prohibicions expressives que cap dona no pogués representar a les diòcesis mallorquines fan creure que també allí els papers femenins, força abundants a les consuetes, anaven a càrrec d'homes o adolescents». ROMEU, J., 1957, p. 166.
15. CARTANYÀ, I., i J. M. MARTORELL, *El ball de sant Bartomeu*, Torredembarra, Centre d'Estudis «Sinibald de Mas», 1989.
16. Encara que no és estrictament hagiogràfic, aquest element hi és força present al voltant d'un to essencialment legendístic. En tot cas, us remeto a Rovira, J.-S., i altres, *El Ball del Sant Crist de Salomó*, Tarragona, Edicions El Mèdol (Col·lecció l'Agulla, 7), 1991. També podeu consultar les comunicacions de *Els balls parlats a la Catalunya Nova (Teatre popular català)*, 1992.





Iñaki Mozos  
Professor de l'IRALE  
Donostia, País Basc

# Euskal Pastoral.

## *Descripción del teatro popular del país de Soule*

Para explicar la Pastoral cuando nos encontramos ante un auditorio no vasco, empezamos hablando de Geografía. Las representaciones se limitan al Noroeste de Euskalerría o País Vasco; concretamente a una de sus siete provincias, Zuberoa o Pays de Soule, situada al Sur del departamento francés de los Pirineos Atlánticos. Limita con Béarn al Oeste y con la Baja Navarra al Este, donde también hubo autores y representaciones, como es el caso del autor o *instituteur* de la pastoral de carnaval *Phantzart*, Jacques Oihenart. Es una zona principalmente agrícola y ganadera de 789 km<sup>2</sup> y de unos 17.000 habitantes, bilingües en un 40% y concentrados en su mayoría en las villas de Mauléon y Tardets.

En este lugar tenemos hoy la oportunidad de asistir a un tipo de representación que nos recuerda los teatros rurales que se extendían, hasta fines del XIX, por el centro de Europa y especialmente en Francia (Hérelle 1923a, y 1930). Se trata de una tradición folklórica basada en una codificación bastante rígida de los elementos dramáticos y transmitida a través de generaciones. Podemos decir que este teatro popular suletino es uno de los últimos vestigios de lo que fueron las representaciones resultantes de la simplificación escénica del teatro religioso medieval y, posteriormente, del teatro de feria en el Barroco. Puede parecer un salto demasiado largo, pero creo que tras esta breve exposición no lo será tanto.

### *Terminología y géneros*

Por la información que nos dan los manuscritos de los textos teatrales, parece que no había una denominación fija. Se llaman *tragedias*, *pastorales*, *misterios*, *vidas*, *historias*, etc. Si nos atenemos a otras fuentes, comprobamos que se generaliza el término *pastoral* pero referido a cualquier tipo de representación. A partir de las primeras descripciones de autores del XIX y sobre todo de los estudios de Georges Hérelle distinguimos: la *pastoral* o *tragedia*, obra de carácter serio sobre la biografía ejemplarizante de un *sujet* o personaje, tomada de una fuente narrativa francesa; las *farsas chariváricas*, paralelo vasco del *charivari* europeo, que desaparecen a principios de siglo; y el teatro de carnaval, que comprende la pastorales cómicas de carnaval de *Phançart* y *Bacchus*, representadas a fines del XVIII y en el XIX, y la *Mascarada*, desfile rico y abigarrado con varias funciones teatrales cortas y muy codificadas. Actualmente podemos asistir a la Mascarada a principios de año y a la Pastoral durante el verano.

## *La pastoral tradicional*

Entendemos por *tradicional* el conjunto de obras que figuran en los libretos utilizados desde el siglo XVIII hasta mediados del XX. A partir de aquí, aunque se mantienen en lo fundamental las formas de representación, surgen una serie de cambios que dan lugar a la llamada *pastoral moderna*.

El teatro en el que se representaba era un tablado (*triate* o *mahain*) cuadrado, instalado al aire libre, de unos 8 o 10 metros de lado y levantado a un metro y medio del suelo sobre varias filas de toneles. Al fondo había una cortina (*oihal* o *tapiz*) sostenida por una estructura de madera, sobre la que a veces se instalaban los músicos en una ventana central. La cortina tenía dos accesos o puertas. Mirando al público, la derecha correspondía a los personajes cristianos y la izquierda a los turcos, sobre la que había un diablo articulado (*idola*) que se movía cuando éstos actuaban. En algunos manuscritos hay una tercera puerta central. Se podía acceder al teatro desde el público por una escalera en el lado frontal de la escena, o por dos laterales. Los espectadores se instalaban en el parterre frente al teatro, en unas gradas situadas a los lados, o también en unas sillas sobre la misma escena, lugar reservado normalmente a los notables, y donde también estaban los músicos cuando no podían instalarse sobre la cortina. Estos eran dos, un tambor (*atabala*) y un flautista que tocaba al unísono la flauta suletina (*txirula*) y el salterio (*tanburina*). Sus intervenciones eran muy abundantes pero nunca acompañaban al recitado ni a los coros.

El organizador del espectáculo no era *autor* de la obra, sino un experto *instituteur* o *régent* (*errejenta*), que conocía por tradición familiar las reglas de una buena representación. Conservaba una cantidad más o menos grande de manuscritos heredados, adquiridos a otros o copiados por él mismo. Cuando se lo pedían los jóvenes de cualquier pueblo, adaptaba o recopiaba el libreto, seleccionaba los actores, asignaba los papeles, dirigía los ensayos y supervisaba los preparativos. El día de la representación, además de indicar las entradas y salidas de los actores, ejercía las funciones de apuntador.

Si el *instituteur* era una persona letrada o, por lo menos, alfabetizada, no sucedía lo mismo con los actores. Se puede afirmar que hasta principios de siglo eran en su mayoría analfabetos (Haritschelhar 1987: 18) y que aprendían sus papeles como si fueran canciones, dentro de la más pura tradición oral. Los personajes que representaban fueron clasificados por Hérelle en tres grupos: el mundo divino, donde entran los ángeles (vestidos de blanco), y Dios o Cristo, que no aparecen nunca personalizados sino que sólo se oye su voz desde detrás de la cortina; el mundo satánico, constituido por los gigantes, el verdugo del ciclo hagiográfico y los diablos (de rojo), elegidos entre los mejores danzarines del pueblo, pues animaban la representación con la vistosidad de sus saltos y bailes; y, en tercer lugar, el mundo humano, formado por los «buenos», de azul (que serán según los temas cristianos, franceses, etc., en torno al *sujet*), y los «malos», de rojo (turcos, paganos, ingleses, herejes, etc.).

Antes de hablar sobre la puesta en escena, habría que dejar claro que la pastoral era un espectáculo festivo. El día de la representación era motivo de reunión y divertimento para los habitantes de la zona, que valoraban sobre todo la vistosidad y el desarrollo del espectáculo en la medida que se atenía a las reglas tradicionales. La entrada era libre (era un teatro *abierto*) y los gastos se financiaban bien con las donaciones de los notables o los organizadores y participantes, bien con las aportaciones voluntarias del público, al que se le ofrecía vino durante la obra.

El espectáculo comenzaba con un desfile (*phastoral mustra*). El cortejo recorría el pueblo hasta llegar al teatro. El orden siempre era fijo y en la marcha contrastaba el paso solemne de los cristianos con el ruidoso y desordenado de los turcos y satanes.

Cuando llegaba ante el tablado, el cortejo se dividía en dos columnas y subía a escena por la escalerilla central el abanderado cristiano acompañado de dos guerreros. Éstos se instalaban en los extremos derecho e izquierdo de la escena y subía el encargado de recitar los prólogos (*pheredikaria*). Éste recitaba las 80 o 100 estrofas del primer prólogo (*lehen pheredikia*) acompañando su canto al recorrido que hacía desde el centro de la escena a los extremos. El primer prólogo tenía tres partes: saludo a la audiencia (desde el centro), resumen del argumento de la obra (recorriendo la escena) y anuncio de la llegada de los actores (*arribantxa*), también desde el centro.

Después los actores subían a la escena y entraban por sus puertas respectivas al espacio situado tras la cortina, comenzando así la representación. Si nos limitamos a las rúbricas o didascalias que contienen los manuscritos, podemos constatar la extrema simplicidad de las convenciones escénicas de este teatro popular. No existen las tres unidades de acción, tiempo y lugar. La música que acompaña las evoluciones de los personajes (*sonu*); las entradas, salidas y movimientos éstos (*jalkhi, sar o erretira, paseia, bara, jar*), y el texto que recitan o cantan son los únicos elementos que informan sobre el desarrollo de la obra. La ausencia de decorados es casi total y sólo son dignas de mención la tercera puerta central que había a veces (un tercer lugar dramático) y la cita, en unos pocos manuscritos, de un pequeño teatro yuxtapuesto al tablado y utilizado en obras de cierta complicación.

La forma de representar de los actores era también muy simple. Los cristianos, siempre con expresión seria e inmutable, se movían lenta y acompasadamente. Recitaban con voz clara utilizando un lenguaje respetuoso. Los movimientos rápidos y bruscos, los gritos y expresiones amenazantes estaban reservados a los turcos. La acción, trágica o seria casi en su totalidad, estaba salpicada de interludios cómicos cortos a cargo de segundos personajes y de los satanes. Hay que tener en cuenta que la unidad de representación eran los manuscritos y en muchos de ellos encontramos dos tragedias o historias yuxtapuestas y farsas más o menos relacionadas con la obra o intercaladas en ella sin ninguna conexión explícita.

Para explicar de forma resumida la acción dramática de la pastoral tradicional es muy útil la aplicación que hace Garamendi (1990: 585-592) del análisis semiótico del teatro de marionetas siciliano de A. Pasqualino. Pero antes de resumirla hemos de precisar que no había escenas convencionales y que en ciertas partes liturgizadas del texto encontramos adaptaciones populares de oraciones o trozos de catecismos, que le dan una dimensión didáctica en el contexto de la difusión del dogma católico de la Contrarreforma.

La representación sería una sucesión de *escenas-tipo* fuertemente codificadas que tienen unos elementos típicos facultativos. Habría también unas escenas no tan codificadas (*hipocodificadas* las llama Garamendi) que corresponderían al ciclo hagiográfico. Las *escenas-tipo* son un número limitado de esquemas determinados por la música, las entradas y salidas, la posición, los movimientos y el texto, y se adaptan a diversas situaciones narrativas. En la pastoral estas escenas serían: las llegadas de los actores, las salidas a escena, las batallas, las capturas y las evasiones. Los elementos típicos de éstas serían: los combates, las muertes, las glorificaciones, las condenas, las victorias y las derrotas (habríamos de añadir quizás aquí las coronaciones y los elementos liturgizados). Las *escenas hipocodificadas* serían: los milagros, los suplicios, las inhumaciones, las resurrecciones, las conversiones, etc.

Cuando al final de la obra el personaje principal o *sujet* moría, se solía cantar a coro el *Te Deum* o el *De profundis*. Después se daba paso al último prólogo o epílogo (*azken pheredikia*), donde el recitador agradecía la atención del público, resumía el mensaje moral de la obra y pedía perdón por los fallos habidos en la representación. Cuando la obra duraba más de una jornada solía haber nuevos prólogos y epílogos.

### *El repertorio de las pastorales, los textos y su clasificación*

Disponemos hoy en la Biblioteca Nacional de París, la municipal de Burdeos y la del Museo Vasco de Bayona de unos ciento cuarenta manuscritos (serían unos doscientos añadiendo las colecciones privadas). Éstos contienen unos sesenta títulos diferentes. Pero ante esta apreciable cantidad de textos, nos faltan ediciones y estudios concretos. El teatro popular suletino ha sido estudiado sobre todo desde un punto de vista etnográfico o folklórico y las publicaciones han sido muy escasas. Las ediciones de Vinson (*St. Julien d'Antioche*, 1891), Léon (*Hélène de Constantinople*, 1909) y Saroïhandy (*Roland*, 1927) son referencia obligada, pero no nos dieron textos completos, sino resúmenes o partes de manuscritos. Esta carencia tiene su explicación. Muchos investigadores no conocían suficientemente el euskera y los textos eran literariamente pobres pues estaban llenos de préstamos y extranjerismos, lo que les hacía extraños a la literatura vasca en el contexto de los prejuicios puristas de principios de siglo. Hoy podemos decir que esto ha cambiado. Parte del teatro cómico ya ha sido editado (Urkizu, 1984) y

las pastorales, a partir de la edición crítica de *Charlemagne* (Oihartzabal: 1988-1990), llevan el mismo camino, aunque no con el ritmo deseado.

Hérelle clasificó el repertorio (1928), citando las fuentes seguras o posibles de las obras y el número de manuscritos de cada una, en siete ciclos diferentes teniendo en cuenta los temas de que trataban. Estos son: La Antigüedad Profana, El Nuevo Testamento, El Antiguo Testamento, La Hagiografía, Los Cantares de Gesta, Las Novelas de Aventuras y La Historia Legendaria. Posteriormente los investigadores han optado por reagrupar estos ciclos.

No es casualidad que las clasificaciones se hayan hecho en función de los temas. En efecto, si nos fijamos en otros aspectos, la distinción es casi imposible, pues quien se acercara por primera vez a los manuscritos podría afirmar que están escritos por el mismo autor. En realidad no andaría muy descaminado, puesto que los instituteurs consideraban la copia o traducción de la obra una parte poco importante de la representación, y ésta era producto de la tradición popular. Se puede decir, por lo tanto, que estamos ante un autor colectivo, y esto explica la cantidad de «autores» que aparecen (conocemos 75 nombres), la transmisión familiar del «oficio» (tenían diversas profesiones pero también el prestigio y la responsabilidad de mantener la tradición festiva ante la colectividad) y lo poco que sabemos de ellos.

Los textos no van más allá del siglo XVIII. Están escritos en cuartetas sin medida fija y asonantadas en los versos pares. Este tipo de versificación no ha variado hasta nuestros días y es una característica fundamental de la pastoral. Su función era la de ser recitado, declamado o cantado durante la representación. Hay dos melodías diferentes: una utilizada en los prólogos y los coros de ángeles (de reminiscencias gregorianas, parecida a la melopea de los misterios bretones, según Gavel (1911) y bastante antigua), y otra correspondiente a casi todas las demás intervenciones de los personajes, similar a la anterior pero de tono más uniforme. Si analizamos estas estrofas y las comparamos con sus fuentes narrativas, vemos que los dos pares de versos asonantados constituyen unidades semánticas y que la pausa o cesura que hay entre ellas marca un corte de orden sintáctico. La estrofa formada de esta manera es la unidad de mensaje que corresponde al desarrollo de los hechos que se cuentan en la fuente. Teniendo en cuenta que los actores recitaban el texto moviéndose y marcando el ritmo con un bastón, podemos comprender mejor el objetivo de los copistas al adoptar esa forma de versificación: contar la historia dramatizada lo más fielmente posible valiéndose de la libertad de medida, y facilitar el trabajo de los actores, presentando un texto predeterminado por el código tradicional (asonancias y ritmo melódico) que ofrecía cierta ayuda nemotécnica.

Los textos están escritos a dos columnas, aunque también los hay de una e incluso de cinco. La extensión es variable, desde unos mil a tres o cuatro mil versos, según duraran las obras una o más jornadas. Algunos resultan casi ilegibles debido a la mala conservación o calidad del papel y a las correcciones y añadidos que presentan, pues eran utilizados en varias representaciones. Los prólogos, considerados como independientes de la obra, aparecen por lo general al final del manuscrito. A veces los *instituteurs* dejaban constancia expresa de su trabajo (*fait par moi...*, *j'ai traduit...*, *j'ai copié...*) con la fecha y el lugar de la representación. También hacían una relación de los personajes con el número de estrofas a recitar que correspondía a cada uno.

### *De los misterios medievales a la pastoral tradicional*

La relación o parentesco entre estos dos tipos de teatro parecen claros. Los estudios y aportaciones de Hérelle son concluyentes, aunque algunas de las razones que expuso no tengan validez. Haciendo una enumeración resumida podemos citar: la denominación de las obras (*misterios, vidas, historias* antes de fijarse el término *pastoral*); la figura del «autor», que es adaptador, *souffleur* o *facteur*; las coincidencias en el repertorio, pues, de 80, 38 coinciden en el título con los misterios; los prólogos y epílogos; la ausencia de unidades clásicas y de divisiones en el texto; la aparición de elementos cómicos; ciertas características del texto (escrito exclusivamente para ser representado, simple apoyatura del espectáculo y versificación que facilita su aprendizaje); la antigüedad de la música de los prólogos; el hecho de que los actores sean casi siempre hombres, etc. De todas formas, los argumentos de más peso serían por

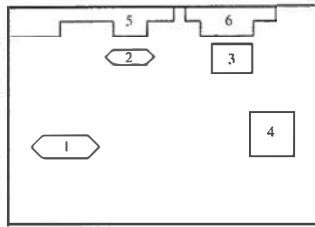
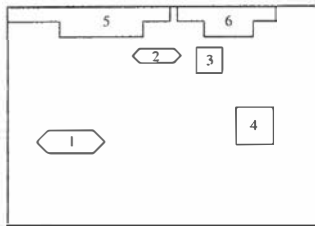
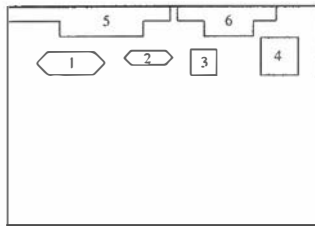


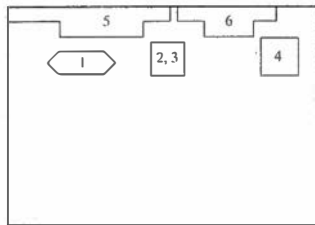
Fig. Planta del escenario de Valenciennes, según el grabado de Cailleau: 1. Paraíso. 2. Palacio. 3. Templo. 4. Infierno. 5 y 6. Mansiones secundarias.



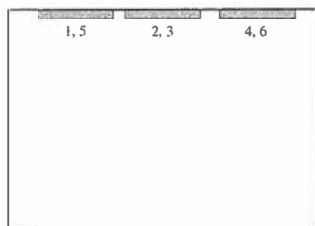
1. Disposición de las mansiones en el escenario de Valenciennes (1547), según Hubert Cailleau.



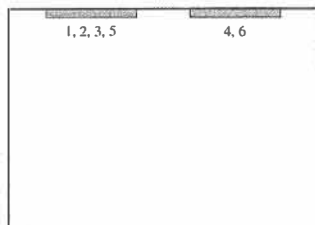
2. Retirada de las «mansiones» principales hacia el fondo de la escena.



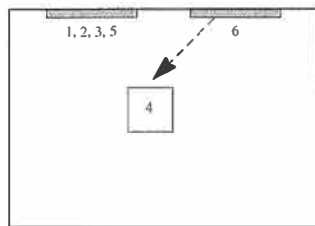
3. Fusión del Palacio y del Templo.



4. En la pastoral las «mansiones» desaparecen, sustituidas por las puertas en la cortina.



5. Desaparición de la puerta central.



6. En la pastoral moderna, el Infierno se traslada en ocasiones a la trampa central de la escena.

*Del escenario de los misterios al de la pastoral según Georges Hérelle.*  
(Garamendi, 1990: 596-97)

un lado la semejanza que presenta la pastoral tradicional con otros teatros rurales de Europa occidental, surgidos de la simplificación del teatro religioso medieval (cita ejemplos del teatro bretón, flamenco, italiano, catalán del Rosellón, etc.), y por otro la estructura del espacio escénico o teoría de las «mansiones latentes» (Garamendi 1990: 596-97).

Después de hacer una detallada descripción de la representación de las pastorales, Hérelle (1923b: 52-54) afirma que el teatro vasco es todavía el teatro de los misterios, pero reducido, simplificado y esquematizado. Toma como ejemplo el grabado que hizo Hubert Cailleau de la representación de la Pasión de Valenciennes en 1547, describe brevemente la disposición escénica señalando como mansiones principales el Paraíso, el Infierno, el Palacio y el Templo, y explica los pasos que se habrían dado en la simplificación de la escena hasta llegar a la pastoral. Esta explicación es comentada por Garamendi (ver figura) y le encuentra un flanco débil: todas las acciones se realizan delante de la cortina del fondo y aunque ésta represente un lugar supranatural o un espacio de mansiones latentes, los actores siempre precisan el espacio ficticio de la acción. De todas formas, parece que dicha cortina forma parte activa de ese espacio, no sólo por el hecho de que los actores entren al principio de la obra desde la escena a su «casa» correspondiente, ni porque las didascalias expresen la entrada de los actores con la palabra *jelkhi* (sale) y la vuelta a su «casa», o salida de escena con el término *sar* (entra); sino también por la intervención de algunos personajes desde detrás de la cortina y la utilización de ésta como supletorio de la ausencia de decorados, en los momentos que el argumento así lo requería (por ejemplo los milagros del ciclo hagiográfico). Las objeciones a la teoría de Hérelle deberían dirigirse quizá al hecho de adoptar el grabado de Cailleau como único ejemplo de la estructura escénica medieval; pues, aunque presenta reminiscencias medievales y mantiene la estructura de las mansiones (Niessen, 1986: 192), está claro que había más posibilidades, y que éstas presentarían problemas a la hora de compararlas «por simplificación» a la pastoral. Además, la objeción fundamental surge cuando afirma que la pastoral procede *directamente* de los misterios, basándose en datos erróneos o cuando menos problemáticos (por ejemplo, que el archivista J. C. Buchon en 1839 afirmara que compró a Saffores un manuscrito de *Clovis* fechado en 1500, manuscrito que se perdió), y esto le lleva a clasificar el repertorio cronológicamente desde el xv en adelante.

Sin embargo actualmente dos investigadores suletinos defienden tesis parecidas. Txomin Peillen (1981) no duda al tomar en consideración la afirmación de Buchon, pues era una autoridad en el estudio de textos antiguos, y haciendo suyas las opiniones de A. Léon sugiere una clasificación parecida a la de Hérelle. Junes Casenave (1983) defiende que el teatro suletino es autóctono. Para ello se basa en la interpretación de los relieves de los capiteles de la iglesia de Ste. Engrace (del siglo xi y antiguo hospital de peregrinos de Santiago), en el extremo sureste del Pays de Soule, donde ve escenas del teatro popular, y en un fresco del siglo xiv encontrado en la iglesia de Alzabeheti, a unos veinte km. de la anterior. Aquí tenemos a cuatro mujeres en fila con bastones en las manos que parecen desfilar cantando. Es sorprendente que en la parte baja del fresco aparezca la inscripción *Sancta Gratiae*. Según Casenave representaría un drama litúrgico o una peregrinación. Esta santa está en el repertorio de las pastorales tradicionales, pero los dos manuscritos son del xix.

En 1982 Beñat Oihartzabal presentó su tesis «La Pastorale basque. Édition critique de *Charlemagne*». Es uno de los estudios más documentados. Para él, el problema está en la datación del teatro suletino. El origen son los misterios, pero ¿cuándo surge la tradición de la pastoral? El examen de los manuscritos refuerza la hipótesis de que se trata de la evolución relativamente tardía (ss. xvii y xviii) del teatro medieval y de una adaptación del teatro rural surgido de los misterios. Desde los primeros manuscritos encontramos una forma de representación altamente codificada, pero que presenta una gran dependencia de la historia que relata. Poco a poco se nota que ciertas partes o escenas van haciéndose imprescindibles, hasta el punto que su introducción modifica en cierta manera el argumento de la fuente narrativa. Es el caso de las batallas, escenificadas bailando y con la participación de los actores de ambos bandos. Lo mismo sucede con las intervenciones de los diablos: se constatan desde mediados del xviii pero en las pastorales hagiográficas, donde cumplían una función expresa en el relato. A fines de siglo y comienzos del xix aparecen como elementos fundamentales. Es en esas fechas cuando se establece el código tradicional descrito por Hérelle.

Es también muy importante la aportación de Arene Garamendi (1990) que hace un profundo análisis de semiótica teatral aplicada a todos los géneros. En cuanto a la pastoral comparte las conclusiones de Oihartzabal y expone, a la luz de las últimas investigaciones sobre el tema, la evolución del teatro europeo: religioso, cómico, teatro de feria y teatros rurales; destacando la coincidencia de Jacquot con Hérelle, cuando aquél afirma, al describir el teatro de feria (1986: 486-488), que se ha de ver en las diferentes entradas de la cortina del fondo una reducción de las mansiones medievales a su aspecto más funcional. El teatro de feria habría sido pues el puente entre el teatro urbano y los teatros rurales. Además, la Contrarreforma y el surgimiento de formas de organización juvenil masculina en el campesinado ayudaron a la extensión del teatro rural. Estos son fenómenos generales en la Europa occidental, y así habría surgido un «suprateatro» en el que se daría una unidad integradora de la pluralidad de lugares de los misterios medievales. Esta unidad se habría logrado por dos medios: a) «La escena neutra, en la que el lugar se especifica por la regulación de entradas y salidas; la alternancia de intrigas distintas, con sus grupos de personajes; y, en fin, el diálogo y la *ekfrasis* poética, completados por el empleo de accesorios o elementos de decorado-mueble, de carácter más o menos simbólico o realista. Y b) «Decorado simultáneo; yuxtaponiendo por convención lugares representados por unidades derivadas de las «mansiones» medievales, pero más o menos unidas entre sí, e integradas en la unidad más amplia del decorado general» (Garamendi, 1990: 610). Resulta realmente sorprendente el parecido que cita entre el teatro comercial inglés de fines del xvi y la pastoral.

Finalmente, destaca la importancia de la literatura de *colportage* como fuente directa: «la pastoral suletina es el resultado de la fusión del ecotipo pirenaico occidental de la escenografía europea de la época barroca con una literatura dramática basada en el repertorio de la literatura de *colportage* francesa» (p. 611).

### *La pastoral moderna*

Hérelle (1930) vaticinó la muerte del teatro popular suletino, pues (aunque debido al espíritu conservador de los vascos se había mantenido hasta entonces, quedando como una isla ante la desaparición de sus homólogos europeos) no sobreviviría a los cambios que sufriera la sociedad rural a la que estaba íntimamente unido. Se equivocó totalmente. Las representaciones continuaron y después de la Segunda Guerra Mundial incluso fueron aumentando. Pero es claro que este mantenimiento se dará en función de una evolución que adapta el código tradicional a las condiciones de la sociedad moderna del Pays de Soule. Los cambios que marcan esta evolución (Oihartzabal, 1985: 77-82) van en dos direcciones: primero, así como fueron incorporándose las batallas y las intervenciones de los diablos, ciertos juegos dramáticos se van fijando (sobre todo la subida a escena del rebaño y el canto de los pastores). En segundo lugar cambian los modos de representación: se suprime el cortejo; se reduce la obra; los cantos corales aumentan pero se abandonan los litúrgicos; se cierra el teatro, se cobra la entrada y se deja de utilizar el espacio anterior a la escena, desde donde los actores a veces intervenían montados a caballo; se utilizan siempre tres puertas y aparece la *trapa* o agujero central de la escena por donde son llevados al «infierno» los turcos muertos en batalla; el texto, dividido en escenas, se edita (con traducción al francés o versión en euskera unificado) y el público lo utiliza para seguir la representación, etc. El cambio fundamental sin embargo está en la adopción de nuevos temas. Aunque algunas veces se sigue el repertorio tradicional (por ejemplo, *Robert Le Diable* en 1976 y *Les Quatre fils D'Aymon* en 1984), ya en el xix se empezaron a representar temas históricos y es a partir de la década de los 50 (con el *pastoralier* Pierre Bordazarre) cuando se extiende la utilización de *sujets* históricos vascos. Esto conlleva la aparición del autor que escribe el texto y lo entrega al *instituteur*, que es quien organiza la representación. Toda esta evolución ha sido estudiada por Candi Alaiza (Reno, 1979).

Algunos investigadores actuales descalifican la pastoral moderna. Aducen para ello el abandono de unas materias narrativas que suponían «el único veneno de universalidad, la única apertura al mundo literario europeo con que contaba la literatura popular euskérica» (Garamendi, 1990: 614) y que «el viejo teatro campesino ha muerto porque no cumple función al-

guna en una comunidad orgánica» (Juaristi, 1987: 30). En principio está claro que las pastorales actuales están bastante lejos de la descripción de Hérelle y del repertorio tradicional. Pero esto afecta fundamentalmente a los temas y no a la representación en sí misma. Ésta mantiene básicamente los elementos dramáticos que se pueden constatar desde los primeros manuscritos. Respecto al cambio de temas, ya se da en el repertorio tradicional del XIX con *sujets* históricos franceses. El problema está en que se estudia el género como si fuera algo estático, sin tener en cuenta la evolución que presenta desde los primeros manuscritos, error en el que incurrió Hérelle y no parecen subsanar los investigadores citados. Jon Juaristi (1987: 30) habla también de politización y de adhesión del público nacionalista, pero ¿no sucedía algo parecido en las representaciones tradicionales? ¿No encontramos en el repertorio temas cuyo mensaje ideológico va explícitamente dirigido a la extensión del dogma católico contrarreformista, la glorificación de la monarquía o de la Revolución y la exaltación del nacionalismo francés? Por otra parte, la pastoral moderna cumple una función clara: la comunidad vasca del Pays de Soule apuesta por mantener este teatro como elemento cultural característico de su identidad y, además, sigue siendo una fiesta, un espectáculo que reúne a la población varias veces al año, con el objetivo de disfrutar con la representación.

En un momento en el que la situación de la lengua vasca está en alarma roja (las encuestas sociolingüísticas vaticinan la pérdida del dialecto suletino en unas decenas de años), el aumento de la frecuencia de las representaciones, la respuesta del público, no sólo suletino sino vasco en general, y el traslado del espectáculo a otras zonas del país dan a la pastoral una nueva dimensión que, por ahora, parece garantizar la permanencia del género. En el País Vasco sufrimos el problema del autocomplejo provocado por la situación de minorización en que se hallan nuestra lengua y nuestra cultura. Este autocomplejo suele traer consigo dos tipos de reacciones. La una tiende a la sobrevaloración de las manifestaciones culturales, alejándose de cualquier visión crítica y análisis científico u objetivo. La otra, en nombre de ese análisis, nos lleva a la minusvaloración y, a veces, al desprecio de dichas manifestaciones, que, siendo todo lo humildes que sean, son exponentes de una cultura que se mantiene viva y tiene derecho a ser justamente respetada, valorada y potenciada por parte de los estamentos oficiales. Tanto una reacción como la otra son estériles y no nos llevan a ninguna parte.

Sin embargo, hay algo en lo que al parecer estamos todos de acuerdo. Y es la necesidad de estudiar el repertorio tradicional con la mayor visión crítica posible y alejándonos de generalizaciones fáciles, editando si no todo el repertorio, por lo menos los manuscritos más representativos. Además de esto, tenemos la posibilidad, ya hecha realidad en ciertos autores, de incorporar elementos dramáticos de la pastoral tradicional al teatro actual, e incluso de utilizar el repertorio como instrumento de investigación y quizá también de creación de nuevos tipos de expresión escénica. Es en este contexto donde hemos de situar el trabajo del grupo Aguerre con la presentación del espectáculo *Phantzart*. Es la primera vez que se utiliza un texto del repertorio tradicional, correspondiente al género cómico-carnavalesco, por parte de un grupo de teatro contemporáneo.

## Referencias

- ALAIZA, C.: 1979, «The changing world of the basque pastorale», en *News letter*, november. Reno, Nevada.
- CASENAVE, J.: 1983, «Zuberotar Antzertiaren sortzeaz eta Iturriez», en *Antzerti* n° 4, revista editada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Donostia.
- GARAMENDI, A.: 1990, «El teatro popular vasco (semiótica de la representación)», en *Anuario del Seminario Julio de Urquijo (ASJU)*. San Sebastián.
- GAVEL, H.: 1911, «A propos du chante du prologue dans les pastorales basques», en *Revue Internationale des Études Basques*. San Sebastián-París.
- HARITSCHELHAR, J. y otros: 1987, *La Pastorale*. Bayonne.
- HÉRELLE, G.: 1923a, «Le théâtre rural dans la région pyrénéenne (à l'exception du Pays Basque)», en *Annales du Midi*. Toulouse.
- 1923b, *La représentation des Pastorales à sujets tragiques*. París.
- 1928, *Répertoire du Théâtre tragique*. Bayonne.
- 1930, *Les théâtres ruraux en France depuis le 14e s. jusqu'à nos jours*. París.



- JACQUOT, J.; NIESSEN, C. y otros: 1986, *Le lieu théâtral a la Renaissance*. París.
- JUARISTI, J.: 1987, *Literatura Vasca*. Madrid.
- LÉON, A.: 1909, *Une pastorale basque. Hélène de Constantinople*. París.
- OIHARTZABAL, B.: 1985, *Zuberoako herri teatroa, ohiko pastoralak*. Donostia.
- 1988-90, «La pastorale souletine: édition critique de Charlemagne», en *ASJU*. San Sebastián.
- PEILLEN, Tx.: 1981, «Euskal Antzerki Zaharrenak», en *Euskera*, revista de la Academia de la Lengua Vasca. Bilbao.
- SAROIHANDY, J.: 1927, *La pastorale de Roland*. Bayonne.
- URKIZU, P.: 1984a, *Euskal Antzertia*. Donostia.
- 1984b, *Astolasterrak*. Donostia.
- VINSON, J.: 1891, *Saint Julien d'Antioche, pastorale basque*. Bordeaux.



Rafael Portillo  
Professor de la Universidad  
de Sevilla i coordinador del  
Grupo de Teatro de Filología  
Sevilla, Espanya

# *Everyman and the «Craft of Living»: The Staging of Man's Last Day on Earth*

The morality *Everyman* —just like its Dutch counterpart *Elckerlijc*— has received more attention in this century than perhaps any other medieval English play.<sup>1</sup> Its moral and theological points, its language, its literary *topoi* and its relationship with the Dutch play have been approached from many different viewpoints, critics having invariably focused on the theme of death which, from the outset, seems to be the main subject of the play.

Death is the third character in order of appearance in the English version and the second in the Dutch text.<sup>2</sup> The English Skot prints mention Death on the title-page —«...how the hie Fader of heuen sendeth Dethe to somon euey creature...»— and include two woodcuts of *Everyman* and *Death* respectively (Cawley, ii and 1). The Dutch title-page does not mention *Death* (Conley et al., 15). On the other hand strong parallels with the «Dance of Death» motif and the *Ars moriendi* or «Craft of Dying» treatises have been traced and studied in detail by numerous critics.<sup>3</sup> All of this seems to prove sufficiently that both *Everyman* and *Elckerlijc* are primarily dramas about death or rather about the way good Christians ought to die.

Several points in the text, however, allow for a slightly different reading, namely, for a greater emphasis on life, especially the type of life that leads to eternal salvation. Such a reading would lead to a change in emphasis and a different approach as regards stage-business. In fact, certain features of the play highlight the importance of the idea of pilgrimage, change and spiritual growth which, among other things, would have to be accompanied by an enactment of the stations of the cross, as this paper will demonstrate.

Death, after all, is only present at the beginning of the play, as he goes offstage in line 183 and does not come back. On the other hand *Everyman* is never shown as the *moriens* or bed-ridden sick-man of medieval treatises on holy dying.<sup>4</sup> His death, which occurs at the very end of the play (l.887), does not take place suddenly or unexpectedly, nor it is caused by *Death's* stroke as in some contemporary dramas;<sup>5</sup> his corpse is hardly seen, as in both the English and the Dutch texts burial must follow immediately after his death, so that his soul may «fly» to heaven. Besides there is a great emphasis on life, following *Everyman's* conversion.

It has been pointed out that *Everyman* belongs with a group of four medieval English plays that stage the coming of *Death* to man, including *The Pride of Life*, *The Castle of Perseverance* and the N-Town *Death of Herod*.<sup>6</sup> But there are another four British plays —the Welsh *Soul and Body*, The York and N-Town *Death of the Virgin* and the Digby *Mary Magdalene*— that show a character who dies or is already dead, and whose soul is eventually saved. All eight plays seem to be indebted to medieval treatises on holy dying, sermons on death and legends

of the saints, especially the *Legenda aurea*. Of all the possible sources, the *Lamentation of the Dying Creature*<sup>7</sup> seems particularly relevant, as it is written in the manner of a debate of the sick man with himself and then with the good angel, his physical and moral faculties, the three theological virtues; his own soul and the Virgin Mary; the work ends with St. Mary's prayers for the soul of man.

Most of the ideas already present in the *Lamentation of the Dying Creature* can also be found in the aforementioned «coming-of-death» plays. The very allegory of Death in the *Lamentation*...shows some of the attributes of that character in *Everyman*:

Here hath been with me a sergeant of arms whose name is Cruelty, from the King of all Kings, Lord of all Lords, and Judge of all Judges; laying on me the maze of His office, saying unto me: I arrest thee and want thee to make thee ready... (Comper, 137).

The image of Death either as a tyrant or as a bailiff or sergeant of God was recurrent in medieval sermons (Potter, 20), and in *Everyman* Death is referred to as «cruel» —«And cruelly out-serche bothe grete and small» (l. 73)— and as «...a hye kynges chefe offycer» (l.330), which recall the attributes mentioned in the previous quote.

Taking into account the *Lamentation* ...and the eight plays mentioned above, the coming of death to man in medieval British dramas seems to involve the following phases—all or only some of which may be actually found in each particular text: 1. Mankind's life-in-sin; 2. Death addresses the audience; 3. Death addresses Mankind; 4. Mankind appeals to God; 5. Mankind repents and imitates Christ; 6. Mankind dies; 7. Debate between body and soul; 8. Good and bad angels dispute over the human soul; 9. Parliament in heaven; 10. Particular judgement; 11. The soul is saved or damned, and good or bad angels carry it to heaven or to hell; 12. Conclusion, with a reminder of Doomsday.

Only the *Castle of Perseverance* does actually include all of the twelve phases; at the same time, it is interesting to note that in *Everyman* only phases 7, 8 and 9 are missing, that is, those that deal with the human soul after death, for as the Doctor-epilogue points out «...after deathe, amendes may no man make,/ For than mercy and pyte doth hym for sake» (ll.912-13), and the Dutch text expresses a similar thought (Conley et al. l.883). This fact proves that both the English and the Dutch authors have discarded any action that involves a dead creature. On the other hand phase 5 takes up nearly half the text (ll.463-885); this second half of the play is then a lesson of how to live according to the teaching of the Church, where as the first half is only a preparation for the second. Another major difference between *Everyman* and the other death plays—particularly *The Castle of Perseverance* and *The Death of Herod*— is the fact that Death only functions as a *memento mori*.

Death is indeed called «messengere» (l.63) and, as such, he is a link between heaven and earth, that is, between the upper and lower stages or planes during the performance. His message is the need for an account or reckoning of man's life. The title-page of the Skot prints does mention «a counte» (Cawley, 1), which in the Dutch title-page is «reckeninghe» (Conley et al., 15); both words —«account» and «reckoning»— recur in the English text where they appear 32 times, always related to a «book» which is mentioned 7 times. In line 507 *Everyman*'s book of account is yet unreadable, as it is blotted out with sin, but then by line 653 it is clean, ready to be filled with future good works; this task is accomplished by the time of his death. A performance of *Everyman* must show a progression, from man's life-in-sin to holy living which leads to a Christian death; such moral change should be translated into some kind of stage business if it is going to reach the audience.

Another feature is the idea of the journey, which is first called «pylgrimage»(l.68), then «iourney»(l.103) and eventually «vyage» (l.249); the three terms recur in the text (23 times). Kolve thinks it is a journey towards death.<sup>8</sup> But it is also a metaphor for human life, since according to Christianity, man's life is a «round» trip coming from God and returning to God; St Paul calls it «a race» (2 Timothy, 4: 7-8) and medieval preachers and poets often thought of it as a trip or journey: St. Bernard of Clairvaux mentions «...so long a journey» and in the famous *The Pilgrimage of the Life of Man* Deguileville/Lydgate write about the pilgrimage of man's life.<sup>9</sup>

A pilgrimage involves physical movement and moral change, as the pilgrim has to leave his home and go in search of shrine in order to purify his soul. Traditionally Jerusalem was the

goal for Christian pilgrims, as it was not only a holy town —the location of Christ’s passion— but also a reminder of Eternal Jerusalem or Heaven. In *Everyman* Good Deeds hints that the account must be made «Before Myssyas, of Iherusalem kynge» (l.494); thus the protagonist is compelled to set off for a real and yet metaphorical destination. He does ask Fellowship to «...comforte me tyll I come without the towne» (l.291). This pilgrimage or trip, real or metaphorical, must necessarily be acted out, as in the theatre everything has to be actually shown to the audience.

The time for man’s pilgrimage is one day only, as *Everyman* first encounters Death in the morning —there are references to specific time in ll. 176, 194 and 205-6— and by the time he dies it may be assumed it is late evening. The day-metaphor is quite useful in this play, as it serves several purposes. First, it stands for the duration of man’s short life. It also allows for a physical as well as spiritual growth in the protagonist: his age is never mentioned, but his careless behaviour at the beginning (ll.80-6) seems to point to his youth, whereas by the end he has grown into a mature, sensible man; Strength tells him in fact «Ye be olde ynoughe, I vnderstande,/ Your pylgrymage to take on hande.» (ll.817-8). At the same time, the different hours of the day would remind the audience of the canonical hours, which in the late 15th. century would inevitably recall Christ’s passion, that is Jesus’s last day on earth. Thomas à Kempis recommends that people meditate on Christ’s passion and imitate Him by observing the canonical hours;<sup>10</sup> The *Speculum Humanae Salvationis* suggests that each canonical hour should be devoted to one particular episode of the Passion: Vespers to the Last Supper, Compline to the Mount of Olives, Matins to Christ’s Betrayal, and so on.<sup>11</sup> Christians were therefore requested to devote each hour every day to meditate on and imitate Christ’s last day.

In *Everyman* the protagonist experiences most of the episodes of the Passion, although they do not necessarily adjust to the sequence of the canonical hours. In the first half of the play he is forsaken by his former friends —Fellowship, Kindred, Cousin and Goods— in what looks like a «betrayal». When he meditates on his life-in-sin (ll. 463-84) his soliloquy may be regarded as his own «prayer at the Mount of Olives»; his speech, marked by a series of rhetorical questions, shows hesitation and uncertainty. In the Dutch play he addresses his body, whom he blames for his past evil life (Conley et al., ll.440-2). This detachment soul-body is seen in the English text when the protagonist scourges himself:

My body sore punysshed shall be:  
Take this, body, for the synne of the flesshe!  
Also thou delytest to go gay and fresshe,  
And in the way of dampnacyon thou dyd me brynge;  
(ll.612-5).

A similar detachment can be seen in other death plays —*The Castle of Perseverance* and the Welsh *Soul and Body*— and in some *Ars moriendi* treatises. The scourging of his body reproduces another important episode of Christ’s passion.

By chastising his own body *Everyman* is able to advance on his route towards Jerusalem and mystic union with God, as, according to Meister Eckhart and Henry Suso, a chastised body is prone to leading a saintly life (Petry, 191 and 256). Confession reminds the protagonist of this:

To remembre thy Sauyour was scourged for the  
With sharpe scourges and suffred it pacyently;  
So must thou or thou scape that paynful pylgrymage.  
(ll.563-5).

And the Dutch text not only insists on this idea but likens man’s pilgrimage to Christ’s road to Calvary (Conley et al. ll.530-2), which means that such progress should be apparent to the spectators.

*Everyman*, however, is not particularly explicit about stage business, as it has very few stage directions and not many references to movement, costume, scenery or props. This may be due to the fact that both the English and the Dutch texts were published at a moment when printing plays must have been quite uncommon. As Miyagima points out, *Everyman* is one of the first books to be printed in England<sup>12</sup> and this shows on its title page —«Here begynneth

a treatyse...» (Cawley, 1)— which is somewhat similar to the Dutch: «Hier beghist een schoon boecxken...» [Here begins a fine book...] (Conley et al., 14-5); in other words, their authors/printers were more keen on rendering a «literary text» than an acting version of it.

From the dialogue however, the reader gathers that there must be a considerable amount of stage business, as the protagonist meets Death and several false friends before he is acquainted with Knowledge, and then with the rest of characters who will lead him to heaven. For the purpose of this paper the «house of salvation» —first mentioned in l.540— seems to be particularly relevant; as a visual image it seems to stress the old Church saying «Ex Ecclesia nulla salus». It also serves as a physical landmark for man's pilgrimage, as only after he has visited the house twice —first to confess and then to receive communion (ll.540-4 and 730-69)— can he set off on his pilgrimage or «road to Calvary», and death. It should be borne in mind at this stage that it has always been compulsory for Catholic pilgrims to confess and receive communion before they begin their pilgrimage, otherwise they would not gain the appropriate indulgences.

Everyman's main worry at the prospect of his death is fear of the devil who, according to the *Ars moriendi* treatises and to many other late medieval works, is always lying in wait for the human soul. In the *Legenda aurea* the Virgin Mary feels anxious about this, shortly before she dies, and both the York *Death of the Virgin* (ll.132-4) and the N-Town *Assumption* (ll.127-30) present Mary's prayer so that she may be spared by the «fiend». <sup>13</sup> In the York pageant Jesus cannot grant this petition, whereas in the N-Town play an angel explains that only through Jesus's own passion may Mary escape the devil's snares. The *Ars moriendi* treatises recommend that the dying person should pray to Mary so that she may deliver him from Satan's evil; he should also think of Christ's passion, and in *De Arte morienti* a canonical prayer is actually included: «Lord, put the death of my Lord Jesus Christ between me and Thy righteousness» (Comper, 23). Everyman does indeed pray to Mary on several occasions, asking her to «... saue me from the power of my enemy,» (l.599), and then, near the end of the play, to «...stande by me...» (l.875); a few lines below he asks God to «...saue me from the fendes boost» (l.883). The Dutch Everyman addresses Mary and asks her for help (l.853). The protagonist is, however, fully aware of the special value of Christ's passion, as in the English text he prays «Of your Sonnes glory to be partynere,/ By the meanes of his passyon, I it craue» (ll.602-3); his Dutch counterpart goes even further as he adds «So dat ic in Sijn Passie bade» [So that I may bathe in His Passion] (l.566).

Since Jesus's passion is man's best safe-conduct into death, Everyman not only meditates on Christ's suffering, but he also tries to imitate Him. He seems to do so by means of a devotional *via crucis* or «stations of the cross» as Cooper and Wortham suggest. <sup>14</sup> If this interpretation is accepted, then the «garment of sorowe» he receives from Knowledge (ll.638 and 643) should be viewed not only as a visual image of conversion but also as an iconographic reproduction of the *Ecce homo* episode, which is precisely the first «station» of the cross. A few lines below (l.729), Everyman goes offstage —the only time he does so— and when he enters (l.770) Good Deeds addresses the other characters saying a mysterious line —«Me thynke it is he in dede»— which has never been explained convincingly. Its counterpart in the Dutch text is by no means more explicit:

«Elckerlijc coemt; hi heeft voldae./ Dus laet ons zijn op ons hoede.» [Everyman comes; he has set all up./ Let us therefore be on our guard.] (ll.741-2). One wonders why the English character cannot recognize Everyman on the spot and why the Dutch is preparing his colleagues for something that is just about to happen.

An explanation to that obscure line may be found in the, by no means less obscure, «Now set eche of you on this rodde your honde» (l.778) spoken by the protagonist, quite similar to the Dutch «Slaet aen dit roekyn alle u hant» (l. 749), which has received so many different interpretations, as «rodde/roekyn» has been thought to mean «rod», «staff», «cross», «little crucifix» and so on. The most likely interpretation, in terms of stage business, is that a large cross is needed at this moment; Everyman, who has already appeared as a Christ-figure in the first station, may now proceed onto the second, which shows Jesus carrying the cross. Extra help is needed, as the cross is heavy and Jesus had Simon of Cirene to help him carry it to. Only if this theory is accepted can Everyman's words «And shortely folowe me./ I go before there I

wolde be» (ll.779-80) be fully explained. Alternatively, the protagonist may hand the cross to his friends while he, marching in front, recites the prayers of this devotional service and stops at each station, as it has been customary for centuries.

Although neither of the two versions refer to the stage business required at this moment, at least nine of the fourteen stations of the cross must be enacted between l.780 and l.793. That is, Everyman must have knelt down three times signifying that he, like Jesus, has fallen three times; after his third fall he should say «Alas, I am so faynt I may not stande;/ My lymmes vnder me doth folde» (ll.788-9). Right then the cross should be fixed on or by the grave, so that the stage may become a tableau of both the mount of Calvary and a tomb, thus reproducing the liturgical set up for the «Easter Sepulchre», so popular in European churches in the late middle ages.

After l.791, Everyman should perform his own crucifixion by leaning or supporting himself on the cross. At this stage most of his second set of friends will depart, so that when Beauty says «I crosse out all this» (l.800), a quibble on «cancel/leave a cross behind» may be actually intended, as Cooper and Wortham hint (52). If so, Strength's remark «Nay, syr, by the rode of grace!» (l.812) may be more than just a mere ejaculation. Similarly, Everyman's complaints «Alas, wherto may I truste?» (l.805) and «Why, than, ye wyll forsake me all?» (l.810) could be likened to Christ's words «My God, my God, why hast thou forsaken me?» (Mt. 27: 46) spoken on the cross.

Everyman would have enacted at least eleven stations of the cross by now. It might be objected, however, that the acting space could have been too small to contain all of those stations, or that Everyman's progress from one to the next might have become tiresome to the audience. But the producer might have just presented all the stations in a simplified manner, as it has been done in small churches to this day—small crosses stand for the stations— or, as it is suggested in the *Speculum humanae salvationis*, by means of a «pigeonhole» or «bookcase». One of the illustrations in the *Speculum* shows in fact the Virgin Mary «visiting» all the holy places; she simply stands in front of a pigeonhole which contains, by means of symbols, all the different episodes of Christ's passion. In the actual performance of the Mystery of Elche (Spain) the Virgin «visits» all the holy places by simply kneeling in front of three small pictures.

Everyman's last words are probably spoken «from the cross», as they are addressed to the audience —«Take example, all ye that this do here or se...» (l.867)— in a manner that recalls Jesus's speech in the York *Crucifixion*: «All men rat walkis by waye or strete,/ Takes tente ye schalle no trauayle tyne» (Beadle, 321). The conclusion to his final speech does echo Christ's words in the *Vulgate*: «*In manus tuas... Commendo spiritum meum*» (ll.886-7), which makes the parallel with the Passion even more patent, even if, as it has been pointed out, such formula was commonly used at the time, especially in England.<sup>15</sup>

When the protagonist dies (l.887) Knowledge and Good Deeds must lower him down from the cross, placing him at the very bottom of the «mount» —thus reproducing the tableaux for the *depositio* and *pietà*— after which Good Deeds and the «corpse» will disappear into the grave. In this way, stations twelve, thirteen and fourteen are actually accomplished. Knowledge does probably remain alone on stage, just as on the upper stage or «heavenly sphere» the drawing of a curtain will discover God. In the English text Knowledge's words are not particularly explicit —«Now hath he suffred that we all shall endure;/ The Good Dedes shall make all sure» (ll.888-9)— but the Dutch hints at what happens after Everyman's death:

Hi heeft leden dat wij alle moeten gelden.  
Die Duecht sal nu haer selven melden  
Voer Hem diet al ordelen sal.

[He has undergone what we all must pay./ Virtue will now herself report/ Before Him who shall judge it all.] (ll.888-9).

So at this moment Good Deeds will ascend from the grave to heaven, and will show the book of reckoning to God, after which the book will be accepted and Knowledge will say: «Me thynketh that I here aungelles synge,» (l.891); the Dutch text adds two more lines which are particularly enlightening: «Hier boven; den Hemel is seker ontdaen,/ Daer Elckerlijc binnen

sal zijn ontfæen» [Here above; heaven has certainly been opened, wherein Everyman will be received] (ll.861-2).

At that moment man's soul, represented by a small doll, will be hauled up from the grave by means of a pulley or a similar device, as it was done in the N-Town *Assumption* —«hic exiit anima marie de corpore in sinu dei» (Block, 366)— and it is the practice in Elche today.<sup>16</sup> Everyman cannot speak, as he is a dummy, but the angel's words «Come, eccellente electe spouse» (l.894) recall the song «Veni de libano sponsa mea» mentioned in both the York and the N-Town *Assumption* plays. Like the Virgin Mary, the soul of Everyman receives a crown from God (l.917) thus signifying that he has attained salvation.

As it has been demonstrated, Everyman, far from being unique and so different from other English moralities and mystery plays, shares quite a few elements and features with many other 15th.-century dramas. It is not as dull and «high-brow» a play as it has been thought to be and its performance involves a great deal more of stage business than it has been given credit for. On the whole the author has tried to teach a lesson not only on how to die, but above all, on how to lead a true Christian life. Hopefully, this paper will have contributed to a better understanding of the text and its dramatic possibilities.

## Notes

1. Everyman has been edited over thirty times in this century; two critical editions, by A.C. Cawley (1961) and Cooper and Wortham (1980) respectively, deserve special attention. The play has been performed, filmed, video-taped and recorded, and it has generated a considerable number of critical works.

2. All references to the English text are taken from A.C. Cawley, ed., *Everyman* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1961); all references to *Elckerlijc*, from the bilingual edition by John Conley, Guido de Baere, H.J.C. Schaap and W.H. Toppen, *The Mirror of Everyman Salvation: A Prose Translation of the Original Everyman* (Amsterdam: Rodopi, 1985).

3. See, for instance, W.A. Davenport, *Fifteenth-Century Drama: The Early Moral Plays and their Literary Relations*. (Cambridge: D.J. Brewer, 1982) and Robert Potter, *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*. (London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1975).

4. In all woodcuts of the *Ars moriendi* books man appears as a sick man lying on his death-bed. See Sister Mary Catherine O'Connor, *The Art of Dying Well: Development of the Ars moriendi*. (New York: A.M.S. Press, 1961) 116-9.

5. Both in *The Castle of Perseverance* and the Towneley *Death of Herod* Death strikes man dead with a spear or lance. In *The Pride of Life* Death challenges the King of Life. See also Christine Richardson and Jackie Johnston, *Medieval Drama* (London: Macmillan, 1991) 101.

6. See Peter J. Houle, *The English Morality and Related Drama: A Bibliographical Survey*. (Connecticut: Archon, 1972) 167.

7. It is one of the treatises included in Frances M.M. Comper, *The Book of the Craft of Dying and Other Early English Tracts Concerning Death*. (London: Longmans, Green and Co., 1917).

8. V.A. Kolve, «Everyman and the Parable of the Talents» in Sandro Sticca, ed., *The Medieval Drama* (New York: State Univ. of New York Press, 1972) 80-1.

9. See Ray C. Petry, ed., *Late Medieval Mysticism*. (London: S.C.M., 1957) 58, and F.J. Furnivall, ed., *The Pilgrimage of the Life of Man*, by Guillaume de Deguilleville, trans. John Lydgate. (London: E.E.T.S., E.S. LXXVII, 1899).

10. See Thomas à Kempis, *Meditations and Sermons on the Incarnation, Life and Passion of Our Lord*. (London: Kegan Paul, 1907) 187.

11. M. R. James, ed., *Speculum Humanae Salvationis*. (Oxford: Oxford Univ. Press, 1926) 36.

12. See Sumiko Miyajima, *The Theatre of Man: Dramatic Technique and Stagecraft in the English Medieval Moral Plays*. (Clevedon: Clevedon Printing Co., 1977).

13. Richard Beadle, ed., *The York Plays* (London: Edward Arnold, 1982) 389 and K.S. Block, ed., *Ludus Coventriae or the Plaie Called Corpus Christi*. (Oxford: E.E.T.S., E.S., 120, 1922) 359.

14. Geoffrey Cooper and Christopher Wortham, eds., *The Summoning of Everyman*. (Nedlands: Univ. of Western Australia Press, 1980) 50.

15. See A.C. Cawley, ed., *The Wakefield Pageants in the Towneley Cycle*. (Manchester: Manchester Univ. Press, 1958) 108, notes ll.265-8.

16. In medieval paintings and carvings the human soul was always portrayed as a child or a doll.



Jordi Roca i Rovira

Director de la  
Passió de Verges

Girona, Catalunya

# *La transmissió oral en la processó de Verges*

## *Origen de la transmissió oral*

Hem de considerar en primer lloc que la transmissió oral es produeix en aquelles cultures o en aquells segments de població que, per les raons que sigui, no tenen un accés a l'alfabetització. És per tant un recurs per a mantenir viu un fet cultural concret a través del temps i conservar-lo així per a les generacions posteriors.

El significat de transmissió oral anirà per tant lligat al concepte de cultura oral i al concepte de conservació. Normalment la transmissió es produeix per mimesi. El receptor acumula no pas únicament les paraules concretes, sinó que imita també l'entonació, el ritme, i moltes vegades també el gest amb què s'acompanya l'emissor. Una vegada el receptor ha fet seu el missatge, es pot convertir en un fidel transmissor per a generacions posteriors.

Totes les dades retingudes pel receptor s'acumulen a la memòria, però com que la memòria humana és inestable com a suport de conservació d'informació, es poden produir variacions, tant per pèrdua d'informació com per innovació de detalls o modernització lingüística i/o contextual. Aquests detalls són, però, modificats la majoria de vegades de manera involuntària, ja que el receptor intenta retenir l'original amb la màxima fidelitat. És per això que posa en joc tota una munió de recursos mnemotècnics (música, mesura de vers, ritme, rima, entonació, pauses, gesticulació), que moltes vegades exagerarà en benefici únicament de la memòria.

### *I. Canvis recents: l'alfabetització*

El cas concret de la Processó de Verges parteix d'una situació idònia perquè es produeixi un fenomen de transmissió oral. Un poble petit situat en una zona rural del país, on durant molts segles l'alfabetització era privilegi dels pocs representants del clergat i qui sap si d'alguna de les famílies més acomodades.

Possiblement fou el mateix clergat qui va prendre la iniciativa de fer una representació religiosa sobre el drama de la Passió de Jesucrist amb una finalitat clarament apostòlica, tal i com succeïa a la majoria de pobles europeus.

El capellà escull un text i la gent memoritza mitjançant la veu el paper que els correspon. Com que la representació es va repetint per cicles anuals, es va posant en marxa una memorització per repetició per part del públic (la resta del poble) respecte als actors. La garantia

de continuïtat estarà assegurada al llarg dels anys, mentre existeixin les mateixes circumstàncies de transmissió, i la necessitat social de reproduir el misteri. Poden haver-hi canvis, fins i tot és possible que se substitueixi de cop un text per un altre, però altra vegada la conservació del text, en aquest cas el nou, començarà a partir de zero amb l'actuació dels paràmetres ja indicats.

A finals del segle XVIII, i pel desenvolupament de la política cultural del Despotisme Il·lustrat, es promou una llei d'instrucció pública que es proposa d'arribar a totes les capes de la població. La llei Moyano, a semblança de la seva predecessora Jules Ferry a França, no tenia en compte les diferències culturals que hi havia a l'Estat, i podia haver comportat no únicament la liquidació d'activitats ancestrals dintre de la cultura sinó també de tota la cultura catalana. Un segle XIX amb multitud de canvis d'orientació política va fer impossible una política cultural unitària que permetés el desplegament de la llei. Així doncs, l'esperit de la llei Moyano no arriba a les zones rurals de les províncies fins pràcticament a finals del segle XIX, i en aquells moments ja s'havia produït una força contrària que atenuaria els efectes d'alienació cultural: la Renaixença, amb la revalorització de la cultura popular i la identificació de la terra amb la llengua pròpia.

L'alfabetització arribaria doncs al poble de Verges en temps dels nostres avis. En poc temps tota la població s'escolaritza i desapareix l'analfabetisme, tot i que la gent del poble encara recorda actors de papers principals que no sabien de llegir ni d'escriure.

Aquesta alfabetització ha comportat unes variacions en la transmissió de la Processó que a primera vista semblen importants. Destacarem en primer lloc la castellanització de la dicció. A nivell fonètic és freqüent d'observar la pronunciació de consonants finals mudes en català; un bon exemple en seria la pronunciació de la *ce* articulada com una dental fricativa, a la manera castellana, o bé la pronunciació de la *erra* final de bona part dels infinitius que surten en el paper de determinats actors, la qual cosa trairia un aprenentatge del text a partir de la lectura, feta naturalment amb els esquemes castellans apresos a l'escola. Apareixen també en el text alguns castellanismes sintàctics i lèxics de nova creació (recordem que l'obra original és de Fra Antoni de St. Jeroni, i que, com correspon a les obres del seu temps, n'està plena). És possible que la lectura hagi transformat «tenir de» en «tenir que» i alguns altres casos que subtilment s'han castellanitzat.

Els efectes de l'alfabetització han caminat junts amb l'acostament al poble per mitjà dels *mass media* de models interpretatius professionals que han exercit la seva influència en la mímesi interpretativa dels actors, la qual cosa ha multiplicat l'efecte de la pèrdua dels canals de transmissió tradicional. La manca de companyies de teatre clàssic al nostre país, tant en català com en castellà, que fixessin una dicció per al vers que resultés convincent i digna ha provocat un menysteniment de les característiques del vers que ha arribat fins a la supressió i/o dissimulació de les característiques pròpies de la seva dicció. Així doncs, la rima, que abans era accentuada fins a convertir-se en una acusada cantarella, tendeix a desaparèixer de la pronunciació per l'acusada presència d'encavallaments en els versos, amb la finalitat de fer una pronunciació de la frase més acostada a la prosa que no pas al vers. Naturalment, la pèrdua o dissimulació de la cantarella produeix també un efecte negatiu de cares a la transmissió oral, ja que perd la funció mnemotècnica que inicialment tenia; i la pèrdua de les pauses de final de vers juntament amb l'adopció de les pauses gramaticals acaba per desorientar l'oient i futur transmissor d'uns textos que ja han perdut la seva forma original.

El ritme dels versos, veritable suport de tot el sistema de dicció tradicional i del patró interpretatiu, ha perdut també la seva funció i ha estat substituït per l'entonació gramatical de la frase. Si fem un breu repàs a la història del teatre veurem que en els orígens del teatre romànic les obres no només eren en vers per la seva facilitat de transmissió, sinó que a més a més s'ajudaven de la música i/o del cant per mantenir-se en la memòria. En l'evolució del teatre es perd el cant, però el ritme del vers garanteix en certa manera la funció inicial de mantenir el model d'execució dels versos. El ritme és qui bloqueja els canvis textuais que alterin la mesura dels versos; i si bé els actors poden improvisar o alterar el vers en alguns moments, sempre el model rítmic els condueix dintre les pautes del patró de vers original.

Si analitzem les causes de l'adopció de fórmules interpretatives estranyes a la tradició ens trobarem en primer lloc amb un canvi de mites. La gent normal ja no creu digne d'imitació

l'actor que representa un paper en l'obra tradicional, sinó aquell actor professional que sent en el teatre radiat, i que veu en el cinema o la televisió. Aniríem més encertats fins i tot si diguéssim que els futurs actors de teatre tradicional senten vergonya aliena quan observen la interpretació dels qui els precedeixen. Per tant, si desapareix l'actor de formes tradicionals com a model de futurs actors ja es veu que el sistema de transmissió no pot funcionar més enllà en el temps. Valgui per mostra que després de l'adopció quasi general del Misteri de la Passió de Fra Antoni de Sant Jeroni a finals del segle divuitè i principis del dinovè,<sup>1</sup> la majoria dels elencs teatrals que representen actualment la Passió han substituït l'esmentat text a començaments del segle actual per textos més moderns i en prosa; com és el cas d'Esparreguera, d'Olesa, d'Ulldecona, i tants d'altres.

## *II. Manteniment dels recursos orals*

Aquest panorama de canvis recents ha afectat la població de Verges en la mateixa mesura que les poblacions que acabem d'esmentar, i, amb tot, ningú no s'ha plantejat canvis tan substancials en el text per poder garantir la pervivència de la tradició. Cal, per tant, analitzar la situació actual del Misteri de la Passió i establir quines són les raons del manteniment d'unes formes que es consideren ja arcaïques en els nostres dies.

Crec que podem afirmar que a la Processó de Verges es mantenen vigents encara els sistemes de transmissió oral que se serveixen dels recursos del vers per a la seva memorització i posterior transmissió; i crec que si això es produeix encara a les acaballes del segle vintè és degut sobretot al fenomen de la Processó dels Petits.

La Processó dels Petits funciona com una veritable escola teatral que ha anat preparant els més menuts del poble per poder substituir en el futur els actors actuals. Aquesta Processó s'ha anat fent de manera paral·lela a la Processó del Dijous Sant al llarg de temps immemorial. Els avis del poble ens expliquen encara els papers que hi representaven i no saben pas de ningú que prenguéssin mai la iniciativa de la seva organització. La voluntat d'imitar els grans ha estat la força i el nord d'aquest moviment infantil que de forma autogestionària, i en algunes èpoques fins i tot de manera tenaç per la manca de recursos i l'excessiu abandonament, ha anat gestant actors per al futur. Ara, en l'actualitat, el Patronat de la Processó del Dijous Sant ha pres consciència de la importància d'aquesta Processó alternativa i té cura constantment de mantenir els estímuls dels nens de fins a catorze o quinze anys perquè agafin consciència progressivament de la necessitat que la Processó té d'ells.

La poca base de maduresa cultural dels menuts priva que la influència exterior tingui en ells unes conseqüències negatives per al manteniment de les formes de transmissió tradicionals. Quan encara no saben llegir ja surten a la Processó, tant a la dels grans com a la dels petits, i naturalment assisteixen regularment als assatjos i se'n senten protagonistes. Veuen assajar els qui encara són els seus mites; ja sigui els pares, familiars o veïns. A còpia de repetició i d'anys i pel propi estímulo de demostrar que ells també són capaços de fer-ho bé, van memoritzant els papers, les diccions, els gestos i el moviment escènic dels grans; ja que per a ells fer-ho bé vol dir fer-ho com els grans. És també freqüent que els petits desitgin fer en la seva Processó el paper que els seus pares representen en la dels grans, la qual cosa afegeix a la mímesi un treball familiar més constant i més profund que no pas l'assistència als assatjos. Abans era molt freqüent que els papers de la Processó del Dijous Sant passessin de pares a fills; en l'actualitat és també freqüent, però és encara molt més important assenyalar les coincidències de paper entre pares i fills de manera sincrònica en la Processó dels Grans i la dels Petits.

L'absència de text escrit i fins i tot la mateixa incapacitat per llegir fan que es constatin efectes propis de la transmissió oral. Una audició deficient en els assajos provoca errors de dicció que afecten el mateix nom del personatge que executen a la seva processó; així una menuda, que ara ja fa de Samaritana en la Processó dels Grans, es referia al seu nom dins i fora de la representació com a «Sarmalitana». La necessitat de les estructures rítmiques per a la memorització dels versos fa que davant de la improvisació, quan hi ha una falla de memòria, mai no surtin versos hipermètrics; és freqüent constatar canvis de paraules respecte del text original, però sempre mantenen la mateixa estructura sil·làbica: dona per comptes de filla,

jueus per comptes de saions, etc... S'assimilen, però, també, els canvis textuais que per la raó que sigui s'han incorporat a la dicció dels grans: «tinc que» per comptes de «tinc de», o «entregar» per comptes de «lliurar», entre d'altres. S'accentua moltíssim la cantarella de final de vers i no dissimulen mai ni una rima, tot i que moltes vegades no són ni conscients del sentit de les paraules que diuen.

Assimilen també tots els recursos no textuais, que els són de gran ajuda quan el paper que representen és un xic llarg. Així doncs, les referències de moviment en l'espai escènic o el mateix gest interpretatiu els serveixen de recordatori d'un text sense que els calgui, per tant, incorporar la figura de l'apuntador. És com si desglossessin el text en múltiples textos més petits que s'encadenen mitjançant les actituds que van representant, fins i tot amb pauses intertextuals exagerades.

Amb tan bon aprenentatge, és comprensible que quan un actor de la Processó dels Petits és cridat a actuar en la Processó del Dijous Sant tingui ja un bagatge interpretatiu i una memorització del paper tan assumida que ni tan sols li cal haver-se de llegir el text des d'un paper escrit. I si ho fa és només per acabar-se de sentir segur del que diu.

### *III. Proposta de futur*

La Processó dels Petits ha mantingut les formes de transmissió tradicionals, que són les que donen en definitiva el caràcter de la representació, en els moments que es produïen vacil·lacions importants pels motius que ja hem exposat; per tant, qualsevol proposta de futur passarà per mantenir i potenciar la Processó dels Petits i per oferir-los un model d'imitació que no els dificulti l'aprenentatge mimètic del text i de la seva interpretació.

La dificultat màxima per aconseguir aquest objectiu passa per la impossibilitat i la inconveniència de reproduir les condicions socio-culturals de fa dos segles; així doncs, caldrà vetllar al màxim pel manteniment dels recursos de mímesi interpretativa dels petits fins a l'edat que ja hagin assimilat una completa alfabetització i una base cultural d'acord amb el món modern, i també caldrà establir, per mitjà d'aquesta base cultural, avui ja universal, un model de dicció i d'interpretació per a la Processó dels Grans que sigui respectuós al màxim amb el text en vers, i que sigui considerada digna pels actors mateixos.<sup>2</sup>

El primer dels objectius és de moment vetllat pel Patronat de la Processó del Dijous Sant i en major part pels estímuls de les mateixes famílies. Caldria, però, afegir-hi una tasca addicional per part de l'escola (tal i com es va recollir en els debats sobre cultura popular que es van fer l'any 1985 a Olot, dins la setmana cultural d'homenatge al doctor Josep Romeu i Figueras, i que va organitzar l'IB Montsacopa d'aquesta ciutat), una tasca de sensibilització cap a la importància de la cultura popular com a signe d'identitat enfront d'una cultura estàndard universal.

El segon dels objectius, dotar la Processó del Dijous Sant d'un model de dicció i d'interpretació en vers que sigui considerat digne, ha estat assumit per la direcció del Misteri des de fa ja dotze anys. Per causa de la manca d'un model interpretatiu de teatre clàssic autòcton i en vers, la solució passa per posar en pràctica els sistemes d'anàlisi de versos i una proposta interpretativa conseqüent que es basa en els estudis que sobre mètrica catalana es contenen en el llibre del professor Salvador Oliva intitulat precisament *Mètrica Catalana*.<sup>3</sup> Es tracta de conscienciar l'actor que no interpreti de manera prosaica; que mantingui les constants de mesura i de ritme, i que respecti les rimes i la pausa de final de vers. Caldrà també fer compatibles la dicció de vers i la dicció comprensiva del text, i això és possible si l'actor és capaç de fer dintre del vers les pauses sintàctiques i l'entonació corresponent al sentit. Una dicció lleugerament alentida és suficient per fer compatibles les pauses sintàctiques i les pauses de final de vers, a la vegada que una pausa curta de final de vers atenua la sensació, malgrado sa actualment, de la cantarella.

Caldria també afegir-hi alguns recursos tècnics sobre vocalització i entonació perquè acabin de donar una qualitat interpretativa a fi que el sistema pugui ser acceptat com a model, i pugui a la vegada donar seguretat tècnica a qui fins ara ho havia basat tot en una interpretació absolutament subjectiva.

Finalment, i per iniciativa dels mateixos actors, s'ha capgirat la tendència a fer servir el

text escrit per acabar de fixar la memorització i aquest ha estat substituït per enregistraments videogràfics; de manera que es produeix la paradoxa que la mateixa innovació tecnològica que havia posat en perill els sistemes de transmissió tradicionals, s'ha convertit en un immillorable aliat per a la seva conservació.

No es tracta, per tant, de mantenir vivent un màrtir de la nostra civilització, sinó que cal aprofitar-ne tots els aspectes de millora cultural i tecnològica; ja que a la vegada que es pot mantenir l'essència de la tradició es pot millorar el seu nivell interpretatiu segons les exigències dels nous temps. La tradició no és un fòssil arqueològic, ans el contrari, és la suma de les aportacions que s'hi han anat incorporant al llarg dels segles, i el nostre no havia pas de ser diferent.

## Notes

1. Hi ha diverses edicions amb variacions textuales del Drama de la Passió: *La Gran Tragèdia de la Passió i Mort de Jesucrist Nostre Senyor*, de Fra Antoni de St. Jeroni. Jo he consultat a biblioteques particulars de persones de Verges una edició impresa a Lleida, a la impremta F. Armenteros i Segura, de principis del segle XIX; i també una altra versió editada a Manresa, impresa per Impremta Roca, de finals del segle XVIII.

Amb tot, cal dir que tot el text que es fa servir actualment s'ha anat adaptant al català modern per les intervencions puntuals de molts actors, i també per intervencions més exhaustives com les de la poetessa vergelitana Maria Perpinyà i el seu germà Carles Perpinyà que daten de començaments del segle XX.

2. La directriu que inspira el Patronat de la Processó del Dijous Sant de Verges, i en conseqüència l'equip de direcció del Misteri de la Passió, és la de considerar la tradició com un fet evolutiu, i per tant té per norma acceptar i potenciar el fet cultural modern de l'alfabetització i millora del nivell cultural dels actors perquè aquests es consciencin de la importància del Misteri i puguin superar la vergonya interpretativa amb les bases d'una dicció i d'una interpretació vàlides per al temps actual.

3. OLIVA, S., *Mètrica catalana*. Edicions dels Quaderns Crema. Barcelona. 1980.



Encarnación Sánchez

Istituto Universitario  
Orientale

Nàpols, Itàlia

# *T*eatro religioso *en Andalucía:* *los «Pregones»* *y el «Paso»* *de Jabalquinto*

**E**n las últimas horas de la noche entre el Jueves y el Viernes Santo se cantan en la Parroquia de la Encarnación de Jabalquinto (Jaén) una serie de textos poéticos denominados *Pregones*, intercalados a manera de comentarios del llamado «Sermón de la madrugada». Éste, que recorre las estaciones de la Pasión, se divide en cuatro partes. Cada una de ellas propone un bloque temático de la Pasión; se construyen en realidad estas cuatro partes como pequeños sermones retóricamente organizados siguiendo las normas del género. El «Sermón de la madrugada» es, pues, un pequeño haz de homilías formalmente estructuradas como cuerpos independientes y contentuísticamente unidas por un solo tema *in progress*. Al final de cada una de estas homilías se canta un pregón, recogiendo y reproponiendo en forma poética el bloque temático ilustrado en el sermón. Resulta así una estructura paralelística en el tratamiento de la Pasión que podemos definir mejor con la fracción prosa/poesía, colocando el primer término dentro del canon de la oratoria sagrada, el segundo en el de metros cantados. El primer contraste que podemos destacar es el carácter no fijo en la formalización del primer término, frente al carácter fijo del segundo; por otro lado, mientras que la primera parte es ejecutada por un representante del clero (hasta hace cinco o seis lustros, un predicador profesional; en la actualidad, el párroco), la segunda parte corre a cargo de miembros de dos o tres familias del pueblo, depositarias de la tradición, que han ido transmitiéndose de forma oral.<sup>1</sup> No se han conservado, o al menos yo no los conozco, testimonios escritos. El archivo de la iglesia fue incendiado durante la guerra civil y las hermandades que, de alguna forma, promueven la ejecución (la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la de los Dolores) han carecido siempre de estatutos, como resulta documentado en la *Memoria Histórica sobre la Villa de Javalquinto*.<sup>2</sup>

Es obvio, dada la pertenencia de cada uno de los términos de la fracción a géneros literarios diversos así como la de los ejecutores a grupos sociales distintos, que el primer término de la fracción ha ido cambiando en función de las directivas y de las normas de las autoridades eclesiásticas en materia de homilías, mientras que el segundo ha sufrido transformaciones dependientes de la transmisión oral. Esto explica que, tal y como se realiza hoy, el sermón o conjunto de sermones carezca de interés pues actualmente presenta la forma que podríamos llamar «mórbida» aconsejada por la Iglesia para las glosas evangélicas, glosas organizadas no tanto como exposición y contemplación interior de los pasajes correspondientes cuanto como aplicación de éstos a la vida cristiana cotidiana. Nos queda, por eso, como testimonio interesante sólo el segundo término de la fracción pero conviene

no olvidar que, en la génesis del conjunto, existió una dialéctica entre la glosa prosástica y la glosa poética. El carácter performativo del conjunto, en parte, dependía de esta dialéctica, de este recoger el tema para volver a proponerlo inmediatamente en otro código. El primero de los textos, tal y como se canta hoy,<sup>3</sup> dice así:

Una noche en la Pasión, antes de la madrugada, el Hijo de Dios Eterno un combite celebraba;	5
que el Padre Eterno ordenaba; mandó recoger urgente y a sus discípulos llama, ya que los vio a todos juntos de esta manera les habla:	10
¿Quién de vosotros, amigos, morirá por Mí mañana? Unos a otros se miran, ninguno respuesta daba;	15
sino que San Juan Bautista que predicó en la montaña: A mi Buen Jesús le llevan por una calle muy larga, con una cruz en sus hombros	20
de madera muy pesada; con dos cordeles al cuello, donde los judíos tiraban; cada vez que tiran de él, mi buen Jesús se desmaya.	25
No desmayes, buen Jesús, que ésta será la jornada, que allá en el Monte Calvario las tres Marías te aguardan; una es la Magdalena	30
y otra es la Santa Marta; una le limpia los pies y otra le limpia la cara, la otra recoge sangre, la que más dolor mostraba	35

Variantes: 1 *de pasión*; 30 *la una es*; 34 *la sangre*.

Se trata de un romance que alterna a la cuarteta como unidad de composición,<sup>4</sup> la pareja de versos. Hay una brusca interrupción del hilo de la narración después del verso 14, con una sutura (vv.1617) que introduce un error de sintaxis («sino que San Juan Bautista») y de información (se substituye el Evangelista con el Bautista). Cabe la posibilidad de que se trate de dos pregones distintos; desde el principio hasta el verso 15, el tema es la Cena, a partir del v. 16 se podría pensar en una versión muy abreviada de un planto de San Juan.<sup>5</sup>

Si la acción aquí narrada y levemente dramatizada, gracias a las intervenciones en primera persona de Cristo y de San Juan, hay que situarla en el cenáculo (en los quince primeros versos, cuanto menos) el escenario cambia en el segundo pregón, puesto en boca del ángel. El lugar de la acción es ahora el Huerto de los Olivos, el ángel es voz solitaria que tiene a Cristo como receptor silencioso:

El prendor [sic] del Padre Eterno, Eterna Sabiduría, Jesús, hijo de María, Rey del cielo, tierra e infierno, ya sabes, Rey Soberano, que la Excelsa Trinidad, para darle libertad	5
---	---



a todo el género humano, decretó que descendiera y carne humana tomara,	10
con los hombres conversara y que por ellos muriera. Por Ti fue el hombre creado y Tú fuiste el fiador,	15
pues considera, Señor, a lo que estas obligado. Ya que el plazo se ha cumplido y ahí está la Redención	20
da principio a tu pasión para pagar lo debido. Mira que las justas almas que dentro del limbo habitan,	25
con suspiros solicitan del cielo tener la palma. Abre las puertas del cielo, con las llaves de esa Cruz	30
y gocen de eterna luz los que estén con desconsuelo. Ese cáliz de amargura el preso le ha de gustar,	35
con él ha de remediar a las humanas criaturas. No temas el padecer, no rehúses el morir,	40
que, si el hombre ha de vivir, padeciendo Tú ha de ser. Entra en batalla animoso, Dulce Dueno y Fino Amante,	
resucitarás triunfante, entrando en él tan glorioso.	

Variantes. 6 que es la *Excelsa*; 267 de la *Eterna*; 30 expreso l ha.

Las redondillas de rimas abrazadas, casi perfectas desde el punto de vista métrico, presentan pequeñas incoherencias de sentido entre la primera y la segunda especialmente. Ecos del *Auto de la Pasión*, copiado y remodelado por Alonso del Campo,<sup>6</sup> empiezan a sonar en este segundo pregón; la estrofa

Ese cáliz de amargura'  
el preso le ha de gustar  
com él ha de remediar  
a las humanas criaturas

recuerda mucho los vv. 74-79 (p. 186) del *Auto*:

Sufrirás mucha tristura  
desonrras de gran pesar  
¡O, divina hermosura!  
q'este cáliz d'amargura  
en ti s'á d'esecutar.

También la redondilla

Mira que las justas almas  
que dentro del limbo habitan  
con suspiros solicitan  
del cielo tener la palma

parece una reelaboración de la estrofa 124-129 (p. 188) del texto toledano:

Señor, bien sabes que los santos  
padres que en el linbo están,  
sus tormentos y sus llantos,  
dolores y males tantos  
con tu Pasión cesarán;

aunque se refuerza la esperanza del premio celestial, que asoma apenas en el *Auto*.

Ecós de éste se sienten también en el tercer pregón:

Yo, Poncio Pilato que presido la Inferior Galilea y su Partido, por el Sacro, Real, Romano Imperio, juzgo, sentencio y condeno a muerte afrentosa de cruz	5
a Jesús el Nazareno; porque quiere hacerse rey y es hijo de un carpintero' porque niega los tributos de vuestro César Tiberio;	10
también pretende le aclamen Hijo de Dios Verdadero; predica falsa doctrina y dice por cosa cierta que ha de derribar el templo	15
y que, sólo en tres días, ha de edificarlo nuevo. Así entró en Jerusalén, con la aclamación del pueblo.	20
Por tanto Marcos Cornelio su primera sentencia manda: que lo lleven por la calle atado, ligado y preso, con su propia cruz al hombro,	25
hasta llegar al Calvario y en medio de dos ladrones que con él van sentenciados, donde, en su cruz enclavado, afrentosamente muera,	30
pagando así con su vida el delito y el pecado. Pues quien tal hizo que tal pague.	

El arranque del pregón recuerda los primeros versos de la Escena VI del *Auto* (vv. 416-420, p. 199):

Yo Pilato adelantado,  
de Iherusalém regidor,  
en justicia delegado  
por mi señor el Emperador,

Como Alberto Blecua ha demostrado, la sentencia puesta en boca de Pilatos aparece ya en las pasiones francesas y catalanas, aunque en éstas «su contenido se limita a la orden de la flagelación y muerte por crucifixión siguiendo las *Actas de Pilatos* más conocidas en la Edad Media como *Evangelio de Nicodemo* mientras que en la escena VI del *Auto* la sentencia es original tanto por la fórmula jurídica utilizada como por el contenido». <sup>7</sup> El texto del pregón jabalquinteño conserva, y realza si cabe, la importancia de la fórmula jurídica. La primera estrofa, formada por tres endecasílabos y tres octosílabos, recoge el nombre y título del «*iudex delegatus*» y la *pronuntiatio*, que en el texto toledano viene después; las pruebas del delito se dejan en el pregón para la segunda y tercera estrofa. El contenido se abrevia limitándose a lo esencial. Hay, a partir del v. 20, un cambio fuerte: de la performatividad del yo se pasa a la tercera persona (Marcos Cornelio). Probablemente habrá que pensar en la voz de un pregonero que hace pública esta primera sentencia. La misma voz podría ser la protagonista del

cuarto, aunque no es menos probable que se trate de la voz de San Juan. No hay marcas textuales claras en ninguno de los dos sentidos. He aquí el texto:

*La Sentencia*

Esta es la sentencia irrevocable, el arcano de Dios indisputable .....	
cumplida la más cándida sentencia mandó el Justo Juez, el Padre Eterno, no estorbando el presunto amor paterno, que su Hijo Jesús, Sabiduría, hermosísimo hijo de María, a muerte de cruz sea sentenciado,	5
azotado y de espinas coronado y del ingrato pueblo escarnecido, arrastrado y escupido, viendo a su Madre Dolorosa afligida y llorosa	10
y que esté vivo y pendiente, desnudo y avergonzado el inocente. Manda que sea puesto en un madero, el Mansísimo Cordero y que lleve la cruz hasta el Calvario, caminando a la muerte voluntario.	15
Manda que expire Cristo, Eterna Luz y que su vida dé en la Santa Cruz.	20

Variantes. 4 *el injusto juez al Padre Eterno*; 17 *Mandan*; 22 *dé la Santa Cruz*.

La característica métrica más destacable es que se trata de dísticos con rima abrazada y consonante y que, si contamos con que seguramente se ha perdido el v. 4, esa forma se mantiene a lo largo de toda la composición, independientemente de que los versos sean endecasílabos (como lo son en su mayoría) u octosílabos.

Con el pregón de *La Sentencia* se concluye el «Sermón de la madrugada», primera parte, y la más larga, de la Pasión cantada de Jabalquinto. Inmediatamente después sale la procesión y, concluida ésta, tiene lugar en la *Lonja* o plaza de la iglesia la representación del *Paso* con las imágenes de Jesús Nazareno y María Santísima de los Dolores como actores mudos. Si en la primera parte el material poético se agrupaba alrededor de episodios de la Pasión con Cristo como referente principal, en el *Paso* es la Virgen la que se mueve y concentra el interés de la acción dramática. Jesús ahora es sobre todo testimonio del dolor de su madre y actúa sólo al final de la representación, cuando entra en la iglesia de espaldas, dando la cara al pueblo, mientras lo bendice con su brazo articulado, hábilmente movido por un cofrade situado detrás de la imagen. A diferencia de los pregones, el *Paso* es cantado a dos voces, que van repitiendo la misma melodía contemporáneamente. He aquí el texto:

Ya está la Virgen María en el suelo arrodillada que le eche la bendición el Redentor de las almas:	
Mira si tu mal es fuerte, mira qué pena es la mía, que te van a dar la muerte, Cordero del alma mía.	5
Mi Dios y mi Redentor, en quien espero y confío, por tu pasión, Jesús mío, abrázame con tu amor.	10
Abre, querido, esos brazos, Hijo de mi corazón, para que sirvan de lazo en esta amarga pasión.	15

Qué bellamente se abrazan el buen Jesús y su Madre, parece que entre los dos están repartiendo el cáliz.	20
Tiernamente se despiden el Buen Jesús y María: Hijo de mi corazón, qué angustias y qué fatiga; que por redimir al mundo perdió en cuanto hombre la vida.	25
Ya entra Jesús en su casa, echando la bendición a todo aquel que lo asista en esta amarga pasión.	30
Ya entra Jesús en su casa, que no quiere más vivir, sólo quiere por el hombre reinar antes de morir.	

Variantes. 24 *qué angustia*

Los octosílabos se repiten de dos en dos, excepto los últimos ocho, con una cesura muy fuerte después de cada pareja.<sup>8</sup> Los vv. 4-6 repiten los vv. 547-548 y 550 de la primera entrega del *Plancto de Nuestra Señora del Auto* toledano; el conjunto de versos 542-551 del *Plancto* corresponde exactamente, a su vez, a los últimos de la estrofa 189 (p. 192) de la *Passion Trobada* de Diego de San Pedro.<sup>9</sup>

Amigas, las que paristes, ved mi cuita desigual; las que maridos perdistes, las que amastes y quesistes, llorad conmigo mi mal.	5
Mirad si mi mal es fuerte; mirad qué dicha es la mía; mirad mi captiva suerte, que le están dado la muerte a un hijo que yo tenía,	10

pero en la representación de Jabalquinto la Virgen no se dirige a las otras mujeres sino a Cristo, a quien encuentra al final de su recorrido hacia el Calvario. Por ello el arreglador ha substituido la persona verbal: Mirad/mira; y se muestra muy hábil en los otros cambios: reemplaza *dicha* por pena, lo que ayuda a completar de forma más sencilla el contraste paralelístico iniciado en el verso anterior con la substitución del posesivo mi por tu, e introduce el futuro inmediato («te van a dra») en lugar del presente continuativo («le están dando») del texto de San Pedro.

El último pregón, que se canta en el interior de la iglesia la noche del Viernes Santo, antes de que salga la procesión de la Soledad, carece de apoyaturas, sea oratorias sea dramáticas. El texto es el siguiente:

*Pregón de la Soledad*

Hijo mío muy amado, ya quedo desamparada, quedo huérfana y sin hijo, ¿Qué haré yo sin tu compañía? A la ciudad me retiro	5
para llorar mis desgracias, que en el mundo no habrá otra madre más desventurada, ni mucho más afligida, llena de angustias amargas, porque he perdido de vista el sol y la luna clara son tu rostro y tus mejillas	10

que a los ángeles encanta. Hijo, para consolarme a hacerme visitas vayas. Abre las puertas del cielo, que hace días que están cerradas, y que allí los Santos Padres te esperan con eficacia, hasta que Tú del sepulcro ya resucitado salgas; que con tu resurrección resucitarán las almas.	15           20
--	--

Variantes. 1 *Ay, ay, mi Amado.*

El profesor Joan Pla, que he consultado por lo que se refiere a la música, considera que hay que establecer una primera distinción *Paso/pregones*; distribuye después los cinco pregones en dos subgrupos: primero, segundo y el de la Soledad a un lado, tercero y cuarto, a otro. Pla sostiene, en la nota que ha tenido la bondad de prepararme, que todas las melodías se inscriben «en la escala básica del modo mayor, caracterizada inequívocamente por el III grado... lo que confiere a la melodía un carácter que no puede ir más allá del s. xvii. Por otro lado las vocalizaciones melismáticas, aunque parece que tienen un cierto grado de espontaneidad y que están arraigadas en la música de origen y difusión popular, se podrán asimilar a los adornos clásicos de la música culta (*acciaccatura* y *mordente* principalmente)».

Y llego ya a la conclusión: Las pasiones medievales, en su mayoría, eran «obra comunal, *in fieri*» con una vida «proteica, inestable».<sup>10</sup> El caso de esta breve pasión de Jabalquinto en el pasado parece haber sido precisamente ése. Quien organizó los textos conocía probablemente el Auto de Alonso del Campo, aunque puede haber tomado los versos que parecen proceder de aquél de alguna de las muchas versiones de la *Passion trobada* que, como han señalado Dorothy Severin y Keith Whinnon,<sup>11</sup> han circulado por España hasta el siglo pasado. En los casos de los pregones segundo y tercero, sin embargo, las resonancias no dependen de ésta sino exclusivamente del *Auto*.<sup>12</sup> Buena parte de los metros y la música enraizan los *Pregones* y el *Paso* al s. xvii. Rivas en su *Memoria Histórica*, que he citado al principio, da noticia de la existencia y popularidad de la imagen de la Virgen de los Dolores a finales del s. xvii y de la del Nazareno a mediados del s. xviii.<sup>13</sup> Rivas cita también el «Sermón de la madrugada» o «Sermón de Tercia», describiendo la fórmula para la elección de los representantes del pueblo llamados «comisarios» que, como «guardias de custodia» asistían al Monumento la noche entre Jueves y Viernes Santo.<sup>14</sup> Todo ello hace pensar en una jerarquización rigurosa que regulaba toda la actividad de esa noche, jerarquización que ha debido ir cristalizando poco a poco alrededor de unos actos probablemente de antiguo origen a los que se les ha dado la forma actual en el s. xvii, apoyándose en textos más antiguos. La *Passion trobada* y el *Auto* que Alonso del Campo copió y preparó para representar en Toledo, a partir de 1483, están entre los textos que dan fundamento a los metros cantados de Jabalquinto. El estatismo, la rigidez, la voluntad de presentar la acción y el canto del *Paso* de forma quebrada, en una atmósfera como de suspensión alucinada, abogan también en favor de un origen antiguo. Las referencias a la Resurrección, que empiezan a aparecer ya desde el segundo pregón y que reaparecen al final del Paso (último verso) y en toda la segunda mitad del pregón de la Soledad abonan, en cambio, la hipótesis de un arreglo posterior que contrapesa el dramatismo de la *Passion* de Diego de San Pedro y del texto toledano con una expansión del motivo de la esperanza y del tema de la resurrección.

No hay que sorprenderse del trasiego del texto toledano a ese pueblo perdido en el Reino de Jaén. Lázaro Carreter ha señalado que «las costumbres pasaban de unas diócesis a otras» hablando del drama litúrgico<sup>15</sup> y, además, buena parte del Reino de Jaén ha pertenecido hasta hace relativamente poco tiempo a la Archidiócesis de Toledo.<sup>16</sup> Por otro lado no hay que olvidar que Jabalquinto fue marquesado desde los primeros años del s. xvii, en manos, desde mediados de ese siglo, de los potentes Condes de Benavente, que hicieron varias fundaciones de ermitas y donaciones.<sup>17</sup> Ese *status* ilustre del pueblo puede ayudar a explicar la presencia *in situ* de un texto de procedencia «alta» arreglado convenientemente para el auditorio sencillo a quien va destinado.

## Notas

1. Las actuales voces son Cristóbal Velasco Martínez, Juan Ignacio Camacho Pérez, Pedro Camacho Pérez, Juan Camacho Pérez y Francisco Cueva Berja.

2. *Memoria Historica/sobre/la Villa de Javalquinto/Reyno de Jaen/Por el Benemérito de la Patria/Dn Mateo Francisco de Rivas/natural* de ella. Corregida por él mismo/año de 1816. Ejemplar manuscrito de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia: «Hay asimismo fundadas en esta Villa por la piedad de los fieles otras tres hermandades sin aprobación y en uso, las cuales son la de Jesús Nazareno, soledad de María Santísima, y San Juan evangelista, que observan el propio gobierno que las anteriores, y sacan la 1ª procesión del viernes santo por la mañana, la 2ª la de por la tarde...» (p. 63).

3. Publico los textos siguiendo la versión dactilografiada por Antonio García Sanz que las hermandades de Jesús Nazareno y de la Virgen de los Dolores reparten a los asistentes al «Sermón de la madrugada». He revisado dicha versión con la que han ofrecido los ejecutores en la Semana Santa de 1992, que presentaba ligerísimas variantes. He verificado también dicha versión con Cristóbal Velasco Martínez. Como toda la poesía de tipo popular o tradicional cantada, el número de sílabas de cada uno de los versos tiene una importancia muy relativa (cf. a tal propósito Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica Popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, pp. XI-XII). El estado de corrupción, a menudo tan connatural a la literatura de transmisión oral, es muy explícito a lo largo de todos estos textos y, en algunos momentos, alcanza un grado elevadísimo que compromete la comprensión lógica y la organización gramatical. No he intervenido en ningún caso, limitándome a organizar mínimamente la puntuación.

4. Cf. T. NAVARRO TOMAS, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 289.

5. El planto de San Juan es parte fundamental de la mayoría de los textos de teatro medieval dedicados a la Pasión. Aparece en el *Llano por Nuestro Señor* de Gómez Manrique, en la *Passión trobada* de Diego de San Pedro, en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo; falta, en cambio, en el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández.

6. Véase la edición de Carmen TORROJA MENÉNDEZ y María RIVAS PALA, *Teatro en Toledo en el siglo XV: «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Anejo XXXV del Boletín de la Real Academia Española, 1977; es de indispensable consulta el estudio de Alberto Blecua «Sobre la autoría del “Auto de la pasión”» en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 79-112; Ana María Álvarez Pellitero, *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, ha reeditado el texto del *Auto de la Pasión* (pp. 171-205). Cito por esta edición.

7. Cit., p. 105.

8. Así lo han cantado Cristóbal Velasco Martínez y su hermano gemelo, muerto en 1991, hasta la Semana Santa de 1990. En cambio los miembros de la familia Camacho Pérez eliminan el bis en los vv. 15-16 y 21-22, además de hacerlo también en los últimos ocho versos.

9. Cito por la edición de Dorothy S. SEVERIM y Keith WHINNOM, Madrid, Castalia, 1979 (Diego de San Pedro, *Obras completas*, III, *Poetas*). La deuda del *Auto* con la *Passion trobada*, ya señalada por Torroja y Rivas, es analizada cuidadosamente por A. Blecua (pp. 82-89 y 110-111).

10. A. BLECUA, cit., p. 110.

11. Op. cit., Introducción, p. 15. Véase también Antonio PÉREZ GÓMEZ, «La *Passion trobada*» de Diego de San Pedro, «Revista de Literatura», I (1952), pp. 147-182.

12. Véase A. BLECUA, cit., pp. 82 y 88. El nombre de Cordero, que aparece dos veces en la Pasión de Jabalquinto (v. 18 del cuarto pregón y v. 8 del Paso) falta en el texto toledano. Aparece, en cambio, frecuentemente en la *Passion trobada* (Estrofas 66 [p. 137], 87 [p. 146], 91 [p. 147], 95 [p. 149], 104, [p. 154], 114 [p. 158], 148B [p. 173], 208A [p. 214] y 250A [p. 232]). También en Juan DEL ENCINA, *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, v. 261: «de apuesta manso cordero» (Juan DEL ENCINA, *Teatro completo*, edic. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991).

13. *Memoria*, p. 50.

14. IVi, p. 63.

15. Fernando LÁZARO CARRETER, *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1970, p. 25.

16. Cf. Martín JIMÉNEZ JURADO, *Anales del Obispado de Jaén*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

17. *Memoria*, pp. 6-7.

---

Ioixi Tajiri  
Professor de la  
Universitat de Ryukoku  
Japó

# *El aspecto cómico del Kyoguen y el trágico del Noh*

## *Los elementos desarrollables para la comedia y para la tragedia*

En los documentos del siglo VIII, «Kyoguen» significa las frases o las acciones extravagantes o contrarias a la razón. Al final del siglo XII —ya estamos en la Edad Media—, se usa la palabra «Kyoguen» significando las frases o las acciones ridículas y jocosas con intención de bromear y burlar. Y surge también la palabra «Kyoso», que significa el fraile de «Kyoguen». «Kyoso» tiene mucha importancia en la historia del teatro japonés, porque desde el siglo X, con la popularización del Budismo, obligan a los predicadores a echar un sermón a los plebeyos con una técnica especial para que les entendiesen bien la doctrina budista y la historia del origen del templo y las imágenes. Un técnico especial de la predicación era aquél que adaptaba en su sermón unas narraciones o leyendas muy divertidas y curiosas, o se podría decir sensacionalistas para que no se aburran los oyentes, y, además, predicaba interpretando con gestos graciosos para no perder el interés del público. Es decir, «Kyoso» es un artista de «performance».

En la Edad Media, aparte de los frailes formales, hay muchos frailes irregulares, porque los frailes no tienen la obligación de pagar impuestos. Algunos de las clases marginales, vestidos sin permiso con hábito, salen a la calle pidiendo limosna. Estos frailes mendigos se ganan la vida mostrando sus varios artes juglarescos. En un libro del siglo XI, titulado «Shin Sarugaku-ki», se apuntan los artes juglarescos que clasifico aquí en tres grupos:

- 1) el baile
- 2) el juego de manos y malabares
- 3) la mímica.

El arte que más nos llama la atención, es la mímica. De sus textos no sabemos nada, pero con los títulos que aparecen en el libro, podemos imaginar sus argumentos. Por ejemplo, «Un campesino que sube a la Capital» o «Una monja que pide unos pañales» ya describen unas situaciones cómicas que nos producen risa.

Desde el siglo IX, había unos grupos de artistas que pertenecían a los grandes templos de la Capital. Cuando hacen una ceremonia religiosa budista, mientras los frailes se dedican a la oración del sutra, uno de los grupos de los artistas (Ho-Shushi) se dedica a la práctica religiosa y otro grupo (Sarugaku-Shushi) se dedica a la danza y a la música. Hay que mencionar que los grupos de artistas forman sus propias compañías. El primero consiste en 10 artistas y el segundo en 15.

La formación de la compañía quiere decir que ya se pueden ganar la vida con este arte colectivo, y conservan el monopolio de dar los espectáculos dentro del territorio del gran tem-

plo. También los artistas asisten a las fiestas o banquetes que se celebran en el palacio de los nobles. En esa época todavía no hacen espectáculos públicos.

Al empezar el siglo XI, el poder político de la dinastía va a caer en decadencia por la pérdida de la base económica, y el poder regional se va a independizar del poder central de la dinastía y de la aristocracia. Alcanzada la independencia económica, los labradores armados celebran un rito de fertilidad para asegurar el futuro bienestar de la comunidad. No es culto budista sino shintoísta, al Dios de la naturaleza que preside la fecundidad del arroz. Este rito de fertilidad se llama «Dengaku», que quiere decir el arte del campo. En la primavera temprana, antes de empezar el trabajo en el campo, como una anticipación de un buen futuro, se lleva a cabo una pre-presentación mimética de labrar, sembrar y cosechar, delante del Dios de la comunidad, para que el Dios vea claramente cómo debe ser una buena cosecha.

El «Dengaku» no es un rito para asegurar el régimen estatal que se hacía en el gran templo, sino un rito local para consolidar su propia comunidad. Y la fertilidad es un deseo de la multiplicación de un grano en mil granos como un signo de prosperidad de descendencia de la comunidad. En este sentido, la reproducción mimética en la escena de la siembra llega hasta la mimesis sexual de un hombre y una mujer, considerando un grano como un hombre y la tierra como una mujer. Así es que la escena de sembrar los granos en la tierra se representa con un baile muy rítmico y brillante tocando instrumentos de percusión; en efecto, después en el campo siembran con este mismo ritmo jovial y animado. El grupo de «Dengaku» poco después sube a la Capital y al refinar allí su arte es aceptado en los banquetes de la aristocracia.

La clase de los labradores armados crece hasta formar la clase de los Samurais (los guerreros), y después los gobernantes rurales de la comunidad. Entonces, a mediados del siglo XII, con un cambio estructural del poder político, la hegemonía de la gobernación se traslada de la dinastía a los Samurais y asimismo, en 1192, la Capital se traslada de Kyoto a Kamakura. Al mismo tiempo, desde entonces empieza en Japón la época de feudalismo.

El cambio de la clase dominante hace que las compañías de «HoShushi» y «Sarugaku-Shushi» pierdan los patrones de la aristocracia y de los grandes templos de Kyoto. Al final del siglo XII, mientras que la compañía de «Ho-Shushi» desaparece, la compañía de «Sarugaku» se traslada a las aldeas agrícolas alrededor de Kyoto y ofrece sus servicios en los templos rurales.

Aunque la clase alta de los Samurais, los gobernantes del País, vive en la Capital Kamakura, la clase baja de los Samurais que vive en la región rural y preside su *hó* *h* guerrero tan sólo en los sucesos muy graves pero en general es un auténtico labrador. Para asegurar su propia comunidad organiza una corporación llamada «Miyaza» que se dedica a celebrar un rito en la primavera y en el otoño con la intención de evocar la fertilidad y el agradecimiento por la buena cosecha. Todos los miembros de la comunidad, desde los niños hasta los viejos, tienen obligación de participar en el rito desempeñando su propio papel, pero algunos papeles como la danza y la reproducción mimética van siendo encargados poco a poco a artistas profesionales que los ejecutan con mucha destreza, y además la comunidad tiene bastante riqueza para pagar a artistas profesionales de «Dengaku» y «Sarugaku».

Las compañías de «Sarugaku» y «Dengaku», además de participar en el rito de la aldea agrícola, siguen ofreciendo sus servicios en la ceremonia religiosa del templo, y hacen sus representaciones irregulares para reunir fondos para construir y reconstruir los templos consumidos por el fuego durante la guerra civil. El documento más antiguo que existe ahora tiene su fecha en 1317.

En el año 1336, después de largas guerras civiles, el vencedor es Ashikaga, que volvió a trasladar la Capital de Kamakura a Kyoto, la antigua capital. Esto significa aristocratizar la clase alta de los Samurais, que va a vivir en Kyoto con los aristócratas instruidos y cultos. El arte nuevo aceptado con gusto por la clase alta de los Samurais es el Noh, en el que actúan los artistas de «Sarugaku» y «Dengaku».

Hay mucha variedad en los artes del Noh, pero quien perfecciona el Noh es el excelente artista, dramaturgo y director Zeami (1363-1443?). Sus perfeccionamientos en la técnica del Noh son en resumen los siguientes:

- 1) tomar los protagonistas de la narración o la historia de la época dinástica,
- 2) utilizar los elementos narrativos como el arte de la danza y la música más que el arte mimético,



3) adaptar la danza y la música mas popular y más querida de la época.

Es decir, el Noh es un nuevo arte de representación en el que aumentan los elementos de danza y música de la época, eliminando el elemento cómico o bufónico que tenía tradicionalmente el Sarugaku. En la escena del Noh aparece un protagonista desgraciado de la época dinástica en un sueño de un actor secundario y relata su historia desde el apogeo de la vida hasta la adversidad. Al despertarse el actor secundario siente la vanidad de la vida. Desde el punto de vista del tema literario, el Noh, al mostrarnos la fugacidad de la vida, establece un nuevo género teatral. Es el nacimiento de la tragedia en el teatro japonés.

Ante el nacimiento del nuevo género teatral, el Kyoguen por su parte se considera como un nuevo género en el que ha crecido el elemento mímico, bufónico, ridículo, jocoso y cómico, todos los que conserva el Sarugaku como elementos de teatralidad. De vez en cuando el actor del Kyoguen baila y canta, pero el Kyoguen es básicamente teatro de diálogo. Representa en la escena un tema genial, incluso satírico, con el diálogo cómico mezclado con juegos de palabras, los malentendidos, los equívocos, con los gestos graciosos y ridículos. Todo es para provocar hilaridad en el público. Aquí se puede hablar de la purificación de los elementos cómicos y así nace la comedia en el teatro japonés.

Actualmente se representan dos obras de Noh entre las que se representa una de kyoguen pero no está fijada la forma de representación. En los tiempos de Edo (siglo xvii, xviii y ixx), el espectáculo oficial en el palacio del Shogun no es el Kabuki, sino el Noh. El programa en el palacio esta compuesto con 5 obras de Noh y 4 de Kyoguen. Entonces, ¿cómo sería el programa en los tiempos de Zeami?

Conocemos, por ejemplo, las fechas de la representación pero todavía no hemos encontrado el programa de Zeami. En el programa más antiguo que existe ahora, en 1464, unos 20 años después de la muerte de Zeami, en un día se representan 7 obras de Noh y en otro día se representan 10. Pero Zeami mismo dice: «En otro tiempo se representaban sólo 4 o 5, como se ve ahora en la ceremonia religiosa del templo, donde se representan 3 obras de Noh y 2 de Kyoguen.»<sup>1</sup> Si es original el programa de 3 obras de Noh y 2 de Kyoguen, el orden del espectáculo es el siguiente: una tragedia —una comedia— una tragedia —una comedia— una tragedia. Aunque se han independizado los dos géneros nuevos, están mezclados en el espectáculo.

En la historia del teatro español se dice que el primer actor profesional es Lope de Rueda (?-1565), pero hay muchas posibilidades de que hubiera muchos actores sin nombres. En un documento de 1538, aparece en la fiesta del Corpus de Sevilla un italiano llamado Mutio. Es decir, en los principios del siglo xvi, en España existe un público que paga para ver una manifestación teatral. Y se puede, incluso, llegar a considerar que hayan existido grupos de artistas tal como dice Agustín de Rojas en «El viaje entretenido».<sup>2</sup>

Ya sabemos que todos los argumentos de las comedias de Lope de Rueda vienen de Italia.<sup>3</sup> Se puede mencionar que el personaje del lacayo cobarde es de origen italiano, pero los demás elementos cómicos son originales de España, por ejemplo, la obstinación en la comida, el juego de palabras, el retruécano, el malentendido, el diálogo inoportuno, el lenguaje ridículo del moro y la negra. Si se elimina el argumento complicado, que viene de Italia, permanecen los elementos cómicos, originales de España y a los que llamamos «Pasos». Pero el arte que causa hilaridad en los Pasos, no lo inventa Lope de Rueda, sino que es un arte que desciende de los artistas ambulantes o los juglares medievales. Al leer el documento del pleito entre Mariana, la mujer de Lope de Rueda, y el Duque de Medinaceli, sabemos que Mariana era una bailarina ambulante que viajaba y trabajaba con otra mujer.<sup>4</sup> En la primera mitad del siglo xvi, el actor y el artista ambulante están incluidos en la misma categoría.

Respecto a la representación de las obras de Lope de Rueda, por ejemplo, en el caso de «Eufemia», que tiene 8 escenas, podemos decir que de esas 8 escenas, la segunda, la cuarta y la séptima son Pasos, y que el resto, aunque están mezcladas con los elementos de la farsa, forman el argumento de la comedia. Es decir, la representación de «Eufemia» está formada totalmente por elementos cómicos. En ella no encontramos elementos trágicos.

El espectáculo del Siglo de Oro consistió en 3 actos, y antes del primer acto se incluye una loa, y entre los actos se insertan 2 entremeses. Es muy parecida a la del espectáculo de 3 Nohs y 2 Kyoguenes, pero en Japón se ordenan alternativamente la tragedia y la comedia. En cam-

bio, en España se representan 3 comedias y 2 farsas de entremés, en total, 5 comedias. El espectáculo del Siglo de Oro esta en la línea iniciada por el teatro de Lope de Rueda.

Lope de Vega, en «El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», rebate a los que critican el teatro del Siglo de Oro, diciendo que: «Ya tiene la Comedia verdadera su fin propuesto, como todo género de poema o poesía, y éste ha sido imitar las acciones de los hombres y pintar de aquel siglo las costumbres». Y sigue, «sólo diferenciándola en que trata las acciones humildes y plebeyas, y la tragedia, las reales y altas». <sup>5</sup> Según Lope de Vega, la única diferencia entre la comedia y la tragedia descansa en la calidad social de los personajes, puesto que ambos géneros, como asimismo la poesía, tienen un mismo fin propuesto. En otra parte Lope de Vega dice citando las palabras de Cicerón que la comedia es un «espejo de las costumbres, y una viva imagen de la verdad». <sup>6</sup> Según la idea de Lope de Vega, «La vida es sueño» de Calderón se incluye naturalmente en el género de la comedia, pero si consideramos el tema de la vida efímera como un sueño y los personajes de la clase alta, se puede incluir en el género de la tragedia.

En fin, la obra teatral que recibe el nombre de comedia en el Siglo de Oro es un género que mezcla elementos cómicos y trágicos. Aunque tiene una mayor estilización del diálogo versificado y recurre a temas literarios, no se ha desarrollado hacia la tragedia como el Noh.

## Notas

1. Hasta hoy día, además de las obras del Noh, encontramos 19 ensayos escritos por Zeami sobre la teoría del Noh. Uno de estos ensayos, titulado «Shudoshō», nos describe la forma del espectáculo.

2. Según Agustín DE ROJAS, los grupos de los artistas teatrales son: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garna-cha, bojiganga, farándula y compañía.

3. CRAWFORD, WICKERSHAM, *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967, p. 114-116.

4. ALONSO, A., CORTÉS, Narciso: *Un pleito de Lope de Rueda*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1903, p. 9.

5. LOPE DE VEGA, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971, p.51 y p.62.

6. Ibid. p. 95.

Gastone Venturelli  
Cattedratic de Storia delle  
Tradizioni Popolari de la  
Università degli Studi  
di Firenze  
Itàlia

# Sopravvivenze di sacre rappresentazioni in Toscana

In questa sede intendo prendere in considerazione soltanto le Sacre Rappresentazioni teatrali, cioè quelle manifestazioni dove c'è, da parte degli attori, coscienza di fare teatro e da parte del pubblico coscienza di assistere ad uno spettacolo teatrale. Escludo quindi di proposito tutte quelle manifestazioni liturgiche o para-liturgiche (come le processioni, le Via Crucis figurate, i vari riti più o meno drammatizzati della Chiesa cattolica) che ancora si possono reperire con una certa frequenza in parecchie località della Toscana, ma che —forse proprio perché inserite nella liturgia ufficiale— hanno spesso subito trasformazioni dall'alto, tali che ormai solo raramente conservano caratteri arcaici e interesse folclorico.

E traslacerò qui di parlare anche dei *Maggi religiosi*, che sono il più delle volte delle Sacre Rappresentazioni rielaborate nei metri e nelle melodie e trasportate, dalle chiese e dai sagrati, nei prati e nei boschi; non più legate alle grandi solennità religiose o alle ricorrenze di questo o quel Santo (e c'è quasi sempre un *Prologo* che lo dichiara esplicitamente), oggi celebrano (assimilate ai *Maggi epici*) il ritorno della buona stagione e l'auspicio di un abbondante raccolto. E i *Maggi religiosi* rappresentano le vite dei Santi, spesso quegli stessi Santigì protagonisti di antiche Sacre Rappresentazioni (Sant'Uliva, Santa Rosana, Santa Barbara, Sant'Alesio, San Cristoforo, Sant'Eustachio ecc.), ma anche episodi dell'Antico Testamento (la creazione del mondo, la storia dei Maccabei, Giuditta e Oloferne ecc.) e pagine evangeliche (la vita e la passione di Cristo, la storia del figliol prodigo, Maria Maddalena ecc.).

Ma, se pur rare, sopravvivono in Toscana anche delle vere e proprie Sacre Rappresentazioni, concentrate nell'area nord-occidentale della regione: nel territorio della provincia di Lucca, con qualche episodio minore nella vicina provincia di Massa-Carrara. E, sebbene diverse nella stesura del testo, nelle melodie, negli usi dello spazio scenico e nelle modalità di rappresentazione, tutte ruotano intorno al ciclo natalizio e sviluppano (ma non tutti gli episodi sono presenti in ciascuna) quella parte della narrazione evangelica che va dall'Annuncio a Maria fino al ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto. Ed è opportuno avvertire subito che le fonti narrative non sono soltanto i Vangeli ufficialmente riconosciuti dalla Chiesa, si attinge infatti ampiamente anche dagli apocrifi e da diverse fonti letterarie: popolari e culte.

Per le caratteristiche del testo e per le modalità di esecuzione, possiamo individuare tre diversi tipi di rappresentazioni natalizie toscane: due tradizionali ed altre due sulle quali insisteremo, ed una recentemente concepita sulla base di quelle tradizionali nella quale daremo qualche ragguaglio per volontà di completezza.

Il primo tipo, che è anche il più diffuso, lo troviamo capillarmente presente in Garfagnana

(l'alta valle del fiume Serchio, regione montana a nord di Lucca e che, fino all'unità d'Italia, fu dominio estense) e nel vicino territorio di Barga. Dalle cronache sulla stampa locale e dalle numerosissime testimonianze orali risulta che molti dei piccoli paesi dell'area garfagnina hanno allestito, fino a tutta la prima metà del nostro secolo, la *Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage de gli Innocenti*, popolarmente della anche *Befana*.

Si tratta di uno spettacolo del tutto gestito da popolani e completamente autonomo rispetto alla liturgia ufficiale della Chiesa Cattolica. Ai nostri giorni è ancora rappresentato in quattro paesi: Gorfigliano, Villa del Poggio, Gragnanella e Gallicano che, secondo la tradizione, portano ciascuno il loro spettacolo anche nei paesi vicini. Ma pure in queste quattro località abbiamo avuto alcuni anni di completo silenzio, e sembrava che la tradizione stesse davvero per estinguersi. Nessuna rappresentazione dalla fine degli anni Cinquanta fino alla seconda metà degli anni Settanta; fortunatamente un periodo di tempo non tanto lungo da far dimenticare la tradizione che poi, riaccessasi spontaneamente una quindicina di anni fa, mostra tuttora vitalità e vivacità.

I testi, pur seguendo lo svolgimento dei fatti evangelici, spesso variano da un paese all'altro. Talora si tratta di variazioni più o meno vistose esercitate su un unico testo-base; ma si hanno anche redazioni assai divergenti una dall'altra, o addirittura del tutto autonome fra loro. Per quanto riguarda, ad esempio, le quattro località sopra ricordate dove la tradizione è ancor viva, possiamo notare che Gorfigliano e Gragnanella (a parte qualche episodio in più, aggiunto di recente al testo di Gragnanella: l'Annuncio a Maria, l'Annuncio a Giuseppe e la Visitazione) adottano il medesimo testo che ha invece poche stanze in comune con le redazioni di Villa del Poggio e di Gallicano, a loro volta alquanto diverse fra loro. Questo si deve al fatto che, a differenza di quanto avveniva per il *Gelindo* piemontese e di quanto avviene tuttora per *La cantata dei Pastori* di area napoletana (entrambe opere d'autore, passate alla tradizione popolare) che circolano anche presso le classi popolari in edizioni a stampa, nessun testo di queste Sacre Rappresentazioni natalizie toscane ha mai conosciuto la stampa, se non recentissimamente. Così i copioni hanno circolato manoscritti e continuano ad essere ricopiati manualmente, con le inevitabili varianti (non sempre preterintenzionali) che si accumulano ad ogni trascrizione. Inoltre, mancando l'autorità di un testo a stampa (che si diffonde logicamente con punte o poche variazioni), i poeti locali (parroci o contadini che siano) si sentono autorizzati e stimolati a redigere variazioni sul tema, quando non addirittura a riversificare ex novo la notissima vicenda. E le contaminazioni fra le varie redazioni, tutte anonime se si escludono le poche di autore vivente, sono poi frequentissime. Tanto frequenti che si possono reperire, presso le classi popolari, decine e decine di manoscritti. E fra essi (pur non tenendo in considerazione le microvarianti) raramente ne potremo trovare, anche se reperiti nello stesso paese, due veramente sovrapponibili.

Per dare un'idea della capillare diffusione e dell'alta frequenza delle rielaborazioni, si consideri che io stesso ho potuto raccogliere (e sono conservate nel mio archivio, parte in originale e parte in fotocopia) ben 39 fra manoscritti e dattiloscritti della *Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage de gli Innocenti*, tutti provenienti dall'area garfagnina. Fra questi è possibile individuare almeno quattro diverse stesure, anche se talora con qualche punto di contatto fra di loro; contatto che risulta difficile attribuire alla volontà dell'anonimo poeta, ma piuttosto al processo spontaneo della contaminazione popolare. I 39 copioni della mia raccolta provengono uno ciascuno dai seguenti paesi: Albiano Carpinelli, Cascio, Cardoso di Gallicano, Ceserana, Cognà, La Villa di Foschiandora, Mologno, Montaltissimo, Nicciano, Poggio, Riana, Villa del Poggio; due ciascuno da Fili caia, Molazzana e Sillico; tre da Gallicano e da Villa Colemanina; sette da Gorfigliano e addirittura otto da Gragnanella. Il più antico è datato 1836, e complessivamente sono soltanto cinque i copioni del XIX secolo. Certo la nostra Sacra Rappresentazione è ben più lontana nel tempo con le sue origini, mala mancanza di testi antichi si spiega con il fatto, comune anche agli altri generi del teatro folclorico toscano (epico e comico), che il popolo non ha (o meglio *non aveva* fino a pochi anni fa) nessun rispetto per la vetustà di un manoscritto: un copione nuovo, fresco d'inchiostro, e meglio ancora se dattiloscritto, è ritenuto assai più prezioso di una copia ottocentesca sbiadita e sdrucita. Anzi, è costante abitudine che ad ogni allestimento si ricopi il testo manoscritto conservato dall'epoca della precedente rappresentazione; fatta la copia, il vecchio manoscritto viene dis-

trutto e si adopera il nuovo. E' quindi eccezionale reperire manoscritti antichi; sopravvivono il più delle volte soltanto i copioni non più vitali: quelli cioè che non vengono più rappresentati e che rimangono dimenticati in qualche angolo o in qualche cassetto. Non è sepplice quindi per lo studioso ricostruire in ogni suo aspetto il passato della tradizione. Sembra tuttavia certo che il nostro testo abbia conosciuto diverse fasi di rielaborazione: i manoscritti più antichi (come si è visto soltanto ottocenteschi) si aggirano infatti attorno alle 150-160 stanze, e in essi quasi mai appaiono i personaggi della Sacra Famiglia. Sono invece di cento stanze più lunghi, ma si arriva anche a redazioni che sfiorano le trecento, quasi tutti i copioni successivi. Tornano invece ad essere intorno alle 150 stanze i copioni rappresentati in questi ultimi anni da alcune compagnie come Gorfigliano e Gragnanella, più inclini ad andare incontro ai gusti del pubblico contemporaneo che mostra di non gradire spettacoli troppo lunghi. Si pensi che rappresentare un testo di 250 stanze comporta una durata dello spettacolo di circa tre ore e mezzo. E così i vecchi copioni vengono ridotti, sempre cercando tuttavia di mantenere tutte le scene e di non alterare la struttura dello spettacolo.

Spettacolo che è interamente cantato, con accompagnamento strumentale del violino o della fisarmonica, ed è logicamente tutto in versi. La base è in quartine di ottonari a rima incrociata (*abba*), ma qua e là, in momenti lirici di particolare intensità emotiva è invece in quartine di settenari o di senari (chiamate popolarmente *ariette*) con l'ultimo ossitono (*abbx*). Nessun altro metro se non ad Albiano Carpinelli, dove si hanno delle complesse ottave, non proprio di endecasillabi, ma diversi divisi in emistichi con forte cesura nell'esecuzione: settenario e quinario, con i settenari alternativamente parossitoni e ossitoni. Le rime sono quelle dell'ottava classica letteraria, che in Toscana è anche diffusamente popolare (*abababcc*). Complessa anche l'esecuzione canora di tali ottave: sempre cantate in polivocalità, con cesura dopo ogni settenario e pausa alla fine di ogni distico. Ottave di forma classica si hanno invece a Gorfigliano, ma sono d'introduzione recente.

Nella maggioranza dei testi che ho potuto esaminare la *Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti* inizia dalla Natività e prosegue con l'annuncio degli Angeli ai pastori, quindi l'adorazione dei pastori, i Magi che arrivano da Erode suscitando in lui e nella sua corte invidia e propositi malvagi, l'adorazione dei Magi, la Strage degli Innocenti nella quale rimane coinvolto anche il figlio di Erode, il suicidio di Erode disperato e infine il Diavolo che si porta via il perfido re. Il finale è quasi sempre sul ritorno della Sacra Famiglia dall'Egitto.

A queste scene sempre presenti, anche se sviluppate in modo diverso da un copione all'altro, si devono aggiungere episodi che compaiono soltanto in alcune redazioni: si tratta dell'Annuncio a Maria e del parallelo Annuncio a Giuseppe, della Visitazione, della Presentazione al tempio, delle profezie di Simeone. Come si vede tutti episodi non strettamente legati al ciclo delle festività natalizie, che va dal Natale all'Epifania. Probabile che quegli episodi siano stati aggiunti per influsso del *Maggio di Cristo* che narra tutte le fasi salienti della vita di Gesù: dall'Annunciazione all'apparizione agli apostoli dopo la Resurrezione. †

Ma nell'economia dello spettacolo comunque, anche nelle redazioni con l'aggiunta degli episodi appena ricordati, la parte dedicata ad Erode ed alla sua vicenda personale risulta la più lunga e la meglio sviluppata dal punto di vista drammatico. Le scene più strettamente sacre sono infatti di norma abbastanza rapide ed essenziali, mentre si insiste su Erode, la sua corte, le sue vicende personali. E' la parte epica dello spettacolo probabilmente quella che interessa di più ad un pubblico di popolani che pone al vertice di ogni forma d'arte l'epica dei *Maggi*: tutti guerre e lotte per il potere e con i personaggi malvagi che vengono alla fine sconfitti. Ed anche Erode finirà sconfitto, e punito. Del resto, come si è già ricordato, i manoscritti più antichi sono ancor più incentrati sulla figura di Erode e talora Maria, Giuseppe e il Bambino addirittura non compaiono. Libera scelta popolare o proibizione della Chiesa di mettere in scena i personaggi divini? Secondo alcune testimonianze raccolte a Gragnanella presso informatori anziani, nati negli ultimi decenni del secolo scorso, se il copione non prevedeva una parte da recitare per San Giuseppe e per la Madonna, accadeva in alcuni paesi che, con il consenso del parroco, venissero portate sul luogo della rappresentazione le statue corrispondenti: quelle stesse abitualmente collocate nelle chiese, sugli altari. Ed attorno a quelle, rudimentale presepio, si svolgevano i fatti della Sacra Rappresentazione. D'altra parte in alcuni paesi

è perdurata fino agli anni Cinquanta la proibizione alle donne di recitare, e quindi anche la Madonna veniva comunque interpretata da un uomo. Io stesso ho potuto assistere ad una rappresentazione con un giova notto dai baffi nel ruolo della Madonna: questo a Gorfigliano nel 1979, ma in quel caso soltanto perché era ammalata la giovane che doveva ricoprire quel ruolo.

I costumi degli attori vengono preparati dalle donne dei vari paesi: le mogli, le sorelle, le madri degli attori stessi, che sono sempre dei popolani: ai nostri giorni soprattutto operai e cavaatori di marmo; si fa invece sempre più esigua la presenza del mondo contadino che, anche in quest'area, risulta in forte crisi di identità. Esse si ispirano all'iconografia religiosa dei santini e delle pale d'altare per i personaggi sacri (la Vergine, San Giuseppe, gli Angeli e Re Magi). Sono invece gli stessi costumi del *Maggio*, astorici e coloratissimi, simbolicamente connotati, quelli dei detentori del potere (Erode e la sua corte). I pastori poi, né dei né eroi, ma personaggi dell'esperienza quotidiana, vestono come i pastori locali di mezzo secolo fa, con in più qualche tocco rustico di maniera (pelli, cappellaccio ecc.) probabilmente preso a prestito suggerito dai pastori di gesso del presepio. Dalle testimonianze orali e dalle brevi cronache che si possono talora leggere nei copioni alla fine del testo poetico, risulta che un tempo —almeno fino a tutti gli anni Quaranta— una parte dei costumi veniva presa a noleggio in qualche sartoria teatrale di Castelnuovo Garfagnana o di Lucca; del resto era così anche per il *Maggio*. Oggi tutti i paesi che ancora allestiscono la Sacra Rappresentazione possiedono in proprio i costumi necessari; e d'al traparte sono ormai più di vent'anni che la sartoria teatrale più vicina è a Firenze.

Lo spettacolo oggi si rappresenta quasi esclusivamente nelle chiese, come secoli fa. Ma il ritorno in chiesa è un fatto recente: soltanto dalla già ricordata ripresa della metà degli anni Settanta. Prima di allora la nostra rappresentazione veniva normalmente allestita nei piccoli teatri di paese; si tenga presente che in Garfagnana anche paesi che contano soltanto un centinaio di abitanti hanno, e avevano ancor più frequentemente fino a pochi decenni fa, un edificio adibito a teatro. Il mancanza di un teatro poteva essere utilizzato un locale di qualche casa privata, abbastanza ampio da poter contenere, oltre lo spazio per gli attori, qualche decina di spettatori a sedere. Se la rappresentazione veniva data in un teatro, si sfruttavano teatralmente quinte, palco e sipario: gli attori facevano le entrate e le uscite e fra una scena e l'altra calava il sipario. Quasi mai invece si adoperavano fondali. Se nelle case private, si faceva a meno di tutto e nello spazio scenico non c'era che un po' di paglia che voleva significare la grotta della Natività, e qualche sedia per render l'idea della corte di Erode.

L'attuale allestimento nelle chiese non è molto diverso: lo spazio scenico è quello intorno all'altar maggiore, delimitato verso il pubblico dalla balaustra. Sui gradini più in alto, ai piedi dell'altare, due seggiole per San Giuseppe e per la Madonna. Nel rimanente spazio al di là della balaustra, tutte le scene che non si svolgono nella grotta della Natività. Soltanto i pastori, una delle poche note comiche dell'intera rappresentazione, prima di ricevere il messaggio dall'Angelo che annuncia loro la nascita del Messia, cantano le loro stanze e si abbandonano a qualche scompostezza al di qua della balaustra, assai vicini al pubblico che siede sulle panche come durante una qualsiasi celebrazione liturgica. E anche il Diavolo, vestito di rosso o di nero, con una maschera di cartone dipinto o con una pelle di animale sul volto, prima di portar via il perfido Erode, si abbandona a salti e gesti comici, sorpassa la balaustra e scorrazza fra il pubblico divertito, minacciandolo con un tridente e facendo un gran rumore con delle pesanti catene di ferro.

Anche per quanto riguarda il calendario c'è da registrare recenti innovazioni. Oggi le rappresentazioni sono per lo più concentrate nel periodo natalizio: dalla settimana prima di Nata le fino verso la metà di gennaio o poco oltre. Fino agli anni Cinquanta invece si cominciava obbligatoriamente la sera dell'Epifania e si continuava per tutto il periodo carnevalesco. Ogni compagnia portava il proprio spettacolo in quei paesi delle vici nanze che ne avessero fatto richiesta. Con l'arrivo della Quaresima, come spesso si rileva anche dalle citate cronache poste ai margini dei copioni, si interrompevano le recite.

Nessuna variazione invece per quanto riguarda i suggeritori: oggi come in passato è sempre presente in scena, a fianco del personaggio che al momento sta cantando; con il suo copione in mano è ben visibile al pubblico, che mostra di non accorgersi della sua presenza. Ed anche se la rappresentazione avviene in teatro, il suggeritore non usa mai l'apposita botola né

si nasconde dietro le quinte, resta sempre bene in vista, come nei Maggi, come nei Bruscelli, come in tutto il teatro folclorico della Toscana.

Per assistere alla Sacra Rappresentazione nessuno paga mai il biglietto; l'ingresso è sempre libero. Passerà però fra il pubblico (una o più volte secondo la tradizione locale) uno degli attori-cantori per raccogliere una libera offerta. Il ricavato della questua verrà utilizzato in gran parte per riunioni conviviali di coloro che hanno avuto un qualche ruolo nella manifestazione.

Agli inizi degli anni Ottanta, separatamente e indipendentemente una dall'altra, nascono sul modello della *Sacra Rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti* due brevi rappresentazioni natalizie, al di fuori della Garfagnana che è l'area tipica di quella tradizione. Una a Piano di Coreglia in Lucchesia e l'altra ad Antona nei pressi della città di Massa. I primi anni Ottanta furono una stagione di grande vitalità per il teatro folclorico della Toscana e dell'Emilia. Era in piena attività il «Centro Tradizioni Popolari della Provincia di Lucca» che aveva allora fra i suoi scopi anche quello di favorire scambi di spettacoli fra le compagnie delle diverse aree. Attraverso le varie rassegne di teatro folclorico (epico, comico e religioso) ogni compagnia aveva modo di conoscere l'attività di tutte le altre operanti nelle due regioni. Piano di Coreglia ed Antona, paesi entrambi legati alla tradizione del Maggio, poterono osservare come alcune compagnie garfagnine del Maggio fossero impegnate, durante l'inverno, nella Sacra Rappresentazione natalizia, e si resero conto che un impegno anche invernale avrebbe potuto rendere più stabile ed unita la compagnia. Decisero quindi —come si è detto indipendentemente uno dall'altro— di allestire anche una Sacra Rappresentazione natalizia. Ma i testi rappresentati dalle compagnie di Gragnanella, di Gorfigliano, di Villa del Poggio, di Gallicano apparivano troppo lunghi per un pubblico moderno ed estremamente impegnativi per coloro che avrebbero dovuto organizzare lo spettacolo dal nulla. Ed allora, a Piano di Coreglia come ad Antona, i rispettivi poeti locali composero (indipendentemente uno dall'altro ed entrambi sul modello dei testi garfagnini) una breve rappresentazione natalizia. Ecco quindi la *Rappresentazione della Natività* di Giancarlo Bertuccelli ad Antona (MS) e la *Strage degli Innocenti. Befanata drammatica* di Fernando Vergamini a Piano di Coreglia (LU). Il testo di Antona, di 68 stanze, fu rappresentato per la prima volta nella stagione 1981-82; quello di Piano di Coreglia, di sole 28, l'anno successivo.

La rappresentazione di Antona è stata composta ex novo dal Bertuccelli (impiegato di professione) ed è, tematicamente, una veloce riduzione delle Sacre Rappresentazioni della Garfagnana. Viene cantata con l'accompagnamento strumentale del violino e con le melodie tradizionali del Maggio; si allestisce anche qui di preferenza nelle chiese. Il testo di Piano di Coreglia invece è un collage fra stanze della tradizione garfagnina, stanze della *Befanata di questua* e nuove quartine composte dal Vergamini (operaio in pensione). Brevissima, ci presenta soltanto una scena nella grotta della Natività, l'azione della Strage degli Innocenti e infine —con macroscopica licenza cronologica— l'Adorazione dei Magi. Anche a Piano di Coreglia il luogo scenico è la chiesa e le melodie sono quelle della Befanata di questua di tradizione barghigiana, mescolate ad altre prese dalla compagnia di Gallicano; le «ariette» poi vengono cantate con la melodia di quelle del Maggio locale.

I costumi degli attori, in entrambi i casi, ricalcano i modelli garfagnini di cui già si è detto.

Ven consolidata nella tradizione popolare (e del tutto autonoma rispetto alle rappresentazioni della Garfagnana) è invece la Sacra Rappresentazione natalizia del terzo tipo, che ai nostri giorni sopravvive soltanto a Limano: un paese di montagna della Val di Lima Lucchese. Il testo, antico e anonimo, è conservato in un quaderno dattiloscritto che porta una nota-ricordo manoscritta, relativa all'incasso delle recite tenute nel 1940. La copia è comunque da assegnarsi agli ultimi anni Trenta. Nonostante accurate ricerche, non mi è stato possibile recuperare copie più antiche, perché anche a Limano vigeva l'abitudine di distruggere il vecchio copione non appena ne fosse stato trascritto uno nuovo.

Il dattiloscritto conta 44 stanze (le solite quartine di ottonari a rima incrociata) più una, aggiunta manoscritta.

Anche a Limano la tradizione ha conosciuto anni di silenzio. Dal 1949 più niente fino al 1980. Un salto di tempo considerevole; trentun anni sono molti, ma fortunatamente non sufficienti a far dimenticare una tradizione ben radicata. Nel 1980 infatti, quando il paese (ormai quasi disabitato, conta poco più di cento abitanti) ha deciso di ripristinare la rappresentazio-

ne, erano ancora efficienti quasi tutti gli interpreti e i collaboratori che avevano dato vita all'edizione del 1949. E alcuni di loro furono ben lieti di interpretare di nuovo un qualche personaggio e di insegnare ai giovani la melodia, le tecniche interpretative e tutti gli elementi della tradizione.

Il testo tradizionale, adoperato fino al 1949 ha subito tuttavia, come è tradizione, alcune modifiche. Le stanze sono di ventate 55 a causa di alcune aggiunte del poeta locale che ha inserito un certo numero di «ariette» da cantarsi in coro. Questa è però, a quanto ho potuto stabilire attraverso numerose inchieste, l'unica innovazione apportata.

La *Rappresentazione per il giorno dell'Epifania* di Limano, popolarmente chiamata anch'essa *Befana*, più che tutte le altre finora esaminate è incentrata sulla figura di Erode e sulla ricorrenza liturgica dell'Epifania. Inizia con i Magi che, guidati da una stella, sono alla ricerca del Messia. Giunti da Erode, gli promettono di ritornare appena avranno trovato il prodigioso Bambino. Dopo aver portato i loro doni alla grotta della Natività, avvertiti dagli Angeli, evitano di tornare da Erode che, vistosi ingannato e temendo di perdere il regno, emana un editto in cui si ordina la Strage. Lo spettacolo termina qui, con la richiesta di un «contributo» per gli attori-cantori e con un coro di Angeli che inneggia alla pace e all'amore. Ma la cosa più interessante della rappresentazione di Limano è il modo in cui viene allestita e l'uso che si fa dello spazio scenico. Qui niente chiesa e niente teatro, solo la piazzetta del paese nelle prime ore del pomeriggio del giorno dell'Epifania. Difficilmente lo spettacolo viene portato nei paesi vicini o ripetuto in altre date. Fino al 1949 però, quando il paese non era così spopolato come oggi (contava più di mille abitanti) veniva ripetuto, nello stesso giorno, una o due volte, in altri quartieri del paese. La sua durata è di poco più di mezz'ora.

Ma vediamo cosa succede nella piazzetta di Limano, chiamata Gave. In un angolo della piazza, su di un piano rialzato, si costruisce un rudimentale presepio: le sole statuine della Madonna e di San Giuseppe inginocchiati di nanzi al Bambino: come nelle più antiche redazioni della rappresentazione garfagnina, non è prevista alcuna parte per i personaggi sacri. Intorno al presepio, sistemati alla meglio, appoggiati alle facciate delle case, un bel po' di strumenti agricoli: zappe, rastrelli, gabbie da foraggio, pali per le viti e quant'altro si può. Ma anche alcune ragazze vestite da Angeli, con le ali di cartone e con in capo una coroncina di quei fili argentati che si usano per addobbare l'albero di Natale. Presso la fontana della piazza alcune donne con secchi di rame che attingono acqua: indossano il costume tradizionale del paese (Limano è l'unico paese della Toscana che ha conservato la tradizione del costume femminile). Da tre delle strette viuzze che sboccano nella piazza, arrivano i tre Magi, a cavallo di tre asini riccamente bardati ed infioccati. Ogni asino è condotto da un paggetto. I tre re, sopra una lunga tunica colorata, indossano una coperta da letto a colori vivaci, a mo' di manto, che li avvolge fino ai piedi. Ognuno di loro ha la corona di stagnola, tempestate di pietruzze colorate; in mano un cofanetto con il dono per Gesù. Si incontrano tutti e tre in mezzo alla piazza e decidono di andare da Erode. Intanto una piccola macchina teatrale (una carrucola simile a quella serve alle donne per far scorrere il filo su cui stendono il bucato) fa scorrere la cometa verso il presepio. Da un altro lato della piazza, lontano il più possibile dalla scena della Natività, su una piccola piattaforma ricoperta da un tappeto, si pone la seggiola più lussuosa del paese (quella su cui siede il sacerdote durante le pause delle celebrazioni liturgiche): questo luogo è reggia e trono di Erode. Ed anche Erode indossa un costume assai economico, analogo a quello dei Re Magi: scettro di legno dorato, corona di stagnola, una coperta o un tappeto che fa da manto. Nel canto però Erode eccelle su tutti: è il personaggio principale e quel ruolo viene assegnato all'atto re-cantore più abile del paese.

Nessuno strumento musicale accompagna il canto, mentre anche qui il suggeritore, copione alla mano, segue passo passo gli attori sulla scena.

Il pubblico, sempre assai limitato (pochi sono i limanesi e la stagione invernale fortunatamente non invoglia i turisti), si sistema dove può, lasciando libero soltanto il centro della piazza, ed applaude quasi ad ogni stanza.

Anche da una descrizione necessariamente così breve si può capire che siamo di fronte ad uno spettacolo che conserva non pochi tratti arcaici. Ma la popolazione di Limano diminuisce ogni anno; quanto resisterà ancora il suo singolare ed antico rito teatrale?



III *EXPORTACIÓ  
I IMPLANTACIÓ DEL  
TEATRE MEDIEVAL  
EUROPEU A AMÈRICA*



---

Kàtia Duregon  
Investigadora de teatre  
hispanoamericà  
Bozen-Bolzano, Alto Adigio,  
Itàlia

# Fuentes y puesta en escena del Sacrificio de Isaac mexicano

En la historia de las misiones el uso de las imágenes como soporte para la evangelización es un método clásico y también en México los primeros misioneros utilizaron grandes pinturas que ilustraban los sermones o visualizaban los hechos que se estaban explicando.

Pedro de Gante reunió una entera doctrina por imágenes y fue uno de los primeros en darse cuenta de que por el tipo de cultura de los indígenas podía ser muy provechoso que ellos participasen en el nuevo rito con música y danzas, como explica él mismo en una carta a Felipe II, en 1558: «Más por la gracia de Dios empecelos a conocer y entender sus condiciones y sus quilates, y como me había de haber con ellos, y es que toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos, porque cuando habían de sacrificar algunos por alguna cosa, así como por alcanzar victoria de sus enemigos, o por temporales necesidades, antes que los mataran habían de cantar delante del ídolo; y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes (...) y también diles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, conforme a los bailes que ellos cantaban...».<sup>1</sup>

De hecho, las ceremonias religiosas marcaban las pautas de la vida de los aztecas en la época precortesiana, y se preparaban con mucho cuidado, «...así muchos días antes que las fiestas viniesen, había grandes ensayos de cantes y bailes para aquel día, y así con los cantos nuevos, sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y cabelleras y máscaras...»,<sup>2</sup> que seguramente tenían un sentido simbólico. Sten observa que «la fiesta no era un reflejo de la vida, sino la vida misma»,<sup>3</sup> por lo que sería «mucho más acontecimiento que representación».<sup>4</sup> El rito permite la actualización de eventos y figuras, y consiente la repetición cada vez que ésta sea necesaria, y con el abandono del nomadismo las danzas y el ritual no tardaron en llegar a fijarse en determinadas formas,<sup>5</sup> así que «en todas las ciudades había junto a los templos casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a cantar y a bailar. A tales casas las llamaban *cuicalli*, que quiere decir «casa de canto», donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer mozos y mozas...»,<sup>6</sup> para que actuasen en las ceremonias, que estaban relacionadas con el calendario y aseguraban de alguna forma la continuidad del cosmos.<sup>7</sup>

La sangre es en todas las religiones símbolo de la vida, pero en ésta fue la misma divinidad Huitzilopochtli quien enseñó a los mexicas cómo debían hacer para ofrecérsela, es decir, sacando los corazones de los cuerpos de las víctimas del sacrificio para alimentarle.<sup>8</sup>

Hasta aquí la explicación de la importancia del sacrificio en la sociedad azteca y de su papel central en la ceremonia, ya que el *mana*, la energía vital, se libraba en el instante en que se mataba a la víctima, el *tlacamicltiztli*, «la muerte ritual de un ser humano».<sup>9</sup>

En todo tipo de ceremonias la danza y el canto eran fundamentales y tenían seguramente una función catártica. Lo que hicieron los misioneros fue acercarse, a partir de su propia experiencia religiosa, a esa sensibilidad. Recuperando los antiguos cantares al servicio de la fe cristiana, los misioneros introdujeron —como bien sintetizó Gruzinski— «un contenido nuevo en una forma familiar y colaudada»;<sup>10</sup> el teatro se reveló, pues, un medio educativo muy apropiado.

La pieza que voy a analizar trata del sacrificio de Isaac, un tema muy delicado «en una tierra en que el recuerdo de los sacrificios humanos estaba vivo».<sup>11</sup> Icaza hipotiza que la elección del tema haya sido una iniciativa indígena y sólo tolerada por los misioneros. Cornyn afirma que el espectáculo termina dejando en el público la sensación de que no hubo sacrificio; según este estudioso, en la representación el sacrificio no se subrayaría grandemente.<sup>12</sup> En mi opinión, aunque es verdad que la representación termina sin que haya ningún sacrificio sustitutivo, y a pesar de no ser el sacrificio el tema más desarrollado en cuanto a la cantidad, éste no deja de tener una importancia fundamental en la obra.

No sabemos si el texto *Del Nacimiento de Isaac. Del sacrificio que Abraham su padre quiso por mandado de Dios hazer*, publicado en 1899 en Florencia por Francisco del Paso y Troncoso, es el de la obra a la que hace referencia el fraile Toribio de Benavente —conocido también como Motolinía— en su descripción de la fiesta del Corpus de Tlaxcala, en 1538. Después de haber descrito otras tres representaciones, el fraile alude brevemente a otra: «pasando ante el Santísimo Sacramento había otro auto, y era del sacrificio de Abraham, el cual por ser corto y ser ya muy tarde no se dice más que fue bien representado. Y con esto se volvió la procesión a la Iglesia».<sup>13</sup>

El manuscrito que analiza Del Paso y Troncoso está fechado en febrero de 1760, pero muchas razones nos hacen concordar con el estudioso cuando afirma que se puede atribuir la composición de la obra a la primera mitad del siglo xvi; son las mismas que nos inclinan a creer que se puede tratar de la misma obra de la que nos habla Motolinía.

La primera es que la pieza figura copiada en el mismo volumen y con idéntica letra junto a una obra que sería, según Del Paso y Troncoso, la que representaron los indígenas de Tlaxomulco en 1587;<sup>14</sup> la segunda es que el tema está tratado siguiendo modalidades típicas del primer teatro de evangelización.

La más significativa es la modificación operada por los misioneros del material de origen bíblico y de la tradición teatral europea para adaptarlo a sus propias exigencias educativas. En Europa se cogían episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento que tuviesen implicaciones y enseñanzas religiosas y se escenificaban para conseguir edificar al pueblo al mismo tiempo que se le proporcionaba una forma de diversión; en México, siendo distinto el público por haber tenido una religión diferente, era necesario tomar precauciones.

Por ejemplo, en el *Sacrificio de Isaac* mexicano no se puede deducir de la narración del episodio de Ismael la relación que unía a éste a Abraham y a Isaac; en ningún momento Abraham aparece claramente como padre de Ismael: no era conveniente presentarse por un lado al Patriarca relacionado con más de una mujer y teniendo con ella hijos perfectamente integrados en la sociedad judía, cuando por el otro se estaba intentando con todos los medios luchar contra la poligamia.

En la Biblia, además, Dios asegura a Agar que de Ismael descenderá una noble estirpe (Gén. XXI), sólo por ser Ismael «prole de Abraham». En el drama mexicano, en cambio, el episodio del alejamiento de Agar e Ismael ocupa casi la mitad de toda la representación, y vemos a Isaac, hijo obediente y sometido a la voluntad de Dios y a la de su padre, opuesto a un «amigo» —que tal lo define Isaac dirigiéndose a él— que personifica el modelo de pagano.

Ismael es una figura totalmente negativa, y lo demuestran algunos detalles muy evidentes. En primer lugar, Ismael sigue los consejos del diablo, sin reconocer la mentira de que se trataría de un habitante del cielo. El diablo llega «vestido de ángel o de viejo» —así nos explica la acotación—, conforme a la costumbre europea, pero solamente se le aparece a Ismael. En algunas representaciones europeas el diablo se le aparecía a Abraham, a Isaac y a Sara, que lo rechazaban tras haberlo desenmascarado. Aquí no se deja lugar a dudas; el mal sólo está relacionado con la figura del pagano, que, además de escuchar a Satanás no invoca a Dios, sino al Sol, pidiéndole protección. Como es de esperar, Ismael acabará admitiendo que lo suyo fue

necedad, de la que no le ha salido ningún provecho. También la madre se arrepiente de haber educado mal a su hijo, y Abraham amenaza a los dos con el infierno, otra referencia común a todo el primer teatro de evangelización. Esta oposición tan marcada hace que la condena al mundo pagano quede muy clara, y a la eficacia de las oposiciones recurrieron tanto la literatura azteca precortesiana como las comedias morales españolas de los siglos xv y xvi.

Examinemos ahora la parte relacionada con el sacrificio. Las representaciones europeas están muy cerca de las interpretaciones que dieron de Génesis xxii los Padres de la Iglesia. Ya en el siglo ii Melito, obispo de Sardes, interpreta el sacrificio de Isaac como prefiguración del sacrificio de Cristo, y como tipo de Cristo el verdadero héroe del episodio de Gén. XXII.<sup>15</sup>

Con diferentes matices sigue la interpretación de Melito también Orígenes, quien hace hincapié, junto a Teodoro, Cirilo de Alejandría y Ambrogio, sobre el conflicto entre el amor a Dios y amor natural, mientras que Diodoro enfoca más claramente el asunto desde la perspectiva de una prueba de fe, afirmando también que Dios no quiere ningún sacrificio humano.<sup>16</sup>

Según Isidoro de Sevilla, Abraham cumple su voto, obediente, y el sacrificio sustitutivo es un elemento esencial en los hechos.

Ruperto de Deutz, que se considera fundamental para la interpretación alegórica medieval, vuelve al significado literal del Génesis XXII y profundiza sobre todo en algunos detalles en relación con el sacrificio de Cristo.<sup>17</sup>

En todas las representaciones europeas que tratan del sacrificio de Isaac esta relación con el sacrificio de Cristo está implícita o explícitamente expresada.

En las siete representaciones inglesas que nos quedan del sacrificio de Isaac, Abraham no es la figura central, sino tan sólo el preliminar necesario a la acción, que se describe muy clara y brevemente, mientras que el verdadero héroe es Isaac.<sup>18</sup>

Más explícitas son las representaciones alemanas: en la *Freiburger Passionsspiel*, el pregonero anunciaba el significado tipológico por adelantado, en el prólogo, mientras que en el *Sündentall* a la representación de Abraham e Isaac seguía un drama de los profetas, en que Melchisedech comentaba el significado espiritual de la representación anterior; en la *Heidelberger Passionsspiel* la sección principal estaba constituida por una serie o parejas de tipos y antitipos: la sección xxxiii presentaba a Abraham y a Isaac seguidos por Cristo llevando la cruz.<sup>19</sup>

En Francia, en los *Mistère du Veil Testament*, la historia de Abraham e Isaac, como otros temas del Viejo Testamento, está colocada en un debate entre las cuatro hijas de Dios, y en toda la representación Dios, la Justicia y la Piedad hacen comentarios que interpretan alegóricamente.<sup>20</sup>

En Italia la *Rappresentazione di Abramo e Isacco* (1440) es una alabanza a Dios y a la virtud de la obediencia, como se puede observar en la Anunciación y en los últimos versos de la obra, ambos pronunciados por boca de un ángel. El hecho de que esta representación se aleje de la interpretación religiosa medieval se debe a que las representaciones florentinas dejaban prevalecer el elemento narrativo sobre el entusiasmo religioso.

En España tenemos noticia de una representación en Girona, para las celebraciones del Corpus, en el siglo xiv,<sup>21</sup> y conservamos también el texto de una consuetud mallorquina, la *Consuetud del Sacrifici de què Abram volia fer de son fill Isach*,<sup>22</sup> en la cual es evidente el carácter de prefiguración del sacrificio.

Éste queda aún más claro en el *Auto del Sacrificio de Abraham*,<sup>23</sup> donde se declara explícitamente en tres lugares: en la *Loa al Sacramento*, en un villancico que se canta cuando Eliézer entra con los invitados y en una copla que se entona durante la comida. Citemos la *Loa* para poner de relieve el carácter del sacrificio en la pieza castellana: «Este sacrificio pues/ de Ysac no yra declarado,/ y es porque sabeis/ que en este fue figurado/ Xto que murió después».<sup>24</sup>

Esto expresa algo obvio pero que no viene mal recordar, es decir, que la materia es conocida por el público, por lo que el autor la ha hecho accesible y agradable a través de un texto ligero, llano, rico en golpes, en el que los personajes se mueven y hablan en tono familiar.

Sin embargo, con el público mexicano todo era muy distinto, pues éste no tenía a sus espaldas siglos de cultura cristiana, sino que necesitaba ser convertido: las representaciones eran un medio para conseguir que se acercasen a ella.

Por esta razón el texto se elaboró en su propia lengua, y tanto la construcción sintáctica, con las repeticiones características del estilo azteca, como las complejas imágenes que utilizan paralelismos y difrasismos, también típicos de este estilo, sirven para realizar diálogos lentos y de tono solemne.

Un análisis detallado de la métrica y de los objetos de comparación en las metáforas —como las piedras y los metales preciosos, o las plumas— prueba que también éstos están profundamente relacionados con el mundo prehispánico.

La representación se abre con la invocación de Abraham a Dios, que constituye una introducción, en la que el Patriarca exalta la creación de la Tierra y de los seres vivientes, recordando que todos le deben obediencia a Dios; la misma función de anticipar el contenido de la obra la tenían en Europa la Anunciación o la Loa. Para que el mensaje quede claro, un ángel anuncia, al final de la representación, que hay que obedecer a los mandamientos de Dios para merecerse el Reino de los Cielos.

Es en el final de la obra —un lugar importante, como es sabido— cuando se desarrolla la escena del sacrificio que Abraham va a preparar, y que el mismo Dios le impide hacer, a través de un ángel. Precisamente es en la cumbre de las montañas, lugar en que también los sacerdotes de los dioses Tlaloques ofrecían las víctimas a sus dioses, que se establece una profunda diferencia entre las divinidades paganas y el Dios cristiano, misericordioso, que no quiere la muerte de Isaac.

Así que es verdad, como observa Cornyn, que el público se va con la impresión de que no hubo sacrificio, pero sería un desatino afirmar que «todo el aspecto del sacrificio no está subrayado grandemente».<sup>25</sup>

Ya el fraile Bernardino de Sahagún, atento observador de la cultura indígena y convencido de que «para curar las enfermedades espirituales conviene que (los predicadores y confesores) tengan esperitía de las medicinas y de las enfermedades espirituales»<sup>26</sup> registra formas de sincretismo muy peligrosas para la evangelización, y posiblemente los antiguos conceptos estuviesen todavía vivos y operantes cuando los indígenas veían la representación del Sacrificio de Isaac.

Por ejemplo, la palabra que Abraham usa para amenazar a Agar con el infierno es *Míctlan*, la misma con que los aztecas designaban el reino de los muertos; así muchas construcciones y giros de palabras recuerdan los viejos cantares mexicanos.

También la escenificación parece adaptarse a las costumbres indígenas, reproduciendo escenarios familiares, para que el mensaje llegase al corazón del público también por los ojos.

Si el que poseemos es el texto del *Sacrificio de Isaac* citado por Motolinía, la representación tuvo lugar en Tlaxcala, el día del Corpus de 1538, en el ámbito de una procesión en que «las cruces y los aderezos de las andas todas hechas de oro y plumas, y en ellas muchas imágenes de la misma obra de oro y pluma»<sup>27</sup> iban por un camino que «estaba hecho de juncia, y de espadañas y flores».<sup>28</sup> El mismo fraile nos cuenta que «hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión»,<sup>29</sup> hasta que todos paraban en un sitio donde se había preparado un escenario para la representación del drama.

Se trataba de una montaña artificial: «desde abajo estaba hecho como prado, con matas de hierba y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña y el peñón tan al natural como si allí hubiera nacido...»,<sup>30</sup> con árboles, animales y aves; hasta había hombres disfrazados de cazadores «porque no faltase nada para contrahacer a todo lo natural».<sup>31</sup>

Señalamos que este pasaje de Motolinía es casi idéntico a la descripción que nos da Bartolomé de las Casas de uno de los primeros dramas mexicanos en honor de Hochiquetzal.<sup>32</sup> Es difícil establecer hasta que punto distinguiría el indígena lo nuevo de lo antiguo, y más lo sería valorar el tiempo de asimilación de los nuevos valores, que sustitúan a los antiguos como las iglesias a los templos, el Dios cristiano a los dioses del panteón azteca, y las representaciones edificantes a las ceremonias rituales.

Con todo, el escenario debió de servir sin duda para el lugar del sacrificio y de la aparición del ángel; probablemente también el espacio por donde pasaron Abraham, Isaac y los criados era un bosque artificial, según Horcasitas.<sup>33</sup>

De las acotaciones deducimos que hubo al menos otros dos escenarios: el primero sería la sala en que tuvo lugar el banquete, que sería muy probablemente el mismo al que volvieron

Abraham, Isaac y los criados al final de la representación. De éste se nos dice que «donde todos han de comer se pondrán sillas, mesa; y muchas flores se dispuso. Allí se tocará y tañerá». Observamos que los verbos *tla-pitçaloc* y *tla-tçotçonáloç* indican, respectivamente, instrumentos de viento y de percusión.<sup>34</sup>

Del segundo escenario no tenemos indicaciones muy detalladas, pues sólo se nos dice que «se abrirá el cielo» y, después de haber hablado Dios con Abraham «el cielo se cerrará». Para realizar eso era necesaria una plataforma que se elevara sobre el plano en que se desarrollaba la acción, como por ejemplo, en la *Asunción de Nuestra Señora*, en que se subió al que representaba a la Virgen en una nube «desde un tablado hasta la altura que tenían hecha por cielo».<sup>35</sup>

Aquí también, como en todos los momentos o cambios importantes, se tocaba música, que ponía de relieve la acción; su duración podía variar entre los pocos minutos de las percusiones y la media hora que se podía tardar en cantar los largos himnos en los momentos clave de la representación. Horcasitas supone la existencia en nuestro texto de dos obras independientes, de las cuales la primera sería más antigua, como lo probarían el lenguaje y el estilo, más próximos a los modelos prehispánicos, y la segunda más reciente; al final de la primera parte se cantaría el *Te Deum*, como solía hacerse en Europa, y al final de la segunda otro himno latino, el *Misericordia*. Respecto a éste, sugiero que se considere también otra posibilidad de entender la acotación, pues el *-mo-pitçaç* *Misericordia* puede interpretarse como «se tocará *Misericordia*», como hace Horcasitas, pero también como una intervención de «*Misericordia*», puesto que el verbo *pitça* se usa para expresar acciones diferentes, como «tocar la flauta» o «fundir el oro para modelarlo», y como forma verbal equivale a «encenderse de ira».<sup>36</sup> Entonces cabría la posibilidad de que «*Misericordia*» fuera una figura alegórica, como vimos en los *Mistère du Veil Testament* y como se da también en otra obra del primer teatro de evangelización, el *Juicio Universal*, en que aparecen la Muerte, el Tiempo y la Iglesia.

Destacamos el uso de efectos especiales, como los truenos mencionados en una acotación cuando el diablo —camuflado— dice que va a regresar al cielo. Es posible que se produjeran con pólvora, ya que en otras representaciones, ésta y el azufre están asociados al demonio.

Éste iba «vestido de ángel o de viejo», según nos informa una acotación, y puede ser que tuviese el mismo aspecto que el Lucifer de la tentación del Señor, que iba camuflado de viejo ermitaño, sin poder esconder los cuernos y las uñas de las manos y de los pies.<sup>37</sup> Otras hipótesis se pueden hacer infiriendo datos deducidos de los códices o de las pinturas murales, como hace Horcasitas:<sup>38</sup> características del diablo podrían ser, entonces, un cuerpo de felino, hirsuto y con cuernos (Códice Aubin, siglo xvi); también podía tener uñas en lugar de los dedos y la cabeza de un coyote o de un jaguar, parecido a las máscaras que llevaban los guerreros aztecas, tal como aparece el demonio en una pintura del monasterio de Acalman.

Por lo que se refiere al vestuario de Abraham e Isaac, en la pintura mural del sotocoro de la iglesia franciscana de Tecamachalco, Puebla, Abraham está retratado con una túnica larga y un gorro a la manera musulmana, con una espada bajo el brazo y una linterna en la mano, en la que ardería el fuego para el holocausto. Isaac va vestido con una túnica más corta y con medias, y sigue a su padre, cargando leña a los hombros. De las acotaciones podemos sacar como dato cierto que en el banquete ambos iban «muy ricamente vestidos».

Los criados vestirían como campesinos indígenas del siglo xvi, y lo mismo los caballeros, diferenciando sus prendas de la misma manera con que se manifestaba entonces la pertenencia a una clase socialmente superior en la vida cotidiana.<sup>39</sup>

En cuanto a Dios, los pocos datos me hacen tener por oportuno no hacer suposiciones.

Por lo que se refiere a la mímica, las acotaciones sólo indican los movimientos de entrada y salida de los personajes a la escena, como ocurre también en casi todos los textos de las demás representaciones de este tipo, pero probablemente se limitaría a lo esencial.

Para concluir, quiero afirmar que tanto la puesta en escena, como el escenario y la música son tan esenciales como el contenido verbal de la obra, o incluso más, ya que este teatro fue concebido para que lo viesen y oyese hombres sencillos, que «no tienen más entendimiento que los ojos»,<sup>40</sup> diferentes, pero en cierto modo parecidos al público medieval europeo, semianalfabeto, los dos seguramente sensibles a la fascinación de las grandes escenografías e inclinados, más que a la distancia crítica de un espectador moderno, a identificarse, aunque, quizás de manera distinta, con la realidad de la representación a la que asistían.

## Notas

1. J. GARCÍA ICAZBALCETA, *Códice franciscano*, México 1941, p. 221.
2. D. DURAN, *Historia de los Indios de la Nueva España e islas de tierra firme*, México, 1967, p. 193. De ahora en adelante citado como *Historia*.
3. M. STEN, *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*, México, 1974, pp. 34-35.
4. *Ibidem*.
5. M. LEÓN PORTILLA, «Teatro náhuatl prehispánico», *La palabra y el hombre*, Jalapa, 1959, núm. 9, enero-marzo, pp. 13-36, p. 16.
6. D. DURAN, *Historia*, cit., p. 189.
7. R. GIRARD, *La biblia maya*, Milano, 1979, p. 298.
8. D. DURAN, *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, México, 1985, p. 274.
9. Y. GONZÁLEZ TORRES, *El sacrificio humano entre los aztecas*, México, 1985, p. 274.
10. S. GRUZINSKI, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988, p. 83.
11. F. ICAZA, «Orígenes del teatro en México», *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1915, año II, tomo II, pp. 56-76, p. 59.
12. Cito de un ensayo de CORNYN que publica F. HORCASITAS como introducción al *Sacrificio de Isaac* en su *El teatro náhuatl (Época novohispana y moderna)*, México, 1974.
13. TORIBIO DE BENAVENTE —MOTOLINÍA—, *Historia de los Indios de la Nueva España*, Madrid, 1988, p. 143.
14. F. DEL PASO Y TRONCOSO, *Anales del Museo Nacional de México*, vol. IV, p. 262.
15. D. LERCH, *Isaaks Opferung christlich gedeutet. Eine auslegungsgeschichtliche Untersuchung*, 1950, p. 29-35.
16. *Ibid.*, p. 79.
17. *Ibidem*.
18. R. WOOLF, «The effect of typology on the English Medieval Plays of Abraham and Isaac», *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, Cambridge, 1957, XXII, pp. 805-825.
19. *Ibid.*, p. 809.
20. F. PARFAIT y P. C. PARFAIT, *Histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'à present. Avec la vie del plus célèbres poètes dramatiques, de exacts & un catalogue raisonné de leur pièces, accompagnés de notes historiques & critiques*, Paris, 1745, II vol., pp. 284-286.
21. VILLANUEVA, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid 1803, XII v., p. 205.
22. Este texto es el vigésimo sexto de los cuarenta y ocho del repertorio de consuetas de la catedral de Mallorca, que se conserva en Barcelona, en la Biblioteca Nacional de Catalunya, catalogado como Ms. 1139. Ahora se puede encontrar publicado en el libro de F. HUERTA VIÑAS, *Teatre bíblic. Antic Testament*, Barcelona, 1976.
23. Este auto fue publicado por GONZALEZ PEDROSO en el LVIII volumen de la BAE, Madrid 1865; también figura en la *Colección de Autos, farsas y Coloquios del siglo XVI* publicada por L. ROUANET, Madrid - Barcelona, 1901.
24. L. ROUANET, *op. cit.*, p. 2, vs 31-35.
25. Véase la nota 12.
26. B. DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Madrid, 1988, pp. 31-32.
27. MOTOLINÍA, *op. cit.*, p. 122.
28. *Ibidem*.
29. *Ibidem*.
30. *Ibid.*, pp. 123-124.
31. *Ibidem*.
32. B. DE LAS CASAS, *Apologética historia sumaria*, México 1967, p. 331.
33. F. HORCASITAS, *op. cit.*, pp. 190-191.
34. Las definiciones las he sacado del volumen de A. M. GARIBAY, *La llave del náhuatl*. Colección de trozos clásicos con gramática y vocabulario para utilidad de los principiantes, México, 1970.
35. B. DE LAS CASAS, *op. cit.*, pp. 333-334.
36. A. M. GARIBAY, *op. cit.*, p. 141.
37. MOTOLINÍA, *op. cit.*, p. 141.
38. F. HORCASITAS, *op. cit.*, p. 133.
39. *Ibidem*.
40. A. DE VETANCOURT, *Teatro mexicano*, III, México, 1968, p. 131.



Ignacio Escárcega  
Autor i director teatral  
i professor de la Escuela  
de Arte Teatral del INBA,  
Universidad Nacional  
Autónoma de México  
Mèxic

# *Las epifanías como génesis de la pastorela. Ubicación espacial en la capilla abierta de Cuernavaca*

**S**in lugar a dudas, la pastorela es el tipo de representación viva que más cabalmente expresa en escena el mestizaje, canalizando por un lado la temática cristiana, y por el otro los procedimientos de escenificación empleados en los espectáculos rituales prehispánicos, en los que el texto era mínimo, muchas veces poesía, o jugaba un papel más bien secundario, sosteniéndose más en el juego visual, sonoro, y fundamentalmente participativo.

En los últimos 30 años del siglo xvi, una vez que concluyó la llamada, según Robert Ricard, «conquista espiritual» de México, fue cuando la pastorela adquirió su carácter esencial, incorporando más elementos de tipo pagano y localista, adquiriendo con el paso de los años un rango más de participación cívica que religiosa. A tal punto que a la fecha la representación de este tipo de teatro da colorido a las carteleras comerciales y a los festejos de gran cantidad de poblaciones a todo lo largo del país.

La pastorela es una representación navideña que trata del nacimiento de Jesús y la adoración de que fue objeto por parte de los pastores que son avisados por San Gabriel del suceso. Los pastores desean llegar a Belén a adorar al «niño Emmanuel» pero son retenidos por Luzbel y secuaces encarnados en los pecados capitales, quienes de ese modo planean evitar la salvación del género humano. Aparece San Miguel, quien libra una pelea con el Maligno y lo vence; permitiendo así que el grupo de pastores llegue a Belén, donde realizarán su adoración y entregarán sus ofrendas.

Este género de teatro resalta el triunfo gozoso de la voluntad del hombre sobre las tentaciones, expresándose oralmente en el verso rústico y vulgar de los pastores.

Este trabajo pretende mostrar que si bien la definición cabal y cobijamiento de la pastorela fue posible gracias al trabajo de promoción hecho por los jesuitas a partir de 1572, cuando llegaron a la Nueva España, el origen y la comprobación de la operatividad del teatro entre los indígenas, corrió a cuenta de los franciscanos, a partir de 1533, cuando empiezan a celebrarse un importante número de representaciones, sobre todo las relacionadas con la Epifanía. Se señalan tres etapas: los ritos prehispánicos llamados «Areitos» o «mitotes», la realización de *Neixcuitillis*, la transición a las Epifanías, y el paso de un teatro de evangelización de temática profunda (El Juicio Final, La Pasión, etc.), realizado por franciscanos, a uno de temas coloquiales y problemática más humana, aunque todavía de importante base religiosa, realizado por Jesuitas.

Por otro lado, se hará particular y destacada referencia al espacio de la Capilla Abierta de San José de la Catedral de Cuernavaca, por ser, dentro de los empleados por el drama de catequización de aquellos años, el que mejor estado de conservación tiene.

## *El teatro prehispánico*

Las mejores armas de lo que podemos llamar «teatro prehispánico» eran su carácter netamente participativo, producto de su funcionalidad como rito; el lirismo en la palabra, y el rigor devoto a la impresión visual, notable por el colorido de los trajes y los otros elementos usados en la representación. A una precariedad de referente dramático, desarrolló una complicada morfología escénica, como puede observarse en esta crónica del dominico fray Diego de Durán sobre una representación ritual en honor de la diosa de las flores, Xochiquetzalli, «...el baile de que ellos más gustaban era el que, con aderezos de rosas, se hacía, con los cuales se coronaban y cercaban. Para el cual baile, en el *momoztli*\* principal del templo de su gran Dios Huitzilopochtli hacían una casa de rosas, y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas; adonde hacían sentar a la Diosa Xochiquetzalli. Mientras bailaban, descendían unos muchachos vestidos todos como pájaros, y otros como mariposas; muy bien aderezados y de plumas muy ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas, y subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama, chupando el rocío de aquellas rosas. Luego salían los dioses, vestido cada uno con sus aderezos, como en los altares estaban, vistiendo indios a la misma manera, y con sus cerbatanas en las manos andaban a tirar a los pajaritos fingidos que andaban en los árboles. De donde salía la diosa de las rosas, que era Xochiquetzalli, a recibirlos, y los tomaba de las manos y los hacía sentar junto de sí, haciéndoles mucha honra y acatamiento, como a tales dioses merecían. Allí les daba rosas y humazos\*\*, y hacían venir a sus representantes y hacía les dar solaz... traían un indio vestido a la misma manera de la diosa Xochiquetzalli... a este indio hacían sentar junto a las gradas del templo y poníanle un telar de mujer en las manos, y hacíanle tejer, a la misma manera que ellos tejen, y el indio fingía que tejía. Mientras él fingía que tejía, bailaban todos los oficiales dichos, con disfraces de monos, gatos, perros, loros, tigres: un baile de mucho placer...».<sup>1</sup>

Tales procedimientos de representación serían después incorporados por los misioneros para ese gran muestrario de teatro de evangelización desarrollado en México en el siglo xvi, siempre en Náhuatl, la lengua nativa.

## *La capilla abierta y los Neixcuitilli*

La primera orden religiosa en llegar a la Nueva España fue la franciscana. Arribaron tres frailes en 1523 y doce más en 1524. Uno de los primeros en aprender náhuatl y preocuparse por la evangelización de los indios fue fray Pedro de Gante, también impulsor de celebraciones religiosas en los atrios y en esa medida de las misas cantadas en la capilla abierta.

Esta construcción específicamente mexicana fue de gran importancia en la historia de la arquitectura religiosa de Latinoamérica. Es un lugar techado, de frente amplio, con espacios generosos entre las columnas. Da al atrio de la iglesia y por lo general ve al poniente. En ella se decía misa para miles de feligreses indígenas los domingos y días festivos. Era indispensable cuando existían pocos frailes que servían a grandes conglomerados indígenas, y sobre todo en comunidades que comprendían varios asentamientos aislados. «Con el aumento del número de religiosos, cada “visita” pudo contar con su propio templo y ministros del clero. Este proceso, que culminó en el siglo xvii, volvió obsoletas las capillas abiertas».<sup>2</sup>

Estos lugares combinaban los espacios abiertos de los Teocallis prehispánicos con los espacios cerrados de los templos cristianos, venciendo con ello la resistencia del indígena a las áreas abovedadas y sombrías.

La de Cuernavaca —ciudad que fue la quinta fundación de los franciscanos en la Nueva España—, construida entre 1529 y 1530 (de hecho el primer edificio que se construyó del conjunto), está situada en posición perpendicular al paño frontal de la iglesia, coronada de almenas sobre seis arcos de medio punto, tres interiores y tres exteriores. Por unas gradas de piedra se sube al exiguo presbiterio, cuya bóveda se adorna con nervaduras de cantera. El centro de este presbiterio estaba ocupado por un retablo y una imagen de San José, a cuya advocación se dedicó la capilla. Tuvo dos campanarios de los que sólo uno está de pie.

El ábside es de planta cuadrangular, situado entre dos espacios de proporciones muy se-

mejantes al suyo, en las cuales se colocaban los tapancos para el coro y músicos. Una bóveda de crucería cubre el ábside y bóvedas de medio cañón corren a lo alto de los espacios laterales así como de la galería que la antecede. Fue concebida probablemente antes de que se pensara en el macizo conventual, por lo cual hay huellas de que en la parte alta y posterior pudieron existir celdas para monjes. Esta suposición se refuerza por el hecho de que el convento se construyó contiguo a la capilla, y por ello quedó sin la fachada frontal que siempre existe, pues indudablemente se quiso aprovechar el portal de la misma a manera de portería del convento.

«Llegaron los franciscanos (a Cuernavaca) en 1525 y procedieron a evangelizar la población y sus alrededores, tarea que tomó dos o tres meses de trabajo; prosiguieron después con las provincias vecinas y, finalmente, salieron a las más distantes y dilatadas. En tanto que esto sucedía, la multitud de recién convertidos edificaba la iglesia, el convento, las capillas y el atrio, los cuales, dadas sus proporciones, tardarían en estar concluidas cuatro años, por lo menos. Razón por la que dicen los documentos que el 2 de enero de 1529 se edificó el convento, o, lo que es igual, que fue concluido y ocupado definitivamente por la comunidad en esa fecha».<sup>3</sup>

Capillas abiertas como esta eran formidables escenarios dramáticos, no sólo por su forma, sino porque permitían que se les colocasen tablados y otros aparatos provisionales de madera, telones, maquinaria, etc. El piso es duro, por lo que se consigue una acústica magnífica. La voz se proyecta hacia afuera sin miedo a eco o resonancia; tiene techo o testa que hace que cualquier persona situada abajo escuche perfectamente.

De hecho, recursos teatrales se incorporaban a la celebración misma del oficio. «Si el fraile no era experto en la lengua, se ayudaba de dibujos o grandes pinturas para explicar su tema. En otras ocasiones se preparaban medios visuales para el sermón: al llegar el sacerdote a la crucifixión y muerte de Jesucristo, el pecho de la imagen en la cruz era perforado con una lanza y le escurría agua roja que simulaba sangre. En la fiesta de la Ascensión la imagen de Jesucristo era levantada con cuerdas hacia el cielo».<sup>4</sup>

Y fueron estos lugares y esos recursos los idóneos para el surgimiento y desarrollo de los *neixcuitilli*, cuya traducción más aproximada sería la de «ejemplos». Más claramente, «ejemplos para los ojos», *Neixcuitilmachiyotl*. Representaciones cortas que completaban todos los domingos en la tarde las palabras del sermón, con diálogos incluidos. «Se instituyeron unas representaciones de ejemplos, a manera de comedias, los domingos en la tarde, después de haber habido sermón».<sup>5</sup> Fueron introducidos por fray Juan de Torquemada, y «reducíanse a ir los actores ejecutando plásticamente, con diálogo sencillo o acciones mudas, lo que el predicador decía».<sup>6</sup>

Por supuesto debe aclararse que los ejecutantes de dichos *neixcuitillis* eran los propios indígenas. Quienes se especializaban en el quehacer artístico, como actores, músicos o cantantes; además recibían cierto apoyo económico de los clérigos, de lo que sobraba del tributo. Similar subvención recibían los artistas antes de la conquista. Incluso el canto, la danza, la poesía, la pintura y la capacidad de memorización eran objeto de estudio en los centros de enseñanza precortesianos, los *Calmecac*. ¿Podrían los frailes pedir mejores y más notables recursos?

En 1698, el Padre Vetancurt explicaba las que a su gusto eran las razones de utilizar el teatro como medio de evangelización: «Los primitivos padres instituyeron el teatro, porque como los naturales no tienen más entendimiento que los ojos, les ponen a la vista los misterios para que queden en la fe más firmes.»<sup>7</sup>

Los franciscanos consiguieron alimentar estas precarias representaciones teatrales con una amplia libertad para los participantes, que incorporaron todo su ímpetu y todos sus recursos de lenguaje escénico.

«Los misioneros... se limitaron a aprovechar los sitios más adecuados, como lo eran las plazas de algunos pueblos y los espaciosos atrios frente a los primitivos conventos, en donde con gran frecuencia y casi generalidad se construyeron capillas abiertas de tres o cuatro tipos, y allí se realizaban aquellas representaciones en las que no era raro intervinieran grandes multitudes, que actuaban ante nutridísimo público, hablando y cantando en lengua autóctona».<sup>8</sup>

## Las epifanías

Estos *nexcuitillis* abonaron el sentido participativo de los indígenas hacia el ritual cristiano. Es poco el tiempo que transcurre hasta la representación de la primera obra de teatro que desde un punto de vista más formal se muestra en América, *El Juicio Final*, de fray Andrés de Olmos, estrenada en el atrio del convento de Santiago Tlatelolco, Ciudad de México, en 1533. Se trata, claro, de un drama bien preparado, ya no de mera ilustración visual. Son nueve años los que transcurren entre la llegada de los franciscanos y el referido estreno, durante los cuales es claro suponer el vislumbramiento y preparación escénica de otros temas. Más años transcurrirían, desafortunadamente no muchos, hasta 1574, en que la Inquisición empezaría a funcionar como censora de obras dramáticas, y más destacadamente de la labor de los franciscanos, marcando con ello la decadencia del teatro evangélico en Náhuatl.

Desde luego el referente para la escritura dramática fue, como lo había sido en el teatro sacro medieval, la Biblia. Traducir pasajes al Náhuatl y ponerlos en verso fue sólo el primer y afortunado paso; más adelante escribirían textos con mayor libertad y los harían traducir inmediatamente a la lengua nativa. Los neófitos dramaturgos y directores de escena tuvieron el acierto de dejar en los propios mexicanos la resolución final al espectador de este teatro evangélico, que desde la propia traducción les permitía cierta libertad creativa. Con ello, y marcando un camino que llega a nuestros días, la rígida temática cristiana se ornamentó de colores, de plumas, de variados y sorprendentes elementos de la naturaleza: árboles, flores naturales, de plumería y de oro, hongos, cardos, frutas; de animales salvajes como coyotes u ocelotes, de venados, perros y culebras. Imaginemos entonces una obra que en principio da muestra del más claro furor divino del Antiguo Testamento, *El sacrificio de Isaac*, con una morfología escénica como la que se ha apuntado; la austeridad y la obediencia mostradas con el más puro derroche. Representaciones ciertamente efectivas y comprensibles. El oropel al servicio de la fe, la fe convertida en oropel.

El siguiente testimonio de fray Pedro de Gante da cuenta de su propio logro al conjugar el modo de celebrar de ambas culturas y orientarlas a la celebración del nacimiento de Jesús: «...Y es que toda su adoración de ellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos... y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la Fe, cómo Dios se hizo hombre para salvar el linaje humano, y como nació de la Virgen María, quedando ella pura é sin mácula; y esto dos meses poco más o menos antes de la Natividad de Cristo, y también diles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque así se usaba entre ellos, conforme a los bailes y a los cantares que ellos cantaban así se vestían de alegría o de luto y de vitoria; y luego, cuando se acercaba la Pascua, hice llamar a todos los convidados de toda la tierra, de veinte leguas alrededor de México para que viniesen a la Fiesta de la Natividad de Cristo nuestro Redemptor... Los cuales oían cantar la misma noche de la Natividad a los ángeles “hoy nació el redentor del mundo”». <sup>9</sup>

Uno de los temas más socorridos y gustados entre los creadores y los espectadores fue el de la Adoración de los Reyes; tan popular, que desplazó a la celebración misma de la Navidad, como lo muestra la ausencia casi total de textos sobre este último tema.

Así, la Epifanía iría convirtiéndose gradualmente en una de las fiestas más esperadas en todos los lugares en que había misiones. Sin duda, el elemento astrológico representado en la estrella que guía a los Reyes de Oriente resultó particularmente atractivo para los espectadores, así como el hecho ritual de hacer ofrendas simbólicas al «niño-Dios» que representa el advenimiento inocente e inofensivo de la nueva religión. «El hecho de la llegada de unos hombres de Oriente, que el evangelio llama magos, fue siempre muy de la aceptación de los nuevos creyentes. Veían en ello las primicias de la paganía llegando al redentor». <sup>10</sup>

Fray Toribio de Benavente *Motolinía*, «el más pobre», da el siguiente testimonio sobre este festejo: «La fiesta de los Reyes también la regocijan mucho, porque les parece fiesta propia suya, y muchas veces este día representan el Auto del ofrecimiento de los reyes al Niño Jesús, y traen la estrella de muy lejos, porque para hacer cordeles y tirarla no han menester ir a buscar maestros, que todos estos indios, chicos y grandes, saben torcer cordel. Y en la Iglesia tienen a Nuestra Señora con su precioso Hijo en el pesebre, delante del cual aquel día ofrecen

cera y de su incienso, y palomas y codornices, y otras aves que para aquel día buscan, y siempre hasta ahora va creciendo en ellos la devoción de este día.»<sup>11</sup>

De un modo gradual el rito de la adoración se trasladaría de los alegóricos, solemnes e imponentes Reyes, a los mundanos, y terrenales pastores. Situación propiciatoria para la posterior definición del género pastoril. Pero faltaba tiempo para que así sucediera. Mientras, las Epifanías mostraban el lado gozoso del teatro sacro. A la ofrenda de los Reyes Magos se fueron incorporando obsequios propiamente mexicanos, así como bailes y cantos, con los cuales se rescataba, se reestructuraba, un aspecto del teatro prehispánico.

El estudioso Othón Arroniz señala: «En esas primeras representaciones efectuadas frente a la humilde cuna navideña, se han fundido y muy al gusto de su público el placer colectivo más grande que conocían los indígenas, o sea el baile y el canto, con la simbología cristiana tan bellamente aderezada por los poetas medievales».<sup>12</sup>

Hacia ese tiempo una representación de los Reyes se puso en escena entre 1535 y 1540 en la capilla abierta de San José, en Cuernavaca. Otras habrían de celebrarse en México, Tlaxcala y Tlaxomulco. En la segunda parte de ese siglo, los principales, representados por el cacique don Toribio de San Martín Cortés García de Sandoval, gobernador de la Villa de Cuernavaca, manifestaban su deseo de que se siguiera representando para edificación y regocijo de la nueva generación. Desgraciadamente el texto no se conserva.

No obstante el padre José Pichardo copió a fines del siglo XVIII un texto cuyo único registro actual se conserva en la Biblioteca Nacional de París. El documento, de mediados del siglo XVI, en Náhuatl, es una memoria del citado cacique Martín Cortés donde refiere esta presentación de *Los Tres Reyes*. La traducción es del propio Pichardo: «Aquí ponemos que en nuestro entero juicio vimos el primer *nexcuitilli* y exemplo porque un demonio tentaba a los cristianos, y entonces lo conjuraron para que no se apoderara de las almas y así havéis de hacer vosotros los que quedáis en el mundo, y para que nos acordemos de la Pasión de Christo Nuestro Señor, que no es un juego, lo ponemos aquí para acordarnos cómo murió Christo, y así se ha de ir continuando en lo que adelante, y para que sepáis cómo se puso la estrella que guió a los Tres Reyes Magos cuando fueron a saludar a Nuestro Señor».<sup>13</sup>

Gracias a los dos textos que sobre la Epifanía se conservan, *La adoración de los Reyes* y *Comedia de los Reyes*, puede corroborarse cómo el sincretismo se daba ya desde la misma composición del texto. El rey Gaspar, por ejemplo, hace adoración al niño con palabras que remiten a la retórica mexicana, en la primera de las mencionadas obras: «¡Oh noble señor nuestro, jade precioso, pluma de quetzal, turquesa, pulsera! En verdad ya has venido a asentarte aquí. ¡Te ha puesto aquí tu amado padre Dios el Tloque Nahuaque Ipalnemohuani, El Que Está Cerca y Junto, Por Quien Se Vive!...»<sup>14</sup>

La sucesiva incorporación de elementos indígenas pudo definir a la Epifanía como representación popular. Los elementos dramático-simbólicos fundamentales que se recrearían en la pastorela, como transición, son los siguientes: un grupo de personas dispuesto a rendir tributo y adoración a lo divino (Tres Reyes-Pastores), se ven obstaculizados por poderosísimos personajes (Herodes-Luzbel), son ayudados por la presencia celestial que orienta y protege (Estrella guía-San Gabriel), y consiguen finalmente llegar a la fervorosa presentación de los obsequios (incienso, oro, mirra-animales, plumas y alimentos de la localidad).

Fray Alonso Ponce, comisario general de la orden franciscana para acotar observaciones sobre el estado de las cosas, en 1587, reseña en Tlaxomulco, Estado de Jalisco, una *Adoración de los Reyes* que hacia ese año hacía ya treinta que se venía representando. Se trata de una de las regiones de México donde más habría de desarrollarse posteriormente la pastorela, y sintetiza claramente los elementos aquí expuestos: «... Desde lo alto de un cerro, de los que están junto al pueblo, vinieron baxando los Reyes á caballo, tan de espacio y poco á poco, así por la gravedad, como porque el cerro es muy alto y tiene muy áspero el camino, que se tardaron casi dos horas en baxar y llegar al patio. Traían los Reyes un indio á pie con un guion, y este venía delante, y detrás dellos venía otro de más de ochenta años con un chicuitle á cuestras, con los dones y ofrendas que habian de ofrecer al Niño. Luego llegó otra danza de pastores cargados de zurriones y calabazas, y otras cosas, con sus cayados y aderezos pastoriles, aunque muy pobres, y estando todos juntos enmedio del patio se descubrió un ángel en una torrecilla hecha de madera en el mismo patio y cantó Gloria in Excelsis Deo etc. á cuya voz cayeron en tierra

los pastores como sin sentido, y conhortándolos el ángel en lengua mexicana, y dándoles las nuevas del nacimiento del niño, volvieron en sí, y se levantaron y acudieron todos al portal con mucho contento y regocijo, y ofrecieron al niño de lo que llevaban...»<sup>15</sup>

## Conclusión

Hacia los últimos treinta años del siglo xvi y como consecuencia de la censura de la Inquisición, el teatro evangelizador, hasta entonces traducido al náhuatl, pasa a ser patrimonio de quienes escriben y entienden el español. Apareció así un incipiente teatro profano, representado destacadamente por Hernán González de Eslava, cuyos coloquios, destinados a la corte, expresan en general desconocimiento y desprecio al mundo indígena.

Este género de representaciones que festeja el nacimiento de Jesús terminó, en general, alejándose de los recintos religiosos; tanto que no ha vuelto a ellos. El magnífico espacio de la capilla abierta de San José aguarda sin representaciones. En cambio, en otros recintos, como el convento jesuita de Tepozotlán, se escenifican año tras año pastorelas tradicionales.

La pastorela viene a ser entonces expresión continua y excepcional de un teatro mestizo que prevalece hasta nuestros días. Y lo ha hecho de un modo vitalizador, actual, en ámbitos urbanos y rurales, en riguroso verso, a veces vulgar, a veces lírico, expresando el modo de sentir de cada comunidad específica. Es la única sobreviviente, joven sobreviviente, del gran teatro evangélico del siglo xvi. La expresión, según dice Romero Salinas, de una «cultura en que no queda vencedor ni vencido».<sup>16</sup>

## Notas

\* Altar redondo.

\*\* Pipas de barro o caña, con tabaco mezclado con varias sustancias olorosas, o estupefacientes.

1. DURAN, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa, vol. 2, p. 196.
2. KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 369.
3. GÓMEZ DE OROZCO, Federico, *El convento franciscano de Cuernavaca, monografía histórica*, México, Centro de Estudios Franciscanos, 1943, p. 8.
4. HORCASITAS, Fernando, *El Teatro Náhuatl (épocas novohispana y moderna, 1era parte)*, México, UNAM, 1974.
5. TORQUEMADA, fray Juan, *Monarquía Indiana*, vol. 3, México, Editorial Chávez Hayhoe, 1944, p. 580.
6. VETANCURT, fray Agustín de, *Teatro mexicano, vol. III*, México, Escalante y Cía, 1871, p. 131.
7. Ídem.
8. ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *El Teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, SEP, 1973, pp. 169-170.
9. «Carta de fray Pedro de Gante al rey Felipe II», en GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Nueva colección de documentos para la historia de México, vol. II*, México, Editorial Chávez Hayhoe, 1941, p. 223.
10. GARIBAY, Angel María, *Historia de la Literatura Náhuatl*, vol. 2, México, Editorial Porrúa, 1952, p. 143.
11. MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente, *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, editorial Chávez Hayhoe, 1941, p. 80.
12. ARRONIZ, Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1979, p. 34.
13. PICHARDO, José, «Manuscrit mexicain n° 291», en *Códices de Cuernavaca y unos títulos de sus pueblos (recopilación de Juan Dubernard Chauveau)*, México, Miguel Porrúa Editor/Gobierno del Estado de Morelos, 1991, p. 43.
14. *Adoración de los Reyes*, recopilación y traducción de Fernando Horcasitas, op. cit., p. 273.
15. PONCE, Fray Alonso, «Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre Fray Alonso Ponce en las provincias de esta Nueva España»; en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta Calero, tomo 57, p. 43.
16. ROMERO SALINAS, Joel, *La Pastorela Mexicana, origen y evolución*, México, Fonart, 1984, p. 53.

Ann E. Faulkner  
Directora del  
Chicago Medieval Players  
i professora de la  
Loyola University of Chicago  
EUA

# *Actors, Producers, and Educators: Jesuit drama in 16C. Perú*

**D**rama was an important facet of the Jesuit presence in the New World. As actors, producers, and educators, the Jesuits not only used drama for their own ends, but, coincidentally, had a lasting influence on the dramatic scene in Peru.

This paper begins with a discussion of the role of the Jesuits in sixteenth century Lima and the setting in which they played their part. Next, I shall offer a description of Jesuit dramatic activities, followed by some conclusion as to the importance of these endeavors, both long and short-term.

Led by their superior, Geronimo Ruiz de Portillo, a small group of Jesuits left Seville on November 2, 1567. Their appointed task as educators was clear.<sup>1</sup> Never missionaries in the modern sense of the word, the sixteenth century members of the Company of Jesus took conversion as fact of conquest, describing themselves as «doctrineros» or «persons dispensing Christian instruction.»<sup>2</sup> Thus, when the Jesuits arrived in Peru on April 1, 1568, it was to open a school for the humanities, called the Colegio de San Pablo. Also, as Luis Martin notes, the Jesuits were «a new style of teacher-priests who engaged freely in all sorts of social activities.»<sup>3</sup>

The course of study at the new school followed the traditional Jesuit «Ratio Studiorum:» five years of study, five core courses. The first three years concentrated on intensive Latin, along with some Greek. Its purpose was not just to teach the classical traditions to students, but «also to discipline their minds with the rigid logic of the two classical languages.» The fourth year taught the humanities by reading great texts in their original language. The fifth year was spent on both oral and written rhetoric.<sup>4</sup> The Colegio granted a terminal certificate to some students and prepare others for advanced work at the University of San Marcos which only offered what today would be considered graduate-level programs.<sup>5</sup>

The overall Jesuit goal was to train future leaders of both Church and State.<sup>6</sup> The Jesuits must have done their task well because, soon, the College of San Pablo became the source for the certificate required for University admission, and prominent colonial families sent San Pablo their sons.<sup>7</sup> By the early seventeenth century the College had over six hundred students, eventually levelling-off at about a thousand.<sup>8</sup> San Pablo, also served as a training center for newly arrived Jesuit missionaries who needed to learn Indian customs and languages.<sup>9</sup> As early as 1589, San Pablo supported seventy Jesuits as either faculty members or students.<sup>10</sup> Primarily concerned with the education of boys of Spanish heritage, the Jesuits later opened Santiago del Cercado for two hundred Indian boys on the outskirts of the city.<sup>11</sup>

As they had been in Europe, poetry and drama were popular pedagogical tools. Surpri-

singly, however, there is little mention of puppetry, although its known distribution leads one to speculate that it must have existed among the Jesuits in Lima.<sup>12</sup> Students and faculty wrote and produced plays on biblical and historical themes, and poetry competitions of every sort abounded. We shall discuss these further in due course, but first it is necessary to describe their wider milieu, late sixteenth century Lima and its theatrical activity.

Spanish interests in the New World centered around two cities and their affiliate port towns. One was Mexico City, hub of the North and Central American portion of the Empire, with its related port of Vera Cruz. The other focal city was Lima and its port town of Callao. Lima was the sixteenth century heart of Spanish colonial activity in South America and the beacon of its culture.

Lima had been founded by the Spaniards as a colonial city and a suffragan diocese of Seville,<sup>13</sup> its foundation act being signed by Francisco Pizarro on January 15, 1535.<sup>14</sup> The site had no previous Indian settlement, the center of pre-colonial Indian life being Cuzco, a mountain city about 350 miles away. The city's population during the 1560's was around 10,000.<sup>15</sup> In the heart of Lima lived the Spanish colonials; on the outskirts resided the Indians who served and traded with them. In addition, at some times Lima was home to more blacks than either Spaniards or Indians, the black slaves often acting as intermediaries between the two other groups. Blacks also handled «skilled, intensive, or permanent tasks,» leaving more menial work for the Indians.<sup>16</sup>

The entertainment industry rapidly took root and among its entrepreneurs were semi-professional actors who engaged in various theatrical endeavors. The new producers knew how to attract audiences and they quickly turned to comedies on religious and ecclesiastical themes. A Jesuit described one of these «comedias de santos» wherein both the Magdalene and the Christus were notoriously immoral. He did not indicate whether the immorality took place on or off stage, but, given the area where the particular play was produced and that actresses often doubled as prostitutes, either situation could have been the case.<sup>17</sup> Both the Church and the City Fathers became concerned at the general disintegration of theatrical decorum, especially as satire, music, and dance increased their portions, making the plays more and more obviously secular in intent. By 1582, the Council at Lima decided to forbid professional plays with religious subject matter.<sup>18</sup> The first serious full-time professional theater company arrived in Peru on June 28, 1599. It was a «compañía de parte», that is a company in which the players shared in the financial risks of production.

The early actors actually lived and worked in the port city of Callao rather than in Lima, itself, an arrangement typical of Europe where less-than-reputable entertainments were often relegated to marginal areas. Waterfront habitués and those whose livelihood connected them with the sea were persons of low status in old Spain and no respectable person would consort with them. Thus, the Company of Jesus could not be involved in any way in Callao's theatrical activities. Indeed, they soon saw fit to provide an alternative public venue for more respectable productions.<sup>19</sup>

Jesuit dramatic activity ostensibly had an educational purpose. One goal was to develop poise and technic in public speaking and fluency in written expression, important skills for the future lawyers, preachers, and public officials the Jesuits were trying to train. Another was to impress content for, as schoolteachers have known for centuries, students who write or act in a play are not likely to forget that play's message. Finally, we must not lose sight of the fact that plays are fun. Students and teachers, alike, must have found drama a welcome pastime in the small, Peruvian colonial city.

As the Jesuit presence in Peru grew in size and prestige, their dramatic horizons increased, as well. Ships arrived with printed European playbooks containing the works of such authors as Lope de Vega and, later, Calderón.<sup>20</sup> For instance, Miguel Méndez, a Lima bookseller, took one delivery of forty-five cases of books containing 2,895 volumes (a remarkable number considering that the population of Lima was under 3000 at the time). The shipment boasted sixty-three plays, including nine by Lope de Vega.<sup>21</sup> Lay sodalities associated with San Pablo organized public entertainments, including plays. Public audiences began to frequent the school dramatic activities. San Pablo purchased black slaves to provide music. Eventually, the Jesuit hierarchy became concerned. In 1604, the Jesuit Provincial forbade the production of come-



dies by lay authors in Jesuit schools.<sup>22</sup> In 1623, Jesuit Provincial Juan de Frías objected in a letter to the rector of San Pablo that «Jesuits joined lay musicians and singers in their public performances.»<sup>23</sup> Given that prohibition of an activity is *prima facie* evidence of its widespread existence, the Jesuits were obviously involved in much more than edifying students with religious plays. Seeking loopholes through the various warnings and prohibitions, the Jesuits amended some of the European comedies to give them a moralistic slant and wrote new ones in Lope de Vega's comedic style.<sup>24</sup>

Always rivals of the Jesuits, the Dominican friars built the first permanent theatre in Lima. Two others were soon built, one entrepreneurial, and one as a means of raising money for the Hospital de Nuestra Señora.<sup>25</sup> Nevertheless, the Jesuit Colegio de San Pablo remained a favorite entertainment source for Limeños, especially those of the highest social status. On Sunday afternoons at two o'clock in the winter and 3 o'clock in the Summer, many of Lima's elite resorted to San Pablo to enjoy a play. The records of the school describe gate-crashing city officials who not only expected to be admitted without charge, but also demanded complimentary service of the spice and honey flavored water customarily sold between acts.<sup>26</sup> Following the play, those in attendance moved across the street to the Chapel for Vespers. In the early days, two Indian students always had the honor of carrying banners at the head of the procession.

The Jesuit dramatic corpus contained four types of plays, full length, *colóquios*, *decuriae*, and *entremés*. While the school library had a good collection of European Jesuit and professionally written plays of the first type, many new plays in all four categories were being written in Peru «primarily as a practical exercise in literary expression.»<sup>27</sup>

Full length plays were generally produced by faculty, by Jesuits training for mission work at San Pablo and by advanced students. On May 15, 1584, «una apacible comedia» was performed by Indians trained at the Cercado to welcome the Viceroy, Don Martin Enríquez de Almanza. Belatedly, on April 28, 1584, the Jesuits at San Pablo did a play that related St. Luke the Evangelist to the greed of the wealthy Epulón and the poor Lazarus.<sup>28</sup> Another auto sacramentale, as the genre was called, was the «Challenge and Duel between Work and Laziness», presented on December 12, 1569 before the Viceroy Toledo in celebration of his arrival two weeks earlier. Its text combined prose and poetry, Latin and Spanish, while its moralistic content was just the thing to impress the new viceroy as to the importance of Christian morals in the curriculum at San Pablo. The Viceroy must have approved because in 1570 he returned to see a similar auto «The Victory of Wisdom over Folly.»<sup>29</sup>

Biblical and historical themes were especially popular. As might be expected in a Spanish and Catholic country, «Mary Stuart», describing the Scottish queen's woes at the hands of Elizabeth I of England found a welcome audience, as did another play on the secular and political life of Francis Borgia, Superior General of the Jesuits and former Superior for Spain performed for the visiting Count of Salvatierra. Some Jesuit plays addressed social issues. For instance, a life of St. Paulinus, Bishop of Nola, touched on the controversy surrounding slavery. It is interesting to note that the bishop's role was played by one Geronimo de Montessinos, then a student, but later known as «Demóstenes Indiano» because of his remarkable skill in the art of oration.<sup>30</sup>

One auto sacramentale deserves special mention, partly because of its well-intentioned insensitivity to Inca feelings. The «Historica alegórica del anticristo y el juico final, a spectacular allegory on the last judgement, was performed to welcome Luis de Velasco in 1596. A professor at San Pablo, Bernabé Cobo reports in his *Historia del Nuevo Mundo* that «Indian mummies and skeletons were brought to the college from the huacas or burial mounds in the valley of Lima and when the angel's trumpet sounded in the play, the mummies and skeletons appeared from every corner, answering the call to their final judgement, terrifying the gasping audience.»<sup>31</sup> In their schools for Indians, plays with Biblical themes were a standard means of Christian indoctrination. For instance, the story of Abraham and Isaac was commonly used to illustrate that the Christian God does not require human sacrifice. Plays of Adam and Eve demonstrated the evil and futility of disobedience. A contemporary commentator, Garcilasco de la Vega, el Inca (1539-1616), writes of Jesuit plays in the Indian vernacular: «A Jesuit father wrote a play about the Virgin Mary in the Aymara language, which was staged by Indian boys and young men... In Cuzco they staged another dialogue about the Infant Jesus... Another one

in Lima, about the holy sacrament with part in Spanish and part in Aymara, was performed before the nobility and Indians.»<sup>32</sup>

The Feast of Corpus Christi was always the occasion for a dramatic event of considerable magnitude. A new auto was especially written each year. Originally a cooperative effort among the Lima city guilds was tried. Next, in 1574, the guild members were augmented by professional actors from Seville.<sup>33</sup> Neither of these arrangements sufficed and the Jesuits soon acquired the responsibility of the Corpus Christi play's annual production. Unfortunately, none of these Peruvian Jesuit autos have survived.

Decuriae were short plays intended for student talent and audiences.<sup>34</sup> We would call them «skits». They take their name from the fact that the Jesuits divided their students into groups of ten and that these plays would have been mounted by such a group.<sup>35</sup> It is perhaps coincidental that most of them are about ten minutes in length. Aside from their educational value as writing and rhetorical projects, they had the practical result of training neophyte actors and producers for more ambitious projects. Decuriae might be inserted in larger plays as interludes, but only in sacred plays, some of which were so heavy and tedious that such a respite would be only too welcome.<sup>36</sup> Among the extant printed editions of colonial plays, only two decuriae survive. One of them, the «Decuria de Santa María Egipcíaca,» is a typical hagiographical tale of the errant woman, whose later repentance gains her the mercy of God and the Church.<sup>37</sup> Its simplistic moralism is saved by the Lion who arrives to help dig the saint's grave after she is deemed worthy of Christian burial. One can easily imagine the Lion rescuing the audience from boredom, as well. «Santa María Egipcíaca» is from a manuscript, now in the Biblioteca Nacional de Lima, which contains over seventy of these short plays.<sup>38</sup>

Cóloquios were yet another dramatic form. A plotless or nearly plotless dramatic frame for rhetorical display, they often combined different languages, different forms, such as verse and prose, and usually included all or part of a famous literary piece such as a speech, poem, or moral oration.<sup>39</sup> Dialogues were an especially popular sub-type among the Jesuits.<sup>40</sup> They were useful as entertainments for visitors because they had small casts which could be quickly assembled and reassembled when the occasion arose. Such a cóloquio was performed by alumni of San Pablo's first course in grammar for a visit by the Viceroy. It was probably written by the Jesuit Alonso Barzana.<sup>41</sup>

The fourth, and last type, the *entremé*, was an interpolation into a longer work, usually of a serious and religious nature, either to provide comic relief or to insert commentary which would otherwise be inappropriate. Some *entremés* related content of the main play to current events. They often took aim at local secular officials, especially when those dignitaries were involved in a controversy with the Jesuits. The «bobo» and «gracioso» were popular characters whose fool or clown personae allowed a level of satire unacceptable in other roles. *Entremés* always were full of action, verbal and physical. As Pasquariello writes, «All the actor needed was a good pair of lungs and the physical capacity to give or take some violent knocks.»<sup>42</sup>

How did the indigenous drama and ceremonial of Peru affect Jesuit theater? There is not much hard evidence upon which to judge the extent of Indian cultural influences on Jesuit drama.<sup>43</sup> Excluded from San Pablo by the 1590's, Indian student actors were left out of the mainstream of Jesuit theater, although, as noted above, they did produce plays in their own schools. Indeed, Luís Martín notes that a certain Jesuit play in 1570 was considered «remarkable» by the citizenry because Incan and Spanish actors played side by side.<sup>44</sup> Nevertheless, a few tentative conclusions can be drawn. For instance, it would appear that there was more Indian influence in the dramatic productions of Jesuit institutions in the countryside than in urban areas such as Lima. Sheer distance meant that in the outlying schools the local Jesuits in charge had much more freedom to do as they wished.

More information exists as to the nature of the Indian role in Jesuit drama. The influence would appear to have occurred in three steps: (1) The use of local dialect in teaching plays, (2) the inclusion of New World characters, and (3) the dramatization of New World events.<sup>45</sup> Never, however, was the Inca, himself, allowed to become a hero figure, nor were Inca heroes ever glorified or Indians allowed to play them. At first, Jesuits were willing to accommodate and even incorporate some aspects of Incan culture into their theater, but, by the late sixteenth century, authorities were afraid that overt usage might breed assimilation. Eventually, any

and all Incan culture became a shibboleth: for the Spanish it was a symbol of pagan superstition, for the Indians, a way of passive resistance.<sup>46</sup> The Jesuits, however, continued to have Indian costumes and songs on stage at San Pablo.<sup>47</sup>

The Indians had long cherished a highly developed dramatic tradition of the representaciones type. At least two sixteenth century observers, Juan Polo de Ondegardo (?-1575) and Garcilaso de la Vega, el Inca (1539-1616) noted parallels between the Spanish Corpus Christi events and the festivities for the Inca Feast of Intiraymi, both of which featured dialogue-type plays, dances, and songs. Several sixteenth century Spaniards reported Indian «taquis» or dramatically performed ballads and representaciones. However, the most important involvement of Incan culture came in the non-verbal aspects of theatrical production such as costumes, music, musicians, dance, and the incorporation of ceremonial. Dance, for instance, had long been an important and integral part of Incan dramatic celebration, far more so than in the European tradition.<sup>48</sup> Also, given the sizeable inventories of Indian musical instruments owned by Jesuit theater groups, it would appear that incidental music for their productions was frequently, if not always, influenced by that tradition. We also know that in some liturgical situations the Jesuits tried to be sensitive to Inca traditions. For instance, their Peruvian chapels used eight choiristers rather than the usual six in deference to Incan numerology.<sup>49</sup>

In conclusion, Jesuit dramatic activity had consequences far beyond the entertainment of a few late sixteenth century Limeños. First, that the elite of Lima patronized the dramatic events of the Jesuits and their students, often to the exclusion of others, helped to increase the Jesuits, along with the Dominicans, in their stature as political insiders. The Compañía thereby gained considerable influence — as well as enemies. Second, in the lively theatrical competition between the various religious orders and the commercial playhouses, the Jesuits set a standard of excellence in both literature and performance, and, third, the Jesuits left a theatrical tradition and legacy of scripts that would influence all school drama in Peru for some time to come.

Sadly, «As the seventeenth century advanced, much Jesuit drama became a mere excuse to display a wealth of robes, silver and gold ornaments, fireworks, music and dances».<sup>50</sup> The 1622 play to celebrate the canonization of Ignatius of Loyola was a three day outdoor extravaganza depiction of his life.<sup>51</sup> As decadence prevailed, the quality of the dramatic heritage declined, although the quantity continued until 1767. In that year, Charles III, King of Spain, expelled the Society of Jesus from both peninsular Spain and all of its empire. The confiscated Jesuit properties were first secularized, and eventually auctioned off to the highest bidder. The Jesuit dramatic tradition, however, would be continued by others.

## Notes

1. LUÍS MARTÍN, *The Intellectual Conquest of Peru: The Jesuit College of San Pablo 1568-1767* (New York: Fordham University Press, 1968), p. 5.

2. JAMES LOCKHART and STUART B. SCHWARTZ, *Early Latin America: A History of Colonial Spanish and Brazil*. Cambridge Latin American Studies; 46 (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 109.

3. MARTÍN, p. 15.

4. LUÍS MARTÍN and JO ANN GEURIN PETTUS, eds., *Scholars and Schools in Colonial Peru* (Dallas: School of Continuing Education, Southern Methodist University, 1973), p. 13.

5. JOHN TATE LANNING, *Academic Culture in the Spanish Colonies* (Oxford: Oxford University Press, 1940), p. 21.

6. The diocesan seminary of San Luis came under Jesuit control in 1594. Its students followed the classic Tridentine training, living in seclusion for its duration.

7. MARTÍN and PETTUS, p. 14.

8. MARTÍN and PETTUS, p. 14

9. MARTÍN and PETTUS, p. 30. Like other civil and ecclesiastical servants, Jesuits embarking for the New World spent several months in Seville learning about the challenges they would face. Language training, however, was usually taken upon arrival.

10. MARTÍN and PETTUS, p. 160.

11. Originally, San Pablo had admitted Spaniard, Indian, and mulatto, alike, but public pressure soon dictated the enrollment of Spanish and mestizo boys only. Indian boys were relegated to the «colegios de caciques» which were another sort of Jesuit institution concerned with training potential Indian leaders. There, the curriculum inclu-

ded theology, music, Spanish grammar, rhetoric, some Latin, and elements of public administration. In Lima, the Jesuit colegio was known as «El Principe.» [See Martín and Pettus, p.19, 157]

12. Paul McPHARLIN, *The Puppet Theatre in America: A History, 1524 to Now*, (New York: Harper Bros., 1949), pp. 6-7, 17. Mc Pharlin notes that Cortes brought puppeteers with him and cites two puppetry performances in Lima: (1) El Doctor Julio, an itinerant entertainer applied for a license to set up his puppet stage, Casa de Maravillas, on July 15, 1597, and (2) the Convent of Saint Francis used puppets at their festival for the martyrs of Japan in July of 1629. He makes a strong case for the proposition that puppetry tended to thrive in situations where live actors were in relative disrepute.

13. Seville's liturgical usage remained customary in Peru's churches.

14. MARTÍN, p. 1.

15. MARTÍN, p. 5.

16. LOCKHART, p. 91.

17. A.S.W. ROSENBACH, «The First Theatrical Company in America.» *Proceedings of the American Antiquarian Society*, October, 1938, p.303.

18. ROSENBACH, p.302.

19. For a listing of Lima's dramatic activities during this period, see Guillermo Lohman Villena, *Historia del arte dramático durante el virreinato*, (Lima: Universidad Católica del Perú, 1941) v.I, Siglos XVI & XVII, p. 239, ff.

20. Willis KNAPP JONES, *Behind Spanish American Footlights* (Austin: University of Texas Press, 1966), pp.250-1. See also, Irving A. Leonard, «A Shipment of comedias to the Indies,» *Revue Hispanique*, vol. ii (January, 1934), 39-50.

21. JONES, p. 251. See also, note 19, above.

22. MARTÍN, p.160, n. 30.

23. MARTÍN, p.137.

24. MARTÍN, pp. 45-6.

25. JONES, p. 252.

26. JONES, p. 253.

27. MARTÍN, p. 44.

28. LOHMANN, p. 34.

29. Antonio DE EGANA, S.J., ed., *Monumenta Peruana*, in *Monumento Historica Societatis Jesu* (Rome: Borgo S. Spirito, 1954-1962) vol. I, pp. 351-52, 426; and Martín, p. 45.

30. MARTÍN, p.46.

31. MARTÍN, p. 47.

32. Inca Garcilasco de la Vega, *Comentarios reales*, Book II, Ch. 28. Quoted in Jones, p. 248. Aymara was a popular Indian language, whereas Quechua was the courtly one.

33. JONES, p. 249.

34. For a list of titles of decuriae, see J. L. Trenti Rocamore, «El repertorio de al dramática colonial hispanoamericana con bibliografía.» *Boletín de Estudios de Teatro*, No. 26 (July, 1949), pp. 104-124. Published separately, (Buenos Aires: Alea, 1950).

35. José Juan ARROM, *El Teatro de Hispanoamérica en la Época Colonial* (Havana: Anuario Bibliográfico Cubano, 1956). p. 52.

36. Ruben VARGAS UGARTE, S.J., ed., *De Nuestro Antiguo Teatro: Colección de Piezas Dramáticas de los Siglos XVI, XVII, y XVIII*, with Introduction and Notes by the editor. Tomo IV of Biblioteca Historica Peruana (Lima: Universidad Católica del Perú, 1943). p.xxxii.

37. Ruben VARGAS UGARTE, *De Nuestro Antiguo Teatro*, pp.27-38. The characters are Santa maria egipciaca; Alejandro, Galan; Chaparro, criado; Angel bueno; Angel malo; Luzbel; and Musica.

38. Mss. 95.0-204. See *Manuscritos Peruanos de la Biblioteca Nacional de Lima*, in *Biblioteca peruana*, vol. III (Lima: n.p., 1940) p.158. P. Vicente Palomino transcribed a number of Jesuit plays in this manuscript and wrote others. Some are from the sixteenth century. Most are of the seventeenth and eighteenth centuries.

39. Antonio DE EGANA, S.J., ed., *Monumenta Peruano*, in *Monumento Historica Societatis Jesu* (Rome: Borgo S. Spirito, 1954-1962), vol. II, p. 9.

40. ARROM, p. 52.

41. LOHMAN, p. 17.

42. Anthony M. PASQUARIELLO, «The Entremés in Sixteenth Century Spanish America,» *Hispanic American Historical Review*, vol. 32 (1952), p. 44-58.

43. For a description and discussion of the extensive development of ceremony and historical drama among the Incas see the work of Pedro Cieza de Leon (1518-1569), Padre José de Acosta (1539-1600), and Pedro Sarmiento (1532-1608).

44. MARTÍN, p. 36.

45. JONES, p. 18.

46. Sabine MACCORMACK, «The Heart Has Its Reasons: Predicaments of Missionary Christianity of Early Colonial Peru.» *Hispanic-American Historical Review* v. 65 no. 3, (1985), pp. 443-66.

47. MARTÍN, p. 47.

48. LOHMANN, p. 14.

49. Leslie BETHELL, ed., *Cambridge History of Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, YEAR), p. 774.

50. MARTÍN, p. 46.

51. MARTÍN, p. 46.

Armando García Gutiérrez

Coordinador de la Sección  
Mexicana de la SITM,  
director teatral  
i professor de l'Institut  
de Investigaciones Teatrales  
de la UNAM

Mèxic

# Sincretismo y evolución del espacio representacional popular en México

## I

Tanto el descubrimiento de América (1492), como la Conquista de México (1521), establecieron el enfrentamiento de lenguajes y nuevos códigos de expresión. Una reflexión sobre la evolución de los espacios representacionales que se han utilizado en diversos eventos populares religiosos en México requiere, de inicio, una denominación cuidadosa sobre los términos *representación* y *teatro*.

De esta manera, los espacios consagrados en diversas culturas de Mesoamérica a sus representaciones tenían, como característica, la participación colectiva regida por un oficiante, careciendo de la frontera entre actor/espectador del teatro occidental. Podemos enumerar los diversos tipos de espacio representacional prehispánico: Horcasitas (cf. *El Teatro Náhuatl*) indica la presencia del *momoztli*, plataforma cuadrangular de 70 m<sup>2</sup> aproximadamente que se ubica en el centro de las grandes plazas, localizada en diversas ciudades: Teotihuacán, Monte Albán, Chichén Itzá y Tikal (Mundo Perdido).

Otros espacios considerables son el juego de pelota, con su característica planta en «I» y su complejo sistema de juego como representación del movimiento celeste. También podemos incluir los espacios encontrados en Tikal, como son: los complejos gemelos, la arena, así como también las singulares edificaciones de los sitios Peor es Nada y Pechal, sin desdeñar las diferentes escalinatas de Copán (cf. GARCÍA GUTIÉRREZ, «Los espacios escénicos en Tikal»).

Por otro lado, Europa había desarrollado una enorme tradición de representación religiosa durante la Edad Media, concretándose en manifestación teatral, a fines del período, como Auto Sacramental.

Los orígenes del teatro religioso europeo se encuentran en el ámbito de la representación. La iglesia misma comienza a estructurar, para el siglo x, la escenificación de fragmentos bíblicos para reafirmar el mito cristiano en sus creyentes.

«Es irónico que el cristianismo, que había luchado contra toda una escuela dramática, estuviera destinado, por medio de su liturgia, a engendrar una nueva forma teatral de la cual, por cierto, desciende nuestro drama moderno.»<sup>1</sup>

Significativos resultaron los espacios que utiliza el teatro religioso en Europa: tablado múltiple, interior de la iglesias (como el caso del Misterio de Elche), atrios, plazas, patios interiores privados y monacales, las aulas de las universidades y el paisaje mismo de las villas. En estos espacios se escenificaron pasajes bíblicos, representaciones de la Natividad y Pasión de Cristo, moralidades y Autos Sacramentales.

## II

Durante la denominada «conquista espiritual de México» (cf. RICARD), las órdenes mendicantes, especialmente la franciscana, aplican el sistema de enseñanza evangelista a través del Teatro (h. 1528). Una particularidad importante: este fenómeno será único por haberse utilizado como medio de proselitización y no como refuerzo de la fe, como había ocurrido con anterioridad en Europa. Otro aspecto interesante es que se realiza exclusivamente en náhuatl. Por su parte, Horcasitas opina que:

«Algunos de los frailes que introdujeron el drama cristiano en México (...) habían de traer un teatro que, en esencia, es *popular, religioso y medieval*.»<sup>2</sup>

Sin embargo, aquí cabría la reflexión sobre la experiencia teatral previa que pudiera existir entre los misioneros antes de su llegada a México. El mismo Horcasitas apunta que:

«Algunos de los misioneros (como Zumárraga) habían sido activos en la vida cultural, política y religiosa en la España renacentista de entonces. En resumen, es probable que los frailes —tal como conocían la arquitectura, pintura, canto y literatura de la España contemporánea— supieron lo que era un drama realizado por actores competentes.»<sup>3</sup>

Los misioneros tuvieron el tiempo suficiente para entrenar a los participantes del teatro evangelista entre los mismos indígenas, diestros en el canto, la danza y la música. Las primeras representaciones se realizaron en las grandes plazas prehispánicas, sin que exista el testimonio de si se utilizó o no el *momoztli*. Lo que me parece notable es la analogía formal que el misionero encuentra y adapta para sus representaciones: el concepto plaza/plataforma se traduce a plaza/tablado, para emigrar al costado de las primeras iglesias y conventos edificados.

El período de apogeo del teatro evangelista en México fue de 60 años y su eficacia para la rápida y masiva conversión de los indígenas es innegable (cf. BENASSY-BERLING). Este fenómeno generó una serie de espacios que marcarían las futuras expresiones populares religiosas. Sólo permanece una probable referencia a la plaza prehispánica en los enormes atrios de las iglesias mexicanas que dieron cabida a una cantidad considerable de fieles, tanto para su conversión, como para los oficios masivos. Paralelamente, las representaciones tendrán como sede las Capillas Abiertas, diseñadas para el culto masivo y para las grandes escenificaciones religiosas (Cuernavaca, Tlaxcala, Tlalmanalco, Zumpango y Etna). También se aplica sin dificultad el recurso del paisaje como fondo escénico, constituyéndose, además, la estructura de la cofradía y la mayordomía para la organización del evento. Como mencionamos anteriormente, sólo la plaza queda como reminiscencia prehispánica; el resto de los formatos escénicos tendrán profundas raíces en el teatro medieval. Los puntos de éxito de este fenómeno sin precedentes se establecen en la gran religiosidad del indígena y en las originales adaptaciones formales del teatro religioso.

## III

Aunque el teatro evangelista es eliminado por autoridades políticas y religiosas por considerarlo distractivo de las labores cotidianas a fines del *xvi*, permanecen sus espacios y edificaciones y permanecen también algunas tradiciones religiosas que el pueblo continúa celebrando enfáticamente; se continúa también el cumplimiento ancestral de una calendarización ritual, adaptada ahora a la liturgia cristiana.

El calendario religioso tiene polos fundamentales, frecuentemente utilizado como un aviso de los ciclos agrícolas: Carnaval, Semana Santa, Santo Patrono de la villa, día de Muertos y Navidad. Paulatinamente, la cultura hispano-europea es asimilada en la nueva colonia dentro del proceso natural de adopción y adaptación de los signos religiosos. El teatro popular adquiere configuración propia y prevalece, en algunos casos, hasta nuestros días.

## IV

Las actuales representaciones populares religiosas que aún podemos observar en México tienen en común:

- Ser un evento colectivo de devoción.
- Participación de cofradías de artesanos para su realización.
- Utilización de espacios abiertos.

Podemos agruparlas en 3 tipos de manifestaciones:

a) *Danzas dialogadas*. Siendo, desde antes de la Conquista, una de las expresiones más arraigadas entre los nativos, la danza evoluciona y crea diversos formatos. Entre ellas encontramos la Danza de moros y cristianos («*mouriscada* en Portugal, *Moriskentanz* en Europa central, *Morris dance* en Inglaterra, *moreska* en la costa dalmata y *morisma* o *morisca* en España»)⁴ y la Danza de la Conquista (cf. *La Mentalidad Maya*) escenificada en Guatemala.

Las características esenciales de estas danzas son su duración extensa, diálogos intercalados como hilo conductor del conflicto y la utilización de los atrios de las iglesias para su ejecución. La coreografía es básicamente cuadrangular, limitada por los dos grupos contrincantes, con claras referencias cardinales. Se presentan generalmente en las fiestas del Santo Patrono de la localidad.

b) *Pasión*. Actualmente, las fiestas de la Pasión se realizan cada Semana Santa en la región del Bajío, sierras de Michoacán, Puebla y Oaxaca, así como en Iztapalapa, Cd. de México. Sus orígenes se remontan al teatro religioso europeo medieval. Para su representación, se utilizan varios sitios de la localidad (calles, plazas, costado de la iglesia) culminando preferentemente en un cerro cercano donde se reproduce el Calvario.

c) *Pastorelas*. Estas representaciones provienen directamente de los Autos de Navidad hispanos. Fueron directamente introducidos, junto con los villancicos, por fray Pedro de Gante y en la región de Michoacán por Vasco de Quiroga. El tema es la encarnación de Cristo y la redención del género humano. Se presentan durante los días previos a la Navidad o bien a la Epifanía. Existen diversos formatos espaciales que van desde el sencillo tablado a un costado de la iglesia, hasta edificaciones construidas para ello, como el situado en Zumpango, Edo. de México. También es factible observarlas en capillas abiertas, patios interiores o el paisaje mismo, como es el caso de las pastorelas de Tlaxiaco, Oaxaca y Santa Fe de la Laguna, Michoacán (sitio de despacho de Vasco de Quiroga).

## Conclusiones

La presencia de los formatos espaciales de representación medieval en las diversas escenificaciones religiosas en México es evidente, aún en la actualidad. El espacio medieval se funde en los espacios de representación popular mexicana a través del proceso adopción/adaptación, durante casi cinco siglos.

El examen del evento popular religioso y la evolución de sus espacios precisa de una denominación cuidadosa, pues teatro y representación plantean una frontera fácilmente transgredida por la confusión.

La Conquista y la etapa colonial funden lenguajes de expresión, dentro de los cuales se encuentra el teatro religioso y sus diversos formatos. Su estudio es primordial para completar el enorme panorama del origen del teatro mexicano.

Con esta comunicación, abro la expectativa de la profundización en el estudio de la representación popular religiosa como fuente activa de la historia teatral de México.

Por lo pronto, me encuentro realizando una investigación sobre el entrenamiento teatral de los franciscanos, previa a la Conquista de México.

## Bibliografía

- BENASSY-BERLING, Marie-Cécile, «Les Franciscains au Mexique», en *Notre Histoire*, No. 83, Paris, novembre 1991.
- CODICE MENDIETA, Documentos Franciscanos Siglos XVI y XVII, 2 tomos, México, Imprenta de Fco. Diaz de León, 1892.
- CORTICHS, Estrella, prólogo a *Teatro Medieval*, México, Ed. Oasis, Col. Literaria Servet No. 2, 1961.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Armando, «Los Espacios Escénicos en Tikal», en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, No. 6, México, Fac. de Arquitectura, Div. de Est. de Posgrado, UNAM, noviembre 1985.
- HORCASITAS, Fernando, *El Teatro Náhuatl* (épocas novohispana y moderna) 1a. parte, México, UNAM, 1974.
- MASSIP, Jesús-Francesc, «La Escena del Misteri», en *El Público*, No. 45 (Cuadernos No. 25) Madrid, junio 1987.
- RICARD, Robert, *La Conquista Espiritual de México*, México, FCE., 1986.
- SALDIVAR, Gabriel, *Historia de la Música en México*, México, Cultura, 1934.
- VILA SELMA, José, *La Mentalidad Maya*, (textos literarios), Madrid, Ed. Nacional, 1981.
- WECKMANN, Luis, *La Herencia Medieval de México*, 2 Tomos, México, El Colegio de México, 1984.
- WEISZ, Gabriel, *El juego viviente*, México, Siglo XXI, 1986.

## Notas

1. Fernando HORCASITAS, *El Teatro Náhuatl*, p. 59.
2. *Ibid*, p. 68.
3. *Ibid*, p. 156.
4. Luis WECKMANN, *La Herencia Medieval de México*, p. 651.



Max Harris  
Professor de la  
University of Virginia  
i coordinador de la  
School of Medicine's Center  
for the Study of Mind and  
Human Interaction de la  
University of Virginia  
EUA

# *Hidden Transcripts in Public Places: Folk Dramatizations of Evangelism and Conquest in Central Mexico, 1539-1989\**

Fray Toribio de Motolinía, in his *Historia de los Indios de la Nueva España*,<sup>1</sup> reports that in Tlaxcala, for the feast of Corpus Christi 1539, there was staged a most extraordinary play. Some fifteen hundred Nahua Indians, who twenty years before had known nothing of the aspirations of European Christendom, enacted «a prediction». In the dusty main square of the city, before an audience of «Pope, cardinals [and] bishops, all impersonated», the armies of Catholic Europe and the New World, in earnest and raucous play, liberated Jerusalem from the Turks. Fireworks simulated artillery. Cannon balls were made of «mud dried in the sun» and «filled with moistened red earth, so that the one who was struck by them seemed badly wounded and covered with blood». Patron saints galloped in on horseback to lead the Christian armies into battle, and the Archangel Michael, by means of ropes and pulleys hidden behind painted clouds, appeared on the central tower of Jerusalem to persuade the Turks to trust in God and to serve Carlos V of Spain. For the play's finale, visionary pretense merged with sacramental reality: many of the defeated Turks, played by «adult Indians, who had been designedly prepared for Baptism», asked for reception into the Church, and «were actually baptized».

Motolinía was the guardian of Tlaxcala from 1536 to 1542.<sup>2</sup> Like many of his fellow Franciscans, he believed that the conquest and conversion of the New World presaged the final triumph of Christianity in the Old.<sup>3</sup> Spain would lead the Indians of the New World across the Atlantic to join forces with the Catholic armies of Europe in a successful last crusade against the remaining infidels of the Old World. *The Conquest of Jerusalem* staged in Tlaxcala thus embodied, according to Motolinía, «a prediction which, we pray, God may fulfill in our day».

But, beneath the confident millenarianism of *The Conquest of Jerusalem*, another voice may be heard. It is easily missed. In passing, and without further comment, we are told that «the Great Sultan of Babylon and Tetrarch of Jerusalem», leader of the infidels defeated by the Indian army of New Spain, «was the Marqués del Valle, Hernando Cortés». Later it is mentioned that the Captain General of the Turks «was... Don Pedro de Alvarado», Cortés's second-in-command during the conquest of Mexico.<sup>4</sup> There is no question of Cortés and Alvarado themselves acting the roles. Alvarado was in Honduras at the time and Cortés, though in Mexico, was nursing an injured foot and preparing for his final return to Spain.<sup>5</sup> Commentators have therefore puzzled over these references. García Icazbalceta could not understand why «the friars, authors of all these fiestas, should have offended the conquistadors by placing them in the party of infidels». Baudot insists that «there could not have been the least intention of offence». Rather, it was nothing more than «a mischievous joke that the proven

friendship of Fray Toribio for the conquistadors fully authorized, as everyone surely understood». <sup>7</sup> Baumann wonders if the Tlaxcaltecas were swaying with the current political winds. Cortés and Alvarado were embroiled in controversy with Antonio de Mendoza, the Viceroy of New Spain at the time. <sup>8</sup> Perhaps, Baumann suggests, «the Tlaxcalans ridiculed the two conquistadors because they felt it could not displease the viceroy». <sup>9</sup> These explanations, however, do not satisfy Horcasitas. «Could it be», he asks, «that the Indians found satisfaction in seeing their own conqueror routed by a native army? Only in this way can one explain the mysterious role in which he was made to appear in the Tlaxcalan play». <sup>10</sup> Arroníz is of the same opinion, finding in «the incredible audacity» of making Cortés chief of the Muslim infidels «clear indication... of a natural resentment in the conquered people, which could only rise to the surface at moments of festivity and under theatrical guise». <sup>11</sup>

I am inclined to agree with Horcasitas and Arroníz. For the Tlaxcalans had fought against Cortés only twenty years before and, according to Cortés's sixteenth-century biographer, Lopéz de Gómara, they were proud of the war they had waged against him. Moreover, Gómara reports, «When they have fiestas or welcome a viceroy, sixty or seventy thousand of them come out to skirmish and to fight, as if they were fighting against Cortés». <sup>12</sup> Baumann discounts this report on the grounds that, in official accounts of their history, the Tlaxcalans minimized their resistance and stressed instead their ready acceptance of the Christian faith and their subsequent alliance with Cortés. <sup>13</sup> But, as Bakhtin has reminded us, official acceptance of the status quo does not preclude unofficial opposition in carnival festivities and «marketplace spectacles». <sup>14</sup> And Scott has written of «the manifold strategies by which subordinate groups manage to insinuate their resistance, in disguised forms, into the public transcript». <sup>15</sup> More specifically, Gibson has noted a broad pattern of «disguised reconciliations» between Indian and Spaniard in sixteenth-century Tlaxcala. «Situations occurred», he writes, «in which Indians accepted one aspect of Spanish colonization in order to facilitate their rejection of another». <sup>16</sup>

There are other features of Motolinía's account in which we may discern «a political dialogue with power in the public transcript». <sup>17</sup> In a play that insists that God helps Christian forces, it is significant that the European army is referred to only as «the Spaniards», while the Indian army is consistently designated «the Christians». The sympathies of the Indian performers are further signalled by the contrast between the «rich plumage, emblems, and shields» of the Indian soldiers and the undifferentiated uniforms of «the Spanish soldiers». Moreover, the early defeat of a company of Caribbean islanders brings «great shame on all the army», reflecting Nahua «scorn» <sup>18</sup> for those who failed to offer significant historical resistance to the conquistadors. Finally, when the Sultan Cortés surrenders, he asks that his people be received in mercy as the Emperor's «natural vassals». The language of natural slavery was frequently borrowed from Aristotle to justify the conquest of Mexican «barbarians». But here Cortés surrenders to an army of Indians, played by Nahua «lords and chiefs», and, in a startling reversal of orthodox Aristotelian ideology, declares himself and his troops to be their «natural vassals».

The actors in *The Conquest of Jerusalem*, it would seem, played parts with dual referents, each yielding a different reading of the play. A European reading would have seen Christians defeating Turks in the Holy Land. A Mexican reading would have seen Indians defeating conquistadors in the New World. Conceding the claims of Christianity to Jerusalem, the Tlaxcaltecas appear to have asked: If the Turks have no right to hold Jerusalem, by what right do the Spanish now hold Mexico?

*The Conquest of Jerusalem* was not the only mock battle performed in Mexico in 1539 to yield what Scott calls «a hidden transcript». Earlier in the year the inhabitants of Mexico City had staged *The Conquest of Rhodes*. <sup>19</sup> In this, Cortés himself, assisted by a hundred richly caparisoned Spanish commanders, led Christian troops to victory over an army of Turks. The performance was a sumptuous affair. Las Casas recalls seeing multi-level «theaters.. as high as towers» and «more than a thousand Indian musicians and singers». Resplendent in the center of the enormous square was «a city of wood» representing Rhodes, which was «attacked by Indians from without and defended by those within». As the siege began, four large sailing ships, mounted on wheels and propelled by men within, circled the plaza, as cannon on board fired and trumpets blared.

There is no dissenting voice evident in *The Conquest of Rhodes* itself. The hidden transcript,

in this case, may be discerned in the performance that preceded the triumphalist drama. An artificial forest and two smaller glades had been prepared in the square. In each of the glades was hidden a squadron of «wild men» (*salvajes*), some armed with «clubs [made of] knotted and twisted [rope]», others with bows and arrows. The play began with a hunt, in which birds and animals from the forest were killed. Afterwards, a battle broke out between the two groups of *salvajes*, ending with retreat to their respective glades. Then, according to the eyewitness account of Bernal Díaz, «more than fifty *negros y negras*» on horseback entered, escorting their king and queen. All were sumptuously dressed. The diversity of their masks impressed Bernal Díaz, as did the way in which the women gave suck to their *negritos* and all paid homage to the queen. The black cortege, too, quarreled and fought with the «wild men».

*The Battle of the Wild Men* owed much to both prehispanic ritual<sup>20</sup> and European court festivities.<sup>21</sup> But the entry of the blacks introduced an African voice to the proceedings. There were about 10,000 blacks in Mexico in 1539. Many of these belonged to black *cofradías*, Catholic mutual aid societies, which «fostered a spirit of camaraderie among the slaves», and provided a framework for their participation in public festivities.<sup>22</sup> In some parts of the New World, the *cofradías* were thought of as «nations», ruled by elected kings and queens,<sup>23</sup> and in Mexico City they had already become «the cloak under which the members plotted rebellion».<sup>24</sup> The «king and queen» who led the black cortege into the main square of Mexico City were almost certainly rulers of a potentially rebellious black «nation».

But why did a black *cofradía* take this particular role in the festivities? Why did the blacks fight with the *salvajes*? Why were they on horseback, a mode of transport usually reserved for Spaniards? And why were they wearing fine costumes and masks? Clearly the blacks were engaged in some kind of mimetic activity. Williams offers an intriguing explanation. He wonders whether these «black riders, with their masks and exaggerated uniforms, could have been satirizing or imitating the conquistadors, the *caballeros* and their ladies, present at the festivities».<sup>25</sup> Such dramatized mockery of Spanish *caballeros* was not unknown. In 1586, Tarascan Indians were to greet the Franciscan *comisario general* with a battle play, during which they drew gales of laughter from their compatriots in the crowd for their depiction of «savage» Chichimecas «burlesquing... Spanish horsemen».<sup>26</sup>

If Williams's hypothesis is correct, an interesting connection between *The Battle of the Wild Men* and the subsequent *Conquest of Rhodes* suggests itself. Might the battle between the two groups of *salvajes*, Williams asks, have referred to intertribal warfare before the conquest, and might that between the «wild men» and the blacks dressed as conquistadors have referred, somewhat derisively, to the Spanish arrival in Mexico? Although a victory for the *negros* (as Spaniards) would have affirmed an official Spanish reading of the play, the assignment of the heroic «Spanish» roles to black slaves would have mocked Spanish assumptions of natural superiority and pretensions to grandeur.

If Williams is right, these first two mock battles would then have formed a trilogy with *The Conquest of Rhodes*. The first battle would have dramatized past conflicts in native Mexico; the second would have recalled the recent victory of Spain; and the third would have anticipated a future triumph of the combined Christian armies of the Old and New Worlds over the infidel Turks. Williams's hypothesis suggests, therefore, a reading of *The Battle of the Wild Men* that would reverberate throughout the subsequent performance of *The Conquest of Rhodes*. Cortés and his commanders, sumptuously attired and mounted, would, according to the Spanish reading of the play, win a magnificent victory in fine style. But an Indian (or black) reading would remember the way in which that very style had been burlesqued by the *negros y negras* and would surreptitiously mock Spanish pretensions. This performance, too, like *The Conquest of Jerusalem*, seems to have afforded an opportunity for the colonized to insinuate a hidden transcript of dissent into the public transcript of celebration.

The disguised challenge of indigenous «Christian» drama to the trauma of the conquest did not end with the colonial era. For the trauma, according to Wachtel, «still reaches the Indians of the twentieth century; the past remains deeply imprinted on present mental structures. The persistence in the collective consciousness of a shock felt more than four hundred years ago is demonstrated by present-day Indian folklore».<sup>27</sup> As evidence, Wachtel points to the widespread popularity, in Mexico, Guatemala, Peru and Bolivia, of folk dramatizations of the Spanish

conquest. My own fieldwork in Mexico shows that the practice of insinuating into the public transcript of Christian victory a hidden transcript of Spanish defeat has also persisted with great vigor.

In October 1988 I traveled to Cuetzalán, Puebla, for the feast day of San Francisco (October 4). There I saw the *danza de los santiagos*. Described by Toor as «the dance of St James [Santiago], fighting the heathen on his white horse», it is one of many Mexican folk dramas in which Christians battle infidels, «the Christians winning and making the heathen ruler accept Christianity».<sup>28</sup> There are several troupes of *santiagos* in the villages around Cuetzalán. I saw one from nearby Yohualichán, an important site in ancient Mexico. In the defense of the faith offered by Nahua wise men at Tenochtitlán in 1524, Yohualichán was named as one of the six sacred sites where the gods had been «held in reverence».<sup>29</sup>

The Yohualichán troupe first appeared, along with a mass of other dancers and musicians, on the evening of October 3. There were eight dancers in the troupe. Five were *santiagos*, two *pilatos*, and one *el señor Santiago caballero*. The *caballero* was the only dancer not masked. Instead he wore a large straw hat, festooned with ribbons. His miniature white, wooden horse, strapped to his waist, protruded about eighteen inches before and behind. The *santiagos* wore, pushed back over their foreheads, painted wooden masks, with bright red faces and golden eyes, eyebrows, moustache, and chin. The *pilatos* were the clowns and the villains of the troupe, engaging in comic mimicry and in a series of stylized clashes with the *santiagos*. Their faces were hidden behind pink masks, on which were painted red cheeks and nose tip and a black beard. There were also three musicians. One played a wooden flute; the others took turns to beat a large drum strapped across the shoulder.

I had spoken earlier in the day with Sr. Huerta Ramir, who carves and paints masks for several of the troupes in the area. To my surprise, he had told me that the *santiagos* represent the sun. This is why, he explained, the face of the mask is red and there are emblems of the sun on the chin, eyes, and eyebrows: golden ovals and circles outlined in black, from which black rays extend. The *santiagos* wear their masks on their foreheads, he told me, because «they are looking at the sun». Some dancers also carry a wooden shield. A *santiago* from San Miguel Tzinacacán had shown me his shield the previous day. It was painted sky blue, and in its lower half there was a red face, circled by gold and emanating golden rays. This dancer was later to confirm to me that the *santiagos* «son el sol [are the sun]». At the end of the dance, Sr. Huerta Ramir added, Santiago, whom he also called «el rey sol [King Sun]», would kill «el rey pilato».

Who then, I asked, are the *pilatos*? Sr. Huerta Ramir was unclear. In the dance, he explained, the sun is challenged by «a less powerful sun», represented by a pink or white mask. The *pilatos* are this less powerful force. Watching the dancers that evening, it dawned on me that the pale face, rosy cheeks, and dark beards of the *pilatos*' masks represented the features of the Spanish conquistadors. My suspicion was confirmed the next day by a spectator who remarked that the *pilatos* «son los españoles».

The dance I was watching, it became clear to me, was susceptible to two readings, just as its predecessors in Tlaxcala and Mexico City had been four and a half centuries earlier. The Christian reading celebrated the defeat of the infidels, represented by twin Pontius Pilates borrowed from the Easter drama. Victory belonged to Santiago, patron saint of Spain and leader of Spanish forces against the heathen. The *santiagos* were, according to this transcript, faithful soldiers fighting behind their patron saint. So Toor, an expert on Mexican folklore, had read the dance. But the Mexican reading pitted the Sun and his warriors against the «weaker» invading force of Spanish conquistadors. According to this transcript, it is the conquistadors who are defeated when *el rey pilato* is killed.

Wachtel understands such Dances of the Conquest to be evidence of an unequivocal resentment still felt by the indigenous peoples of Latin America against the violent disruption of their world by the Spanish conquistadors. But Díaz Roig, pointing out that at least in Mexico the performers are ordinarily mestizo and Catholic, has suggested that the attitude of the dancers is more complex. The texts of the plays, she writes, «move between the poles of evangelization and conquest», dramatizing both aspects of the Spanish invasion. This dual focus creates «grave problems» for the dancer. On the one hand, «he feels himself to be part of the native world, not so much by blood, since the majority of the performers are not Indians, but on account of a his-

torical consciousness of three centuries of Spanish domination... For the Mexican, the Spaniard is the conquistador, the enemy, the one who subjugated him and from whom liberty had to be won by force of arms». On the other hand, the dancer is aware that «the light of the gospel was brought by the oppressor». His Indian ancestors were «idolatrous», and «needed to be conquered by the Spaniard if they were to know the true religion». The encounter between two worlds dramatized in the Dances of the Conquest is not, therefore, «external to [the performer], but internal: his *indigenismo* and his *catolicidad*; neither one nor the other can be conquered».<sup>30</sup>

The intensity of this internal conflict was evident in the conclusion to the *danza de los santiagos*. With only a short overnight break, the Yohualichán team continued its stylized clashes between *santiagos* and *pilatos* until mid-afternoon the next day. Finally, *el señor Santiago caballero* approached the *pilatos*, ritually threatening them with his sword. Five or six times, the *pilatos* escaped, running round the square with the *caballero* in pursuit. At last the *caballero* chased the *pilatos* into the church. When I noticed that the five *santiagos* had quietly followed, I hurried after them. The dancers were gathered at the foot of the steps leading up to the altar. *El rey pilato* was lying motionless on his back, his head towards the altar. The second *pilato* knelt beside the corpse, moaning in quiet desperation. The leader of the *santiagos* stood to one side, reciting barely audible verses. The *caballero* stepped slowly back and forth across the corpse, tears streaming down his face. To a single, slowly repeated drumbeat, the flute played a haunting dirge. There were few spectators. One, an elderly man, took flowers from near the altar and placed them on the dead *pilato*'s chest. Then he put a lighted candle at the corpse's head.

It was a denouement of extraordinary poignancy. Toor had led me to expect a Christian victory. The masks had presaged a triumph of the Sun. Instead, the victory of the *santiagos* was, it seemed, an occasion for grief. As heirs to the prehispanic traditions of Yohualichán, the dancers mourned the Spanish victory of Santiago. As Catholic Christians, they mourned the triumph of the pagan Sun. If Díaz Roig is correct, the clash of *indigenismo* and *catolicidad* remains an affair of intense ambivalence. The dissonance between names and masks, like the naming of the Sultan of Babylon in Tlaxcala, made possible contrary readings expressive of that ambivalence.

A few months later, in Huejotzingo, Puebla, I was again surprised by a hidden transcript lurking in an apparently innocuous folk performance. One of the major prehispanic powers of central Mexico, Huejotzingo is now a small town known for its Franciscan convent, its cider, and its carnival. The latter is an annual explosion of prodigious street theater. By my count, some 2,500 took part in the carnival play in February 1989, and more than 10,000 filled the square to watch.

None of the reports of the Huejotzingo play that I had read suggested a disguised reading. García Granados and MacGregor dismiss the carnival play as «three days of innocent recreation».<sup>31</sup> Toor wrote, «It dramatizes the capture and death of Agustín Lorenzo, a famous bandit, who... ran off with the beautiful young daughter of a rich *hacendado*».<sup>32</sup> Moya Rubio suggests that the play «stages principally the struggle between French and Mexican armies» during the successful defense of Puebla on May 5, 1862.<sup>33</sup> The mix of banditry and nationalist resistance is easily explained. The French general defeated at Puebla was named Laurencez. Called Lorenzo by Mexican spectators of Cinco de Mayo plays, «because of the similarity with the real name and the difficulty they find in pronouncing foreign words»,<sup>34</sup> he seems to have been replaced over time by the bandit hero of local legend, Agustín Lorenzo.<sup>35</sup> Bandits and memories of Cinco de Mayo are thus the two components of the play's public transcript.

The play lasted from noon till dusk, and was performed twice, on Monday and Tuesday, in the streets surrounding the main square. It began with a procession, led by Chichimecas and Apaches, primitive tribes who had resisted the Spanish conquest of Northern Mexico.<sup>36</sup> The latter's costumes suggested another referent. *Macanas* (obsidian-edged clubs), shields, nose-rings, and feathers recalled the finery worn by Mexican warriors at the time of the conquest. They were followed, to the roar of musketry and martial music, by battalions of Zapadores and Zouaves (French troops from the siege of Puebla), Indios and Zacapoaxtlas (Indian regiments that fought with the Mexican army against the French), and Turks (lone survivors of folk battles between Christians and infidels). All carried long, ornately carved muskets, which they loaded with gunpowder and discharged with much noise and smoke. When the proces-

sion halted, skirmishes erupted. Soldiers advanced into the space between battalions and fired their rifles at an oblique angle into the air or the pavement.

The clouds of acrid smoke and the deafening noise of musket fire rose to a crescendo after about two hours. Lorenzo and his bandits galloped into the square to abduct the *hacendado's* daughter from the balcony of the *palacio municipal*. The girl went willingly and, fifteen minutes later, the noise began to die down. In an open space at one corner of the square, there was a small hut, made of dry branches, fronds, and stubble. I was told it represented the bandits' hide-out. Late in the afternoon, the soldiers surrounded the hut and subjected it to a ferocious assault. Piece by piece, the hideaway was blown apart by musket fire until, at last, a tongue of flame from one of the rifles set it on fire. When only a blackened frame remained, it was still enveloped in clouds of smoke from the blast of muskets and in sudden gusts of ashes exploding from the wreckage.

As the barrage of the hut concluded, I wondered what lay behind this violent dramatization of the defeat of bandits and French invaders. For there were elements that suggested another reading. The Mexican army was made up exclusively of Indians (Indios and Zacapoaxtlas). There were Turks, but no Christians. There were Zouaves, named after the Zouaouah, a Berber tribe whose armed resistance to French colonization in Algeria had finally been quashed in 1857.<sup>37</sup> And there were Zapadores, whose headgear recalled both the high turban of a Moorish king and the stone headdress of Indian warriors in prehispanic sculpture.<sup>38</sup> Moreover, the procession had been headed by Chichimecas and Apaches/Aztecs, indigenous warriors who had resisted the Spanish conquest. There were no Christians, no Spaniards, no unequivocally French troops.

There was another detail that puzzled me. On most of the costumes there was stitched a colorful portrait of an Indian warrior and his bride. I had been told by one spectator that this was nothing more than decoration. But, after lunch on the second day, I was given a more cogent explanation. In the back room of the small restaurant where I ate, a group of Zacapoaxtlas were dining. They had left the outer layers of their costumes piled on a table near mine. When I was caught admiring these by one of the older Zacapoaxtlas, I inquired about the portrait of the Indian warrior. «Oh», he said at once, «We're all Aztecs». He went on to explain that the carnival play represents a battle between Aztecs and Spaniards. I asked if the Spaniards were represented by any of the participants. «No», he said. «We're all Aztecs. The Spaniards have been defeated». In the carnival drama, he acknowledged, «several distinct stories are mixed». There are the «fuerzas del Cinco de Mayo»; there are Agustín Lorenzo and the forces that chased him into the mountains; and, most importantly, there are the Aztecs who conquer the Spaniards. Only the first two groups were named. The last, it now became clear to me, were identified by the costumes: some more openly with feathered headdresses and *máscaras*, most with the silent stitching into the costume of the portrait of the Aztec warrior. Turks, Zouaves, Zapadores, Zacapoaxtlas, Indios, Chichimecas, and Apaches are public designations, chosen because they can imply without actually naming the unofficial identity of the performers. Within the terms of the hidden transcript, all these infidel groups represent Indian warriors who have driven the Spaniards from the field.

«Given the political handicaps under which the bearers of... folk culture habitually operate», Scott writes, «...the condition of its public expression is that it be sufficiently indirect and garbled that it is capable of two readings, one of which is innocuous».<sup>39</sup> For nearly five hundred years, the Nahua of Mexico City, Tlaxcala, Huejotzingo, Cuetzalán and elsewhere in central Mexico have observed this principle, celebrating the triumph of Catholicism even as they defeat in earnest play the conquering armies of Spain.

## Notes

\* Expanded versions of all or part of this paper may be found in my «*Indigenismo y Catolicidad: Folk Dramatizations of Evangelism and Conquest in Central Mexico*», *Journal of the American Academy of Religion* 58 (1990): 55-68; «Disguised Reconciliations: Indigenous Voices in Early Franciscan Missionary Drama in Mexico», *Radical History Review* 53 (1992); and *The Dialogical Theatre: Dramatizations of the Conquest of Mexico and the Question of the Other* (London: Macmillan and New York: St Martin's Press, forthcoming).

1. Toribio DE MOTOLINÍA, *Historia de los Indios de la Nueva España*, ed. G. Baudot (Madrid: Castalia, 1985), pp. 202-13; *History of the Indians of New Spain*, trans. F. B. Steck (Washington, D.C.: Academy of American Franciscan History, 1951), pp. 159-67.
2. MOTOLINÍA, *Historia*, pp. 21-7; C. Gibson, *Tlaxcala in the Sixteenth Century*, 2nd ed. (Stanford: Stanford UP, 1967), p. 210.
3. J. L. PHELAN, *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World*, 2nd ed. (Berkeley: U of California P, 1970), pp. 17-28.
4. MOTOLINÍA, *Historia*, pp. 205, 212.
5. A. RECINOS, *Pedro de Alvarado* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), pp. 176-83; S. de Madariaga, *Her- nan Cortés* (New York: Macmillan, 1941), p. 472.
6. J. GARCÍA ICAZBALCETA, *Colección de documentos para la historia de México*, vol. 1 (México: Porrúa, 1971), p. 89, note 1.
7. MOTOLINÍA, *Historia*, p. 43.
8. A. S. AITON, *Antonio de Mendoza* (New York: Russell, 1927), pp. 121-3.
9. R. BAUMANN, «Tlaxcalan Expression of Autonomy and Religious Drama in the Sixteenth Century», *Journal of Latin American Lore* 13 (1987), p. 143.
10. F. HORCASITAS, *El teatro náhuatl* (México: UNAM, 1978), p. 508.
11. O. ARRONÍZ, *Teatro de evangelización en Nueva España* (México: UNAM, 1979), p. 83.
12. F. LÓPEZ DE GÓMARA, *La conquista de México*, ed. J. L. de Rojas (Madrid: Historia 16, 1987), p. 248. My em- phasis.
13. BAUMANN, pp. 145-6.
14. M. BAKHTIN, *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolsky (Bloomington: Indiana UP, 1984).
15. J. C. SCOTT, *Domination and the Arts of Resistance* (New Haven: Yale UP, 1990), p. 136.
16. GIBSON, p. 191.
17. SCOTT, p. 138.
18. HORCASITAS, p. 508.
19. B. DE LAS CASAS, *Apologética historia sumaria*, lib. 3, cap. 64 (México: UNAM, 1967), vol. 1, p. 334; B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cap. 201, ed. J. Ramírez Cabañas (México: Espasa-Cal- pe Mexicana, 1950), vol. 3, p. 182.
20. HORCASITAS, pp. 105, 503.
21. N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon, 1967), pp. 115-6.
22. C. A. PALMER, *Slaves of the White God: Blacks in Mexico, 1570-1650* (Cambridge: Harvard UP, 1976), p. 27; D. M. Davidson, «Negro Slave Control and Resistance in Colonial Mexico, 1519-1650», *Hispanic American Historical Re- view* 46 (1966), p. 237.
23. M. KARASCH, «Commentary One», in M. Schuler et al, «Afro-American Slave Culture», *Historical Reflections* 6 (1979), p. 139.
24. PALMER, pp. 54-5; DAVIDSON, p. 243.
25. J. WILLIAMS, «El teatro de evangelización en México durante el siglo XVI», Ph.D. diss, Yale U, 1980, p. 139.
26. *Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce...*, 2 vols., *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vols. 57-8 (Madrid: Calero, 1872), vol. 2, p. 8.
27. N. WACHTEL, *The Vision of the Vanquished*, trans. B. and S. REYNOLDS (New York: Barnes and Noble, 1977), p. 33.
28. F. TOOR, *A Treasury of Mexican Folkways* (Mexico: Mexico Press, 1947), p. 349.
29. M. LEON-PORTILLA, *Aztec Thought and Culture*, trans. J. E. Davis (Norman: U of Oklahoma P, 1963), p. 65.
30. M. DÍAZ ROIG, «La danza de la conquista», *Nueva Revista de Filología Hispanica* 32 (1983), p. 194.
31. R. GARCÍA GRANADOS and L. MACGREGOR, *Huejotzingo: La ciudad y el convento franciscano* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934), p. 346.
32. TOOR, *Treasury*, p. 194, and «Carnavales en los pueblos», *Mexican Folkways* 5 (1929):10-27.
33. V. J. MOYA RUBIO, *Máscaras: la otra cara de México* (México: UNAM, 1978), p. 195.
34. A. SALAS, «La batalla del 5 de Mayo en el Peñón», *Mexican Folkways* 8 (1933), p. 60.
35. D. C. MORENO, «El bandido Agustín Lorenzo», *Mexican Folkways* 5 (1929): 86-8; W. P. Sprattling, «Agustín Lo- renzo», *Mexican Folkways* 8 (1933): 36-45.
36. P. W. POWELL, *Soldiers, Indians and Silver* (Berkeley: U of California P, 1969); M. L. Moorhead, *The Apache Frontier* (Norman: U of Oklahoma P, 1968).
37. C.-A. JULIEN, *Histoire de l'Algérie contemporaine* (Paris: Presses Universitaires de France, 1964-79), vol. 1, pp. 385-7, 393-5.
38. TOOR, «Carnavales», p. 11; García Granados and MacGregor, p. 27.
39. SCOTT, p. 157.





Barbara H. Jaye /  
William P. Mitchell

Professors del  
Monmouth College  
West Long Branch  
EUA

# El rapto de Proserpina y sueño de Endimión: *A New World Morality Play*

Quechua drama of the seventeenth century is a little-known aspect of European theatrical tradition.<sup>1</sup> Among the plays from Peru is a morality based on the Proserpina and Endimión myths. European language versions of this play, written between 1644 and 1666<sup>2</sup> by the Peruvian poet and churchman, Juan de Espinosa Medrano, known as El Lunarejo, were performed at court in Madrid and Naples.<sup>3</sup> The existence of the Quechua text, however, was not discovered until early in this century.<sup>4</sup>

As a Peruvian clergyman, El Lunarejo shows his concern with maintaining an acceptable syncretism between the indigenous nature deities of Peru and European Christianity. As an educated contemporary of Calderón (d. 181), El Lunarejo also makes use of rhetorical devices and conventions characteristic of other European morality plays as well as the religious *Autos* of Golden Age Spanish drama.

El Lunarejo's principal source was Ovid's *Metamorphosis* as interpreted by Petrus Berchorius (d. 1362) in his *Ovidius Moralizatus*. This work circulated widely in manuscript and early printed editions.<sup>5</sup> It is part of the fifteenth book of his *Rectorium Morale*.<sup>6</sup> In the *Ovidius Moralizatus* Proserpina is equated with the human soul, Ceres with the Church and Plutón with the king of hell. Alpheus is variously the compassionate Christ and a good prelate.<sup>7</sup>

We have not yet found any prototype for the allegorizing of the character Endimión as Christ by El Lunarejo in *Proserpina y Endimión*. The classical myth tells of the love for the moon goddess, Selene, for a sleeping mortal youth, Endimión. Ovid only refers to the love of the moon goddess for Endimión in *Heroides* XVIII. Here in a verse letter to Hero, Leander apostrophizes the moon as he recounts his heroic swim (62-66). Berchorius, however, does briefly identify Proserpina as an aspect of the moon goddess, although he does not mention the love story of the moon goddess and Endimión:

Diana, who is called Luna, Proserpina and Hecate, is the seventh planet ... She was depicted as a lady holding a bow and arrow and hunting horned stags. Around her dance bands of ... nymphs from the forests, mountains, fountains, and trees along with bands of horned satyrs who are said to be the gods of the field. The poets wanted to feign all these things because the moon, which is the mother of moisture in the forest and mountains, the fountains and the sea ... generate[s] crops and seeds in the fields. (Reynold's translation, p. 75).

Berchorius gives both positive (the Virgin and souls devoted to religion) and negative (a temptress and the souls she wounds with arrows of temptation and desire) values for the moon goddess and her followers (Reynolds 76-77). None of these works identify Endimión with Christ.

In El Lunarejo's morality play, Proserpina is identified explicitly as the human soul, Ceres as Holy Church, Plutón as the king of hell, and Endimión as Christ. Proserpina, who has been betrothed to Endimión, has been carried off by Plutón. Proserpina falls alternately under the influences of these two lovers who exercise their powers against each other. Endimión eventually conquers with the aid of Ceres and Gracia (divine grace), in spite of the fact that Proserpina has eaten seven pomegranate seeds (not six as in Ovid). The seeds signify the seven deadly sins. As we shall see, the most original addition by El Lunarejo is Taparaco, a humorous figure, who is the natural, unredeemed man, rather than the clowning vice we would expect from our knowledge of European morality plays. We have included a detailed summary of the play in our discussion because the work is currently so inaccessible to European and North American scholars.<sup>8</sup>

The Proserpina material in El Lunarejo's allegory is straightforward, but the Dream of Endimión part of the allegory is not. The drama plays on the Calderónian idea that mortal life is only a transient dream compared to the eternal life in unity with the creator. The «Life is a Dream» conceit is here complicated because although Proserpina is said to be sleeping when she is spiritually separated by her state of sin (that is, her captivity by Plutón) from Endimión (Christ), he is also shown sleeping and has to be awakened by Proserpina.

### *Religious Syncretism*

Spanish success in Christianizing the Incas was largely due to the Catholic policy of stressing congruence between local religious customs and European observance.<sup>9</sup> The Andean religious system concentrated on Father sun (Tayta Inti) the morning star (Mama Coya), the moon (Mama Killi), the mountain god (*Urqu Tayta*) and various other weather, earth, and water deities. Moreover, small shrines to the nature deities are still maintained on peaks, at springs, in caves etc., the successful syncretism achieved by the missionaries frequently shown by a cross or representation of the Virgin. Offerings of flowers, cigarettes, coca leaves, and food are still left at many such places. In Cuzco Father Sun was the most powerful pagan deity. The most elaborate shrine in Cuzco was Coricancha, the Temple of the Sun, now the church of Santo Domingo. When the Spaniards arrived, they marveled at the golden disk of the sun god, golden maize plants etc. which they looted and melted down.<sup>10</sup> Although some Spanish clergy tried hard to get rid of the indigenous religion,<sup>11</sup> the general policy, as it had been in medieval Europe, was one of replacing local customs with Christian ones in a syncretic fashion. Thus, the Spanish did not usually destroy local temples but consecrated them as churches. The female deities celebrated at the beginning of the agricultural cycle in September because manifestations of the virgin. It was usually when a custom could not be subsumed within the Christian structure that the Church attempted to suppress it entirely, often unsuccessfully. For example, devotion to ancestral spirits still persists, but outside of the public realm of the Church.<sup>12</sup>

The importance of Father Sun in Cuzco and El Lunarejo's concern as a clergyman for maintaining an acceptable syncretism between the indigenous nature deities and European Christianity shows itself principally in the co-opting of the sun god as an aspect of Endimión-Christ, who is repeatedly described as being the «true sun».

This co-optation is introduced in Plutón's opening speech. As in European theological tradition, the devil is a liar. Although he is the ruler of only the dark underworld, Plutón claims power over nature that is not his but God's. The long list of natural phenomena that Plutón claims to rule includes manifestations of the important Andean nature deities: the sun, the moon, the star Venus, mountains, landslides, earthquakes, lightning, and serpents (lines 21-67).

Toward the end of this speech, Plutón tells the audience that he has hidden Proserpina in a dark cave. He scoffs at her mother, who «has stuck two sticks together making a cross on a mountain. There the true sun, the crucified Christ, shines» (324-328), illuminating the sad world. He fears that Holy Church with the aid of this «Sun» will find her daughter, who is perishing of hunger. Eating the bread of Ceres, ie., the sacred bread of Holy Church, can free Proserpina (329-338).

In her first challenge to Plutón's forces, Ceres fuses the glory of the cross and power of the communion bread with the radiance and power of the sun:

I make bread of flour.  
 The sun which glows on the cross  
 is from my crown; I am the Church.  
 The Soul is my daughter  
 and this Host is my shield...  
 With this cross,  
 I shall conquer you.  
 In this bread is the sacrament of God, and  
 in this cross the crucified one glows.  
 Thus, with this Sun I am going  
 to teach everyone. (430-440)

In the last act Proserpina greets Endimión, declaring that his brilliance is like the sun (line 1109), and that he is the «true Sun» (line 1127). Música also refers to Endimión as the «true sun», and the lover in whose arms Proserpina shall take shelter (1155-58).

### *European Dramatic Traditions*

As in many European morality plays, El Lunarejo's *Proserpina and Endimión* opens with a boastful speech by a vice. In this play the opening speech is extraordinarily long, 374 lines spoken by Plutón. Its length is justified in part by its poetry but its main function was probably to give the theological background that non-Europeans would need to understand the Christian allegory. His speech includes two details which also appear elsewhere in morality plays. Plutón, like the evil in the *Chester* cycle, has been exiled from heaven because his pride led him to ascend the heavenly throne (line 131). The capture of Proserpina has required him to subvert the five wits and three mightes (210 ff.) who accompany her as they also do the Soul in the English morality play, *Wisdom*.

Plutón's easily-frightened and self-deluding aide-de-camp, Taparaco adds comic relief. He has no Ovidian prototypes, although, as the mischievous servant intent on his own good, he may owe something to the parasites or mischievous slaves of classical comedy. Taparaco's actions do not parallel the comic vices who conspire to damn Mankind in European moralities. He is the only character with an Inca or Quechua name. He seems to represent the natural man, the *indio* as seen by the Spanish missionaries, devoid of the cleansing of baptism, soiled by original sin, blindly reacting to pressures, but not consciously evil. He is terrified of Ceres or Holy Church and does not know what she wants of him.

We know little about the intended venue of *Proserpina and Endimión*. The presence of elaborate pageant wagons in the Cuzco Corpus Christi paintings<sup>13</sup> invites speculation about possible pageant wagon production, but such staging is unlikely. If Meneses is correct in supposing the play was written during El Lunarejo's tenure at St. Antonio Abad,<sup>14</sup> the play was probably intended for presentation by the Colegio in simpler form. †

Place-and-station production like that of many European plays is probable, even though there is no staging diagram, and no references to stations, mansions, scaffolds etc. The stage directions are minimal, usually instructing a character to come forth. (See Appendix I for their nature and locations in the text.) Only one exit is specified in a stage direction (following l. 1358). Much of the physical action of the play is acknowledged in the dialogue; however, most exits call for guesswork. The absence of exit directions is consonant with place-and-station production. If characters ordinarily remained quietly in their stations when they were not actually playing, no exit instructions would be necessary.

Four stations and the central place would be adequate for production. Both the dialogue and stage directions call for two stations: a garden and a mountain. Two more would be helpful: a hell-station or scaffold for Plutón and his forces to retreat to when they are not in the place and a heaven-station for Endimión, Ceres, Grace and Música. Since no action takes place in the cave which Plutón and Taparaco refer to as Proserpina's prison, it would not have to be represented. Ceres says that she will lie down in a meadow (459-60) to sleep, but she may just lie down in the garden or beside the mountain.

In at least two segments characters visible to the audience are invisible to each other. In Act

I Ceres seeks her and then lies down in the meadow to sleep, yet Proserpina does not acknowledge her mother's presence. Proserpina laments her isolation, and the chains of sin, saying that her youth and beauty only serve to cause her the greater suffering. She cries out for her mother in lines 475-77. Ceres awakes as she is leaving, cries «Wait, Proserpina!» in line 478. Her daughter does not turn back and Ceres breaks into a lament in which she wonders whether the departing girl is really her daughter or a figment of dream or delirium. The second segment in which the characters perform but do not see each other is in Act III when Proserpina and Endimión are on either side of the mountain called for in the stage direction which follows line 1086. They are invisible to each other until line 1101. These two scenes call for either place-and-station production or a divided stage of some sort.

### *Summary of Act I*

The first act prepares the audience for a psychomachia in which Plutón, his captains, and his srevant, Taparaco, will oppose Ceres and Endimión for possession of the Soul, Proserpina. Plutón's opening speech makes up more than half of the first act. It also serves as prologue, introducing the characters, telling the story of the Fall, his capture of Proserpina, and Cere's search for her lost daughter. The opening monologue is extravagantly poetic, moving back and forth between direct address to his cohorts and soliloquy.

Plutón begins by calling together his captains and saying that he is in great affliction. Although Hell pays homage to him, suffering comes with his position as prince. (1-20). His speech continues with the list of astronomical and geological phenomena that he claims to rule: the sun, moon, the star Venus, dawn, erosion, water, ice, wind, lightning, and earthquake (21-43). Plutón claims to control the birds, serpents, and fishes, all of which render him tribute (44-55). He controls the mountains and their precious metals (56-62). All of nature, trees, fruit, and the flowers in bud, are in his hands (63-69). In his arrogance, Plutón believes the earth exists solely to please him and acknowledge his near-divinity and beauty: he is the finest work of God (70-81).

In the next segment of the opening speech Plutón tells the story of the rebellion of the angels. Plutón resents the existence of human beings, made of impure clay as opposed to his own more-than-angelic nature. Pride and jealousy called him to lead a rebellion against God. He brags of his ultimate act of defiance, his ascension to the seat of God, the arch of heaven. He confesses his shame that his head was broken by the axe (Quechua: *champi*) of San Miguel. The segment ends with Plutón's description of his exile from heaven and his determination to keep his enmity toward God alive (82-168).

The next segment presents a problem of interpretation. At line 169 either Plutón shifts from first-person narrative addressed to his captains and the audience to self-rebuke and damning rhetorical questions, or there is a missing speech attribution, perhaps to San Miguel. Someone asks Plutón why he is so stubbornly proud and rebellious, why his heart can shed no tears of repentance, and why he hates God, who named him «beautiful light» and set him on a seat of gold to live in eternal happiness (169-193).<sup>15</sup> Plutón then reiterates his rebelliousness, self-pity, and despair. He declares that for himself there can be no pardon, that he has to suffer eternally in the fire, never to see the face of God (194-214).

At this point Plutón reaches the central matter of the drama. He explains how he has carried off beautiful Proserpina from the garden of Paradise. Although Proserpina was guarded by eight retainers, five physical and three spiritual, he has been able to abduct her because she has forgotten the word of God and eaten the apple (215-287).

Plutón describes how her mother, Ceres, Holy Church, the maker of bread which feeds the people, circles the earth, weeping and calling out to her daughter in the valleys, the steppes, and the mountains. (288-319) Because he loves her, Plutón has hidden Proserpina in a cave. She has been his because of sin for five-thousand years. Now Holy Church, seeking for her daughter by means of the sun which shines from the cross which she carries, has become a powerful enemy (320-359). Plutón concludes this lengthy prologue by calling his captains together to fight off Ceres (360-374).

The captains rally to their chief with their weapons and drums. Acquiescing in her own

captivity, Proserpina says that with the help of Plutón's forces she can do anything; she speaks in the first person plural: «we will stamp on this woman [Ceres].» Plutón and his captains bluster, demanding death for Ceres as she approaches (375-417).

The alarms of war sound and Ceres comes out. Ceres, armed with the communion host and a glowing cross, defies her fleeing enemies and demands her daughter. Rather abruptly, she announces that she will lie down in «this meadow to sleep» (459-60). Proserpina does not notice Ceres. She laments her sad state, wounded by the chains of sin, finally calling out to her mother for help. Ceres awakes, cries «Wait, Proserpina!» Ceres asks if the departing girl is her daughter, has seen her daughter, or is only an illusory figure (418-499). Proserpina does not answer.

Endimión comes out, Ceres greets him as father, spouse, and shepherd of men. He consoles Ceres, declaring that Proserpina will be freed. He, like Ceres, has been following her footsteps. He has seen Proserpina in the flesh. He promises that Proserpina will leave Plutón for him, he will bathe her in his blood, and her detestable sins will be forgotten (500-519).

Taparaco appears from the garden. He says he has locked up Proserpina in a cave and hopes he has shaken off pursuit by Ceres. He is afraid of Ceres; he believes she is a bad woman. (The San Marco MS. adds an address to the audience at this point: Taparaco asks boys in the audience to hide him under their cloaks). Taparaco then tells the audience that he intends to keep the captive Proserpina for himself, and that Ceres is a little foolish.

A brief comic interchange occurs in which Ceres and Taparaco are literally as well as metaphorically at cross purposes. As Holy Church, Ceres calls him closer and tries to enlist his aid and make him listen. She promises to take pity on him with the cross. He insists she is a bad woman, that he must be deaf to her approaches, that she is a temptress. Ignorant of the Christian promise implied by the glowing cross, which makes his eyes hurt, he defies her, challenging her to throw her stick i.e., the cross, at him (520-561).

Exasperated with his stubborn misunderstanding, Ceres threatens to break Taparaco in pieces if he continues to defy her. He temporizes, telling her to be calm, that he is called Taparaco (from Quechua *taparaku*: a large nocturnal butterfly), that he is like an owl that travels in the night. He tells Ceres that he has saved her daughter and will take Ceres to her. Ceres accuses him of being a spy, then demands the key to Proserpina's prison. Although Taparaco tells Ceres to «take the key», he runs off, daring her to catch him (562-591).

Act one closes with Ceres calling for the drums of war and the aid of her barons, the Seven Sacraments, to conquer Plutón (592-607).

## *Summary of Act II*

In Act II Proserpina is torn by the alternate threats and promises of Plutón and Endimión. Taparaco interjects a comic subplot: he wants to acquire Proserpina for himself.

Proserpina comes out, now free of her chains, lamenting because her mother is absent and she has no one to guide her. Música tells Proserpina to awaken and sleep no more<sup>16</sup> for her beloved is near. Endimión is discovered sleeping; Proserpina awakens him. While Plutón listens and jeers unseen, Endimión declares that although he loves her, he must leave her for a while. He exhorts her to remember him and forget Plutón (608-715).

As soon as Endimión leaves, Plutón comes out and successfully intimidates Proserpina. He rebukes her for turning her back on him and looking for another husband. She promises to forget Endimión; Plutón calls for a celebration and summons Taparaco (716-48).

A comic exchange follows between Taparaco and Plutón in which Taparaco declares he will run away from Plutón because he is afraid of Plutón's mother-in-law, Ceres. Plutón dismisses Taparaco's fears and calls for dancers. Música comes out, telling all to rejoice except those whose conscience gnaws them (749-796).

The entertainment is cut short by war drums. Plutón summons his captains, urging Taparaco to be brave. Taparaco flees. Plutón leaves also, reminding Proserpina that she has promised to forget Endimión (797-810).

Endimión comes out, rebuking Proserpina for her weakness in forgetting him. Plutón threatens and Taparaco jeers while Proserpina acknowledges her fault and asks forgiveness of

Endimión. Endimión forgives her, but says he must go to help Ceres and leaves Proserpina behind once more, promising to return soon (811-898).

Taparaco asks how he can get Proserpina away from Endimión and for himself. He puts on Plutón's helmet, and makes a humorous speech about his irresistibility to women and how he must evade them. He will come back, he says, if the ladies will not wait for him. (899-922).

An alarm sounds, and San Miguel comes out. Plutón brags about his own powers and orders him away. He tells San Miguel that he may go to help Holy Church if he wants to, but that Proserpina is already in Plutón's hands. Miguel says Proserpina will be saved. They fight, and Miguel runs Plutón off (923-974).

### *Summary of Act III*

In the last act Taparaco attempts to get Proserpina away from both Plutón and Endimió, but Ceres and Endimión finally vanquish both Taparaco and Plutón. The act opens with Taparaco throwing down his spade in the garden and protesting that shameless Ceres has even looked in his bed for her lost daughter. Although he is afraid of Ceres, he plans to let her wear herself out searching. Then he will marry Proserpina (975-989).

Ceres recognizes him as the man who said he would help her find her daughter. He teases her and she goes after him with a sword. The scuffle is interrupted by Gracia who tells Ceres that they must leave the trickster alone for the present and hurry to help their people with bread and baptism against the forces of Plutón (990-1029). A commotion is heard within and Plutón comes out. Plutón makes a long speech about the difficulties of being a king. Taparaco mocks him and Plutón threatens to tie Taparaco up so he cannot run away again. Taparaco appeases Plutón by complaining that he has been frightened into putty by Plutón's mother-in-law, Ceres. Plutón says he himself fears only Endimión. He complains that Endimión has tricked Proserpina. Endimión has claimed that his own body will be eaten and that he will rise from the dead (1030-1086).

Endimión comes out at one side of the mountain and Proserpina at the other. Endimión and Proserpina apostrophize the beauty of nature and then each other in alternate lines. Eventually they discover each other and once more declare their love. Proserpina declares that she loves him because he is the «true Sun». They lie down in each other's arms and sleep. Música appears and sings [?] of how Proserpina should nestle like a dove in the nest in the gosom of the «true Sun». Endimión gets up, leaving Proserpina asleep (1087-1166).

Another comic scene follows. Taparaco finds Proserpina still sleeping. She calls out to Endimión in her sleep, «my heart, where are you?» Taparaco believes she means himself. When Proserpina awakes fully, Taparaco pretends to lead Proserpina to Endimión, but instead leads her to the garden where he urges her to eat the fruit. He leaves her, ostensibly to fetch Endimión. Proserpina catches sight of Mount Calvary and laments her guilt in song (1167-1276).

Ceres and San Miguel appear, and mother and daughter are temporarily reunited. However, Miguel has a message from God who has sent him to end the war. The message is that Proserpina shall have eternal bliss unless she has eaten the fruits of hell. Taparaco reveals that Proserpina has eaten seven seeds of pomegranate. San Miguel says she must suffer for her error. Ceres threatens to turn Taparaco into an owl. Taparaco leaves, saying he will be back to be transformed into an owl shortly (1277-1374).

Ceres calls out «Endimión, are you sleeping? Where are you?» Endimión appears and Ceres tells him Proserpina is lost again because she has eaten the seven seeds. Endimión says Proserpina must have the sacraments. Ceres goes to the lamenting Proserpina and tells her the sacraments will set her free from the six primitive sins and the seventh, which is the sin of having rooted her heart in Plutón. Proserpina is led to the sacraments by Grace, and Música sings (1375-1517).

The play concludes with comedy and exhortation. Taparaco makes his final appearance, lamenting that although he now walks in the night, soon he will fly: he will be turned into an owl, or perhaps a parrot or a duck. He appeals to the audience, old and young, to return to God. Plutón, still the arch rebel, demands to know who has stolen Proserpina and broken his

prison. Plutón's captains threaten the audience because of their sins. Finally, they announce that they have tired themselves enough in vain for one time. Some special disappearance seems called for since the last words of the play, spoken by the captains is: «The earth swallows us suddenly and we and forever» (1518-61).

As the summary shows, El Lunarejo's *Proserpina and Endimión* is very much in the European morality play tradition. The playwright's theological syncretism is skilfully worked out. It has not been possible in our brief summary to indicate much of the poetic power of the characterizations. Plutón's opening speech would present staging problems because of its length, but the poetry with which he declaims his power over the natural world is both beautiful and forceful; his arrogance and moral blindness are elegantly inferred. Proserpina and Ceres are very appealing characters. Proserpina, describes herself as the «little sister of sadness»; she is like a delicate *sijilla* (a local mountain flower) abandoned by her mother. Ceres is a woman of loving strength. She refuses to be deflected from the quest for her lost daughter by either Plutón's demonic troops or Taparaco's clowning. Taparaco is one of the most engaging clowns in the genre. The work as a whole is lively and playable.

#### APPENDIX I: STAGE DIRECTIONS

<i>Manuscript stage direction</i>	<i>Line</i>
<b>ACT I</b>	
Alarms sound and Ceres comes out	417
Endimión comes aout and [says]	499
Taparaco comes out from the garden	519
<b>Stage direction</b>	
<b>ACT II</b>	
Proserpina comes out without chains	607
Plutón comes out saying	715
Taparaco comes out hastily	748
Plutón sits down and [Música says]	788
Drums of war sound; they [who?] come out	796
Alarms sound and San Miguel comes out and [Plutón says]	922
<b>Stage direction</b>	
<b>ACT III</b>	
Taparaco comes out with spade, making a garden, shouting	974
Ceres comes out	989
Grace comes out, with sword and shield	1005
They make noise within; Plutón comes out	1029
Endimión comes out at one side of the mountain	1086
Proserpina rests in the arms of Endimión	1144
Endimión awakes	1160
He [Endimión] leaves her [Proserpina] sleeping; Taparaco comes out	1966
Music, <sup>17</sup> and Proserpina sings	1248
Ceres and San Miguel come out	1276
Proserpina arrives	1282
The captains leave [?]	1358
Endimión comes out	1376
Proserpina comes out	1387
Taparaco comes out, very sadly	1517
Plutón and the Captains enter excitedly	1541
[The Captains] set off fireworks and go out <sup>18</sup>	1561

## Notes

1. We thank the Monmouth College Committee on Grants and Sabbaticals for funding various aspects of our research.
2. Teodoro L. MENESES, ed. *Teatro Quechua Colonial: Antología* (Lima: Ediciones Edubanco, 1983), p. 95.
3. MENESES, p. 91. El Lunarejo also wrote a biblical play, based on the parable of the prodigal son. This work is independent of the Lope de Vega play of that name.
4. According to MENESES, pp. 91-93, Fidel Cosío discovered the first act of the Quechua text bound in with another El Lunarejo work in the Convent of La Merced in Cuzco, Peru. Copies of two player's parts, for Ceres and Tapraço were acquired by the University of San Marcos in 1937. The Spanish version by the Peruvian scholar, Teodoro L. MENESES, is based on a copy of the complete Quechua text owned by Luis E. VALCÁRCEL in 1954. Our work, of necessity, relies heavily on Meneses' translation, pending another trip to Peru.
5. Petrus BERCHORIUS (Pierre Bersuire), *De Formis figurisque deorum*, ed. J. Engels (Utrecht: Institut voor Laet Latijn, 1960); William Donald Reynolds, trans., «*The Ovidius Moralizatus*» of Petrus Berchorius, University of Illinois at Urbana-Champaign, Ph.D. 1971, unpublished.
6. The introductory chapter of book 15, *De Formis Figurisque Deorum* is an important iconographical text, telling systematically how the gods should be described or painted. Berchorius' sources include book three of Petrarch's *Africa*, as well as Fulgentius, Rabanus Maurus, and the Third Vatican Mythographer (Reynolds 17). Many early printed editions of Berchorius' work exist but are incomplete and missing the *Ovid Moralizatus*. The work was often attributed to Thomas Walley; at least four editions were printed under his name, in 1509, 1511, 1515, 1521.  
*Ovid Moralisé* is a different work altogether «on which Berchorius drew for a later version of his moralization» (Engels 35). The Old French verse *Ovid Moralisé* is lengthy, 70,000 lines, written between 1316 and 1328. There are two shorter prose versions of this work (Reynolds 12).
7. The French prose *Ovid Moralisé* also gives a similar allegorization of the Proserpina story but explain the significance of the minor Ovidian characters differently. Proserpina, as in Berchorius' work, is the erring soul, Ceres, the Church, and Plutón, the king of hell. However, The river deity Alpheus stands for the sacrament of penance, and Pallas signifies Jesus Christ.
7. There is no indication that El Lunarejo had any exposure to Old French, but Proserpina is also associated with the moon in the fifteenth-century prose version of the Old French *Ovide Moralisé* says Ceres represents the Church, Plutón the King of hell, etc., gives each a value as natural phenomena, Ceres is abundance of grain, Plutón is the earth and Proserpina is the moon. See C. DE BOER et al, eds. *Ovide Moralisé, Poème du commencement du quatorzième siècle*. Wiesbaden: Martin SÖDIG, 1920, rpt. 1984, I, 181.
8. A full translation from the Quechua is in progress.
9. See JAYE and MITCHELL, *The Only Game in Town* for additional material on religious syncretism in the celebration of Corpus Christi in Cuzco.
10. See John HOWLAND ROWE, «Inca Culture», *Handbook of South American Indians*, ed., Julian H. STEWARD (New York: Cooper Square, 1963) II, 182-329.
11. See Pablo Jose DE ARRIAGA, *The Extirpation of idolatry in Peru*, ed. and trans., L. Clark KEATING (Lexington, Ken.; Univ. of Kentucky Press, 1968).
12. See William P. MITCHELL, *Peasants on the Edge* (Austin: University of Texas Press, 1991).
13. Barbara H. JAYE and William P. MITCHELL, «The Iconography of Audience», *Comparative Drama* 25 (Spring 1991), 94-103; Kalamazoo, Mich.; Medieval Institute Publications, 1991.
14. MENESES, p. 95.
15. MENESES, pp. 101-102, presents line 169-193 as soliloquy.
16. The idea here is that Proserpina must «awaken» from her state of sin.
17. This direction seems to be simply a call for accompaniment for Proserpina's song, since the verb as given by Meneses is singular, and the character, Música, does not speak in this segment of the drama.
18. We are not certain, pending examination of Valcárcel's manuscript, whether this call for fireworks has been added by Meneses. Fireworks are commonly used in Peruvian festivals.



**IV** *EL DRAMA  
MEDIEVAL AL  
RENAIXEMENT:  
LA REFORMA, LA  
CONTRAREFORMA,  
LA UNIVERSITAT  
I EL DRAMA ESCOLAR*



Julio Alonso Asenjo  
Professor de la  
Universitat de València  
País Valencià

# *Teoría y práctica de la tragedia en la Comedia, Tragedia o Tragicomedia de Sancta Catharina (inédita) del P. Hernando de Ávila*

**L**a *Comedia, Tragedia* o *Tragicomedia* (que todo esto puede ser) *de Sancta Catharina (CSC)*<sup>1</sup> es la escenificación del comportamiento ejemplar de una santa legendaria, propia de un teatro religioso de características medievalizantes: Catalina, noble alejandrina («descendiente de Reyes», v. 98; «Soy hija, y no la menor,/ del gran Costa, emperador» (I, 5, f. 64vb),<sup>2</sup> que a sus 18 años era maestra de santidad y sabiduría. Intrépida («que no le pone miedo el cruel Tyrano», v. 115) se presenta ante Maximino (II; o Maximiano, o, en esta obra, Majencio), emperador que persigue a los cristianos. Pero, ni los halagos, ni «las amenazas de él ni los tormentos» (v. 116) logran su apostasía. Así, pues, la encarcelan. Traídos los más renombrados filósofos del Imperio para convencerla, es ella quien, tras una larga disputa, los vence y convierte al cristianismo. El ejemplo de la Santa arrastra incluso a Faustina, mujer del emperador, para quien será una tragedia tener que aplicar sus decretos a su propia zesposa. Tras los demás cristianos, la irreductible Catalina es condenada a ser triturada por unas

«... ruedas con hierro barreadas,  
con sierras y cuchillos guarnecidas,  
las unas con las otras encontrándose  
echando mill centellas infernales,  
criadas en los duros corazones  
o pedernales de sus inventores» (vv. 117-122).

Pero, por divina intervención, el mecanismo salta hecho pedazos al querer aplicárselo a la Santa:

«...destrozada esta máchina por mano  
del que arrojó los Ángeles de el cielo  
y con ella los ásperos verdugos» (vv. 123-125).

Tienen, pues, que recurrir a la decapitación; pero, ¡oh, milagro!,

«quando vier[o]n correr la blanca leche  
del blanco cuello de la tierna Virgen  
y vier[o]n recibir el alma santa,

en las palmas de espíritus con alas,  
de el color de su sangre variadas,  
y ponerla en tálamo divino  
en el alcázar de su eterno esposo» (vv. 12-17).

Sí, los ángeles, con todos los mártires que ella había convertido y animado al martirio, vinieron a recoger su cuerpo glorioso para, en apoteosis, trasladarlo al Monte Sinaí.

La festividad de «la Rosa de Alejandría» (último v. de la pieza) se celebraba en la Iglesia Católica el 25 de noviembre.<sup>3</sup>

Esta obra dramática pertenece al teatro de Colegio jesuítico, práctica teatral ecléctica, que se inspira tanto en el teatro clásico grecolatino y humanístico, como, en muchos aspectos, prolonga el teatro medieval con su objetivo doctrinal, los temas bíblico-hagiográficos, la frecuentísima utilización de figuras alegóricas, abundante mezcla en sus piezas de unidades y aspectos cómico-satíricos, uso de escenarios múltiples, duración del espectáculo, representación en iglesias, etc.<sup>4</sup>

## I. La Comedia de Sancta Catharina en su marco

### 1. En el teatro de Colegio

Sta. Catalina de Alejandría fue enaltecida como patrona de las artes y las ciencias y, por tanto, de los estudiantes. Como tal, su culto camina a la par de la evolución de los estudios en la Edad Media, dándose especialmente en los Colegios y Universidades. Como el día de S. Nicolás, el de los Inocentes o, incluso, San Martín, la festividad de Sta. Catalina era ocasión en toda Europa para la celebración de regocijos populares (particularmente de los muchachos), y todo género de *ludi* y representaciones, incluidas las teatrales.<sup>5</sup> Es, pues, normal que en los colegios de jesuitas, quienes en los últimos 50 años del siglo xvi acapararon la educación de niños y adolescentes en España y que pronto advirtieron la importancia de las representaciones teatrales para la formación de sus alumnos (como prolongación de usos medievales y universitarios), celebraran con un acto teatral la festividad de la Santa o en sus espectáculos dramáticos a la patrona de los estudiantes, para que éstos pudieran inspirarse en su celestial modelo.<sup>6</sup> Además, si consideramos que el ideal de la educación jesuítica era la *virtus litterata*,<sup>7</sup> el ejemplo de Sta. Catalina era pintiparado<sup>8</sup> y hubiera resultado raro que no se llevara a las tablas. En efecto, esta santa se convirtió en la mártir preferida del teatro jesuítico.<sup>9</sup>

Para cerrar un siglo que tantas representaciones del saber y coraje cristianos de Catalina había visto, tenemos esta representación de su «testimonio» en Córdoba. Lo modela un autor importante del teatro de Colegio, hasta ahora poco reconocido como tal, aunque sí lo haya sido alguna de sus obras, como la *Tragedia de San Hermenegildo* (*TSH*, Sevilla, 1591), antes de conocerse su atribución.<sup>10</sup> es el P. Hernando de Ávila, una de las figuras decisivas del teatro jesuítico español del siglo xvi, al lado de P. P. de Acevedo<sup>11</sup> y J. de Bonifacio.<sup>12</sup>

### 2. Su autor

La *CSC* es una más, y no la mejor, de las nueve obras que ahora podemos atribuir a H. de Ávila, sobre el que tenemos escasos datos biográficos: nació en Málaga, hacia 1558; entró en la Compañía en 1579; profesor en los colegios de Sevilla (1585-91), Baeza (1593) y Córdoba (1597). Pasó a la casa profesa de Sevilla en 1600. Deja la Compañía y entra en la Orden de los Mínimos en 1601.<sup>13</sup> En Sevilla y Córdoba tuvo relación con Juan de Arguijo<sup>14</sup> y con C. Mosquera de Figueroa, que se plasmó, en el primer caso, en la redacción del acto III de la *TSH* y, en el segundo, en la elaboración del Prólogo de esta *CSC*.<sup>15</sup> Es fácil explicar el olvido en que quedó H. de Ávila. Simplemente comparte el de otros dramaturgos jesuitas, que no vieron nunca editadas unas obras, con las que ellos no buscaban lucimiento artístico y a las que sus correligionarios

otorgaban escaso aprecio a efectos estéticos. Colaboró también a ese olvido la identificación de este P. de Ávila o Dávila con otro jesuita, también llamado Fernando de Ávila, quizá pariente suyo, que desarrolló su actividad en el siglo xvii.<sup>16</sup> Finalmente, el hecho de que dejara la Compañía hizo que su nombre desapareciera de los registros de miembros de ésta; por ello, los jesuitas que utilizaron tal documentación no dieron con sus datos o con sólo unos pocos, pese a que su nombre figurara en algunos manuscritos de sus obras y esos autores conocieran el hecho.<sup>17</sup>

Sin embargo, la figura de H. de Ávila como dramaturgo merece ser rescatada y valorada en toda su grandeza. La tradición manuscrita le atribuye las obras del ms. B1383 de la Hispanic Society of America, titulado *Hernando Dávila. Poesías*. En este ms. tenemos cuatro obras:<sup>18</sup> *Historia Ninives* (f. 1r-85v); *Comedia de sancta Catharina* (f. 89r-181rb); «*Comedia sin título*» (f. 185r-236r, llamada *Comedia alegórica* por Uriarte y Lecina, pero que, por su semejanza [que la tiene] con la *Historia Filerini*, yo llamo *Historia Floridevi*) y el *Colloquio de la Natiuidad de Christo nuestro Señor* (f. 237r-284r) que, como la mayoría de las obras del teatro de Colegio, permanecen en manuscrito y sin estudiar.<sup>19</sup>

También es del P. Dávila el *Colloquio de los gloriosos Juanes, Bautista y Evangelista*, que se conserva en la Colecc. de Cortes, ms. 389, sign. 9-2570.

El reconocimiento de H. de Ávila como dramaturgo comienza con los estudios de Garzón Blanco sobre la autoría y estreno de la *TSH*,<sup>20</sup> en los que prácticamente se resuelven los problemas sobre la autoría y datación de esta tragedia largamente debatidos por los estudiosos.<sup>21</sup> Ahora ya sabemos que la *TSH*, que puede competir en calidad y en ser considerada la mejor tragedia española del siglo xvi con la *Numancia* de Cervantes, fue obra de H. de Ávila, al que ayudaron, para las partes latinas, el P. M. de la Cerda y, para el acto III, Juan de Arguijo, quizá inaugurando una técnica de producción en colaboración que se repite en la CSC, cuyo Prólogo se encomendó al poeta Mosquera.<sup>22</sup>

Pero no sólo es acreedor de elogios H. de Ávila por las obras citadas, especialmente por la *TSH*. Ahora debemos atribuirle además el hasta ahora anónimo y excelente *Coloquio de Moisés [Col Mo]* y la no menos lograda *Historia Filerini [HFil]*, que ya García Soriano atribuía a un único autor, entonces anónimo, que de ninguna manera puede ser el P. Baltasar Méndez, a quien F. García Olmedo atribuye la *HFil*.<sup>23</sup> Sí es acertada, sin embargo, la atribución que García Olmedo hace a H. de Ávila de la *Tragicomedia Thanisdorus [Than]*.<sup>24</sup> Parece haber sido ésta la última obra de este jesuita y su testamento espiritual, pues podemos leer en palabras del príncipe los sentimientos que embargaban el ánimo del autor, que asume en su vida la decisión que aquél tomó: apartarse (más aún) del mundo.<sup>25</sup> Probablemente esta obra quedó inconclusa y en borrador al dejar Dávila la Compañía.

Las pruebas para la nueva atribución de *Col Mo* e *HFil* a H. de Ávila parecen irrefutables. Estas dos obras y las que la tradición manuscrita atribuye a H. de Ávila muestran un mismo estilo poético, con excelente dominio y variación de todo tipo de verso y estrofas, como corresponde al gran poeta que Dávila era. Todas ellas comparten una misma técnica e idénticos recursos dramáticos.<sup>26</sup>

La CSC, representada en 1597,<sup>27</sup> debió ser obra muy apreciada, ya que se conserva en tres manuscritos (fenómeno raro en el teatro de Colegio): los dos ya mencionados (*A* y *HSA*) y el Ms. 17.288 de la Biblioteca Nacional de Madrid, encuadernado con el título de *Comedias y poesías del P. Calleja*,<sup>28</sup> entre las cuales aparece una denominada *Tragicomedia de S<sup>a</sup>. Catherina*.<sup>29</sup> Pero estas obras dramáticas no son del P. Diego Calleja, como, basado en razones cronológicas y siguiendo a La Barrera, ya afirma García Soriano.<sup>30</sup> Ni tampoco pueden atribuirse al para mí insuficientemente documentado P. Maestro *Francisco Calleja*, a quien nombra Paz y Meliá.<sup>31</sup> O, por lo menos, no puede hacerse esto con la *Tragicomedia de S<sup>a</sup>. Catherina*, que no es sino una adaptación, con supresión del Entretenimiento y ligeras variantes, de la obra de H. de Ávila, conservada en los mss. mencionados.

Finalmente, para el Prólogo de la CSC disponemos de otro texto manuscrito, el ya mencionado del ms. de las *Poesías* inéditas de Mosquera de Figueroa, guardado en la Biblioteca Teatral de D. Arturo Sedó de Barcelona.<sup>32</sup>

## II. Teoría y práctica de la tragedia

### 1. La práctica

1.1. La CSC está enmarcada en un espectáculo que abarca una *dedicatoria* al obispo de Córdoba, escrita en estancias.<sup>33</sup> Sigue el *Prólogo* de Mosquera, que es de tipo mixto plautino-terenciano, donde se expone una «poética», que explica y justifica la consciente y anómala estructuración de la pieza respecto de los cánones clásicos<sup>34</sup> y, *per summa capita*, se ofrece el argumento.

La *acción*, núcleo del espectáculo, según exigencias horacianas y humanísticas se distribuye en cinco actos, entre cuyos cuatro primeros se inserta un «*Entretenimiento*» burlesco extensísimo en tres partes. Tras la apoteosis del final aparece en el ms. BN una *Despedida* (un soneto), que es el *pendant* de la *Dedicatoria*, pues va dirigido a «su Señoría». El espectáculo duraría unas seis horas.

La pieza está escrita mayoritariamente en excelentes versos castellanos con varias breves escenas o parte de ellas en versos latinos. En su conjunto, como en general el teatro de Colegio, constituye un gran espectáculo: escenografía imponente, como la del castillo del infierno; vestuario variado, llamativo y rico: disfraces de animales (domésticos, salvajes y terrígenos), soldados y dignatarios romanos, ángeles y demonios, Plutón caracterizado de diablo y Proserpina de diablesa; ninfas, gitanos, negros, el Engaño caracterizado probablemente de Merlín...; efectos espectaculares: las ruedas de cuchillos, el estruendo de explosiones y el fulgor de los rayos, las llamaradas y humo del infierno; danzas de villanos («matachines»), coros de ninfas, ejecución del martirio en escena y mostración de una «cabeza contrahecha derramando leche», la gran apoteosis final, etc.<sup>35</sup> El objetivo de tal espectáculo es, por una parte, contribuir a la formación retórica, religiosa y moral de los estudiantes,<sup>36</sup> que representaban y veían la obra. Por otra, tiene una finalidad encomiástica y propagandística: se quiere lograr el patrocinio del nuevo Obispo,<sup>37</sup> amén de impresionar al público cordobés, que participaría en la fiesta, a quien se mostraba en el teatro el éxito del sistema pedagógico de los jesuitas.

1.2. En efecto, el digamos *drama* de Sta. Catalina es una *tragedia*, pues tiene elementos trágicos, como «martirios» o «virtud heroica» (v. 56), elevación de los personajes («grandes príncipes/ famosos y guerreros capitanes» —v. 57s), de estilo grave y culto,<sup>38</sup> requisitos de la Retórica tradicional que exige el Prólogo a una obra dramática para poder ser tenida como tragedia.

Desde nuestra concepción, sin embargo, lo que constituye a la obra en *tragedia*, más que el martirio de la Santa y sus compañeros (para todos los cuales tormentos y martirio no representan más que una dichosa oportunidad, por más que se califique también de «trance funesto y peligroso», «agro» y «fuerte»), es el drama que viven tanto el Emperador Majencio, que se debate entre actuar como monarca y, aplicando la ley, condenar a la muerte a su esposa, o actuar como esposo, como (aunque rebajado por su deseo del martirio) su esposa.<sup>39</sup> Éstos se acercan más a las «leyes» aristotélicas para la tragedia a que alude Mosquera y que algunos llaman requisitos funcionales.<sup>40</sup>

Pero, a considerar la pieza como puramente trágica se oponen, en primer lugar, la extensión y relieve que en ella tienen las disputas filosófico-teológicas.<sup>41</sup> Además, por toda la obra están desparramadas declaraciones y aclaraciones del dogma cristiano, adoctrinamientos y discusiones, que se dan entre la docta santa y el emperador, y de ésta con los sacerdotes; de Faustina con su criada y con Porfirio, y de éstos con Majencio... Estas disputas adquieren su momento cumbre en II, 5, donde se propone una auténtica y extensísima *disputatio* escolástica de 597 versos, con uso de silogismos y valoración de sus premisas.

Por si esto fuera poco, el final del drama, además de alabanzas encendidas a la virgen y mártir, ofrece su apoteosis. Tenemos, pues, un final feliz; es decir, el final feliz que convierte a la obra también en una *comedia*, en la perspectiva de Mosquera en el Prólogo, que pasa por alto que la tragedia «acaba en vn successo desastrado» (v. 129).<sup>42</sup> No hay que ser «tan observantes» (v. 127), como para que se

«dexe de rematar tan alta historia  
con el premio que Dios omnipotente  
recompensó a la Virgen Catharina,  
sacando de su muerte nueva vida,  
y dando a sus tormentos nueva gloria  
y a su virginidad sigura palma  
con júbilos y cantos celestiales» (vv. 130-136).

Está claro que lo que se busca es ofrecer un «exemplo para la vida/ de los que la encaminan para el cielo» (vv. 91-92), que es la finalidad explícita de la comedia «claro espejo... que representa nuestra humana vida» (v. 43s), según la conocida frase atribuida a Cicerón: «*imitatio vitæ, speculum consuetudinis, imago veritatis*», que el teatro de los jesuitas hace suya, cualquiera que sea el género literario de sus piezas. Por esa conciencia de estar atribuyendo a una tragedia elementos de una comedia, «excúsase el author de esta *tragedia*/ (...) / de usar del argumento separado, como en puras *comedias* se acostumbra» (vv. 38-41).

Así, pues, ateniéndonos a nuestra concepción, moldeada por el clasicismo, el espectáculo constituye una *tragicomedia*, término feliz que, acuñado en broma por Plauto, tantos servicios prestó especialmente a la dramaturgia española, ya desde *La Celestina*. Tomado el término plautino también aquí en serio, como lo había hecho el teatro humanístico y la corriente del «Terencio cristiano» desde principios del siglo XVI,<sup>43</sup> el *drama* de Sta. Catharina, que mezcla estructuras y elementos de *tragedia* y de la *comedia*, es una *tragicomedia*.

Y si, olvidando la mirada tradicional, dejamos de fijarnos en la acción dramática para abrirnos al espectáculo en su conjunto, esa convicción se refuerza. Piénsese en la importancia que reviste el Entretenimiento, auténtica ópera bufa, que nos ofrece un jocoso carnaval de los animales, una sarta de juegos infantiles escenificados y la degradación burlesca de personajes mitológicos como Eurídice y Orfeo (o de Rifeo, su hijo), además de Plutón (identificado, como es tradicional, con el diablo). Obsérvese que estos juegos y bufonadas constituyen un tercio de la representación: 2075 versos de un total de 6860 versos que forman la obra, es decir, el 30%.

Esta mezcla de elementos tan dispares en un espectáculo lo constituye en un híbrido, que, atendiendo a su compleja relación y jerarquía, puede recibir distintos nombres. De hecho, así ha sucedido tanto en la tradición manuscrita, que responde a diversas representaciones ante otros tantos públicos en diversas circunstancias y tiempos, como en la visión teórica que propone el autor del Prólogo.

*La tradición manuscrita* presenta a este respecto diferencias notables, alguna de ellas incluso curiosa.

En la adscripción genérica sólo es coherente el texto del prólogo. Los mss. A y HSA (éste probablemente cercano al estreno de la pieza y aquél de hacia 1617)<sup>44</sup> dan a este drama de Sta. Catalina el título «comedia»; en el v. 38 la llaman «comedia» («excúsase el autor de esta *comedia*»), «tragicomedia» en el v. 39, pero al final ponen «traxedia» o «trajedia». En el texto del ms. BN, adaptado en el siglo XVIII,<sup>45</sup> encontramos «comedia» en el índice del código y en el v. 38, y «tragicomedia» en el título y en la acotación que cierra el espectáculo/texto. Y, curiosamente, evita el término «tragicomedia» en el v. 39 del Prólogo, jugando ingeniosamente con él: «si no es *traje de comedia* lo que viereis». A la altura del siglo XVIII, cuando soplan los aires del neoclasicismo, resultaba sin duda extraño hablar de *tragicomedia*.

## 2. Teoría de la tragedia en el Prólogo de la CSC

Los más conscientes de la hibridación de géneros en esta obra son el autor del prólogo, Mosquera, y H. de Ávila, autor del texto de la acción y responsable del conjunto del espectáculo. Pero, en realidad, no parecen preocupados por tal fenómeno. Es más: lo buscan y justifican. El Prólogo es nítido: lo es «...a la famosa *Tragicomedia*...». La CSC es a un tiempo *tragedia* y *comedia*. Por lo cual Mosquera la llamará «tragicomedia». Véase la afirmación clave:

«Excúsase el autor de esta tragedia [comedia en A, HSA y BN]  
(si no es tragicomedia lo que oyereis)  
de usar del argumento separado  
como en puras comedias se acostumbra» (vv. 38-41).

En efecto, *tragicomedia* debe llamarse lo que se va a representar. Al modo de Terencio, en la mayor parte del Prólogo, se va a exponer y justificar este hecho. De ahí, que se empiece por invocar, primero a Melpómene, musa de la tragedia (vv. 26-30), con la que están relacionados «el verso y trágico ornamento», el «hábito y palabras», el «espíritu [dado] a Sóphocles y a Séneca». Inmediatamente después la invocación se dirige a Talía, musa de la comedia, causa del gozo que las almas mueve e inspiradora de los «cómicos discursos» (vv. 31-37). Cantan aquí, pues, al unísono Melpómene y Talía.<sup>46</sup>

El autor quería una *tragedia*; por eso, a imitación de la *antigua* (v. 55), tendremos el «alto sujeto» de «esta virgen, descendiente de reyes», en quien brilla la «virtud heroica» (vv. 94-102), tratada con gravedad y en el estilo más culto y puro (vv. 76-81). No formará una traza verisímil, sino una «historia de verdad» y «muy creíble» (vv. 53-54. 82-85). Si en la antigua tragedia intervenían deidades, semideos y héroes (vv. 64-74. 103-109), en esta «historia» (v. 168) comparecen «el verdadero Dios inmortal» y la fuerte, constante y varonil Catharina (vv. 110-122). Al principio será la acción, también, «blanda, amorosa, regalada, honesta» (v. 76); pero pronto aparecerán «hierro y sangre (...) exequias, llantos, mensajeros tristes», acabando en «vn suceso desastrado» (vv. 55-63; 129).

Pero este final funesto, que piden las leyes de Tragedia (v. 81) no hay razón de observarlo aquí (v. 127): las necesidades del público piden que tal virtud se convierta en ejemplo de vida (v. 91ss), es decir, que se admitan elementos de comedia: «alguna parte de tu [de Talía] estilo» (v. 32); «algunos cómicos discursos» (v. 36). Por eso, ya al comienzo, el autor ofrece un argumento<sup>4</sup> separado «como en puras comedias se acostumbra» (v. 41) y «remata» la representación «con júbilos y cantos celestiales» (vv. 130-136).

¿Qué resulta, entonces? Burlonamente, como Plauto, dice Mosquera: será «tragicomedia lo que oyereis». Y así es, en efecto, incluso si el autor del Prólogo no tiene en cuenta para nada al Entrettenimiento, que, aunque parte del espectáculo, no pertenece a la acción propiamente dicha.<sup>47</sup>

Tal es la teoría que se ofrece en este Prólogo. Una teoría de la tragedia que responde a la tipología heredada de la tradición retórica, según la cual, para que estemos ante una tragedia, basta con que nos encontremos con la representación de una historia verídica, en actos, con alegorías y coros, realizada por personas graves, en estilo elevado y con final desdichado<sup>48</sup> (aunque tal final pueda cambiarse, si las circunstancias lo demandan). Con lo cual, nos encontramos con que la justificación no es novedosa. Pero, en verdad, tampoco constituye novedad alguna el hecho que trata de justificarse. La hibridación de elementos y estructuras trágicas y cómicas respondía a una teoría implícita o explícita y a una práctica consciente y constante, por lo menos en el teatro de Colegio.

### 3. Teoría y práctica de la tragedia en el s. XVI

Así lo vemos ya en la denominación genérica de las obras del teatro de Colegio, que se sirve mayoritariamente de términos semánticamente muy amplios e indefinidos en cuanto a forma y contenidos: *Coloquio*, *Diálogo*, *Historia*... La misma amplitud puede revestir el término latino *actio* (o el de «representación»), aunque a menudo traduzca el término castellano *auto*, de tipo religioso-sacramental, que desde el principio tiene una forma bien definida en algunos aspectos: brevedad, no división en actos, personajes alegóricos...

Por otra parte, lo que un autor jesuita llamaría *tragedia*, otro lo llama *comedia* y viceversa, pues la mezcla de elementos y estructuras de comedia y tragedia es una constante desde los comienzos del teatro jesuítico a mediados del siglo XVI en España. Una pieza puede contener muchos rasgos característicos de tragedia, como estilo, personajes, final desdichado y, sin embargo, llamarse comedia. Las *Relaciones* del estreno de la *TSH* que conservamos llaman a esta pieza *tragedia*, *comedia*, *coloquio*, *acto trágico*; en el Prólogo se la llama «historia». La *Com. Occasio*, es una «trágica acción» en el prólogo al acto 5º, quizá porque termina, tras el fin desdichado de uno de sus dos héroes, en un *Chorus lugentium*; lo mismo puede decirse de la *Com. Metanea*. O, al contrario, los personajes pueden ser de distinta dignidad y el final feliz, o desembocar en una apoteosis y, sin embargo, llamarse *tragedia*. Así es la *Tragædia Namani*, *Trag. Regnum Dei* y *Tragædia Vicentina*. Pero, normalmente, se tenderá a



denominar *comedia* a todas estas obras, aunque se las reconozca como *tragicomedias*. Así aparece en los autores jesuitas que se ocuparon de la teorización de esta práctica teatral: «*tragicocomædia nihil aliud quam comædia*». <sup>49</sup>

En resumen y en general, en el teatro jesuítico del xvi una pieza se llamará *tragicomedia*, si el autor atiende a la teoría clásica, o simplemente *comedia*, ya sea porque se atiende a la teoría clásica y la pieza reúne esas características, o, más comúnmente, porque toma el término en un sentido amplio, como sinónimo de cualquier representación, máxime cuando en las del teatro de Colegio predominaban las piezas de carácter ecléctico. <sup>50</sup> Por eso, el conjunto de la producción del P. Acevedo se nos conserva bajo el título de *Comædiae, dialogi & Orationes*. <sup>51</sup>

Por otra parte, atendiendo a las características de este teatro didáctico-moralizador, que es «un sermón disfrazado», <sup>52</sup> siempre suelen mezclarse en las piezas, incluso en aquéllas que reúnen todas las características de la tragedia clásica, alguna forma de comicidad, como escenas cómico-burlescas, cuadros costumbristas o incluso largos entretenimientos o entreactos cómico-burlescos. Piénsese en las serias obras de Acevedo, como la *Trag. Lucifer Furens*, donde se juega «al toro de las coces» con el diablo, *Trag. Jephthæa* de J. Acosta, *Trag. Jezabelis*, *Trag Patrisfamilias de uinea* del P. Bonifacio, *Trag. Otio* del P. Cigorondo, *Diálogo de ... Sta. Cecilia y S. Tiburcio y Valeriano, mártires* o en la *TSH* con su larga escena 3ª del acto III y el extensísimo Entreenamiento en el que se inspira y al que copia el de la *CSC*. El autor justifica tal amalgama:

«Entre los actos desta historia [de San Hermenegildo] encajamos una imaginación agradable de la entrada de nuestra madre, la Sabiduría, en estas escuelas. En este entretenimiento dará V. S. licencia que haya algo de burlas, porque bien se sufre tratar con otro término a la madre que al padre y querer las burlas del regalo de ella y las veras del estudio dél». <sup>53</sup>

Queda, por ello, claro que en el teatro jesuítico estamos ante una aceptación y puesta en práctica a lo sumo de elementos o incluso del esquema de lo que retóricamente se venía entendiendo como tragedia. Más allá de eso y de que en alguna obra, como la *TSH* y con menor fuerza en esta *CSC*, se dramatice un conflicto interior de los personajes y con el final se provoque la lástima y el sobrecogimiento del espectador (tragedia *patética*), tendríamos en estas obras una versión muy abierta de una tragedia *morata*, que representa costumbres con una obvia finalidad didáctica. <sup>54</sup>

Pero este tipo de tragedia no es algo raro en el panorama de la segunda parte del siglo xvi. Los llamados «trágicos de fin de siglo», excepto casos como la *Numancia* de Cervantes o la *Elisa Dido* de Virués, tampoco van mucho más allá de esa aplicación del esquema retórico de la tragedia y de una asunción de la propuesta senequista para alejar el teatro de las elementales exigencias del vulgo y proponer una historia de grandeza épica. Estos dramaturgos no reivindican generalmente su condición de trágicos, ni insisten en llamar a sus obras *tragedias*. Sus obras oscilan constantemente entre las categorías dramáticas de lo trágico y lo cómico y constituyen un género híbrido y vacilante. Más bien se sitúan, sin saberlo, como precursores de la comedia áurea en aquéllas de sus manifestaciones que, lejos de ser un mero entretenimiento, tratan de abarcar toda la densidad y diversidad de la vida humana. <sup>55</sup>

Esta consciencia ya está patente en las piezas jesuíticas y en la concepción global de su teatro y concretamente en la *CSC*. Desde aquí, también, parte Lope de Vega, alumno aventajado de los jesuitas, para inaugurar esa fórmula que, sintetizando las aportaciones de los clasicistas y elementos de la práctica cortesana para responder a las exigencias de un teatro que al vulgo daba gusto, vino a llamarse *comedia* nueva. Pero, como Lope y aun antes que Lope, H. de Ávila había visto que lo que realmente importaba era lograr un espectáculo, una pintura «lustrosa», «con matices y colores», «con arte y estudio», «eloqüencia», «gracia» y «donayre» (vv. 137-156), que lo mismo podía ser llamada *tragedia* que *tragicomedia* o *comedia*.

## Notas

1. Para la confección de este trabajo me ha sido imposible consultar el artículo de A. Garzón Blanco, «The Spanish Jesuit *Comedia de Sancta Catharina*, Córdoba, 1597»: *Hispanic Languages and Literatures* [Louisiana State University Press, 1984], pp. 98-111.

2. Las referencias se hacen al texto del aquí llamado ms. A, es decir, el ms. M-325 (antes 1299) del Archivo de la

Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús. El texto sigue las grafías del ms. B1383 (aquí llamado HSA) conservado en la biblioteca de la Hispanic Society of America de Nueva York (cf. J. M. REGUEIRO - A. G. REICHENBERGER, *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at The Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1984, 2 vols.), por representar las grafías más cercanas al autor y al estreno de la pieza. La numeración de los versos del Prólogo sigue el texto del ms. autógrafo del autor, C. Mosquera de Figueroa, único que lo presenta sin lagunas, según la edición del mismo en G. DÍAZ-PLAJA, C. MOSQUERA DE FIGUEROA, *Poesías inéditas* (Madrid, RAE, 1955), pp. 116-121: «Prólogo que hizo el Lic[encia]do C[ristobal] M[osquera] D[e] F[igueroa] a la famosa Tragicomedia de Sta. Catalina, que se hizo en la Compañía de Jesús de Córdoba por el P. Fernando de Ávila.»

3. Hasta que en tiempos recientes soplaron vientos de cierto rigor histórico. El culto de esta virgen y mártir fue suprimido en 1969 en la Iglesia Católica Romana.

4. Cf. J. GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y humanístico en España*. Toledo, Gómez Menor, 1945, pp. 51s. J. L. FLÉCNIASOSKA, *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón*, Montpellier, P. Déran, 1961; B. W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso español* (Salamanca, Anaya, 1967), esp. c. XIII; J. ALONSO ASEÑO, *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio* (en prensa).

5. A. GOFFLOT, *Le théâtre au collège du Moyen Age à nos jours* (París, 1907), cap. I y II.

6. «Derramad vuestros versos soberanos,/ mezclados con elogios inmortales,/ en honrra de esta Virgen Catharina,/ deffensa y protección de esta República,/ patrona de las artes y las sciencias/ que en este su collegio se exercitan». (Pról., vv. 162-67). El ms. A concluye esta sección: «que en este su colegio representa/ la vida de la Santa alejandrina». Sta. Catalina de Alejandría era la patrona del colegio de los jesuitas de Córdoba, donde fue compuesta y estrenada la CSC.

7. Cf. L. GIL FERNÁNDEZ, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)* (Madrid, Alhambra, 1981), esp. pp. 273-281. D. Cantimori, *Humanismo y religiones en el Renacimiento* (Barcelona, Península, 1984), pp. 241-255.

8. «¿Qué nos puede faltar en nuestra obra?/ ¿Qué exemplo podrá aver para la vida/ de los que la encaminan para el cielo,/ como la que veréis representada,/ de Catharina, célebre en la Iglesia / Católica Romana, cuya fiesta/ este collegio con razón celebra?/ ¿Qué más alto sugeto que esta virgen,/ descendiente de Reyes, cuya mano/ no quiso dar de esposa al Rey de el suelo,/ por no negársela a su esposo Christo,/ en quien los ojos de su cuerpo y alma/ puso, sin los quitar de tal objeto?» (Pról., vv. 90-102).

9. Fue efectivamente un tema representado a menudo en ese teatro. Véanse algunos ejemplos documentados: *In honorem divæ Catherinæ (Égloga)* de Acevedo, en Córdoba, 1556. También, en Roma, 1566; Mesina, 1569; Aviñón, 1572; Innsbruck, 1577... Sta. Catalina, virgen y mártir, fue «apparently a favorite subject throughout this theater», según W. H. McCABE, *An Introduction to the Jesuit Theatre. A Posthumous Work*. [ca.1940] San Luis, Missouri, J. Oldani [Institute of J. S.], 1983, p. 45.

10. Prácticamente todos los estudiosos que se han acercado al teatro de Colegio reconocen el valor estético de esta tragedia, que fue representada en su tenor original varias veces y sirvió de modelo a otras representaciones del tema. Véase GARCÍA SORIANO, 84-114; A. HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona, Planeta, 1976), pp. 97-104; F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español*, I (Madrid, Cátedra, 1979), p. 100s. Sobre la importancia de esta obra en la evolución del teatro jesuítico, L. E. ROUX, «Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI siècle. Première moitié du XVIIe siècle», en J. JACQUOT, ed., *Dramaturgie et société : rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI siècle et au XVII siècle. II* (París, CNRS, 1968), pp. 479-523, esp. 503-508. M. J. RUGGERIO, «The Tragedia de San Hermenegildo «: Folio, 12, 1980 [1981], 118-128. La interpretación de Roux, sin embargo, pierde algo de su fuerza tras la datación del estreno de la TSH en 1590 (por A. GARZÓN BLANCO en *The Inaugural Production of the Jesuit «Tragedia de San Hermenegildo»*. Seville, 1590. [Louisiana State University, 1976, tesis doctoral inédita] y «La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte *Estudios dedicados al Prof. E. Orozco*, II. Granada, 1979, pp. 91-108) y la datación definitiva del estreno el viernes, 25 de enero de 1591, establecida ahora por J. Alonso Asenjo, o. c., así como con la atribución del *Coloquio de Moisés* al autor de la TSH, que expondré a continuación.

11. GARCÍA SORIANO, 45ss.; ROUX, esp. 492-503; O. E. SAA, *El teatro escolar de los jesuitas: la obra dramática de Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573)*. Tulane University, 1973 (inédito).

12. GARCÍA SORIANO, 230-315; F. GARCÍA OLMEDO, *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro* (Santander, Publicaciones de la Sociedad Menéndez y Pelayo, 1938); N. GRIFFIN, «Miguel Venegas and the Sixteenth-Century Jesuit School Theatre»: *MLR*, LXVIII, 1973, 796-806; *Two Jesuit Ahab Dramas: Miguel Venegas "Tragœdia cui nomen inditum Achabus", and Anonymous, "Tragœdia Jezabelis"*. Exeter, Univ. de Exeter [Exeter Hispanic Texts, 13], 1976 [1977].

13. Cf. A. GARZÓN BLANCO, o. c., 1976, p. 43; 1979, p.95. URIARTE, J. E. y LECINA, M., en su *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*. Parte I. Tomo I, A-B, Madrid, 1925, p. 376, ad n. Ávila y Sotomayor, Fernando, confiesan: «Ni en las historias de la Provincia de Andalucía, ni en los Catálogos trienales hallamos el nombre de Fernando o Hernando de Ávila o Dávila a fines del siglo xvi, en que se escribieron las obras abajo citadas». Uriarte-Lecina conocen, sin embargo, sus obras, conservadas en los mss. M-325 del APTSI, que contiene la TSH (fol. 1r-53v) y la CSC (f. 55r-145v, de la que estos autores dicen que consta de 4 actos) y el Ms. B1383 (CSC f. 89r-181rb), que antes formaba parte de la primera colección de Sancho Rayón (cf. LA BARRERA, *Catálogo*, p. 513a: «Fue de la librería de don B. J. Gallardo; pertenece al señor Sancho Rayón». También para La Barrera la CSC consta de 4 actos).

14. S. B. VRANICH, *Obra completa e Juan de Arguijo (1567-1622)*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1985.

15. Cf. nota 2.

16. Se trata del P. F. de Ávila y Sotomayor. H. SERÍIS (*Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos I* [Syracuse, N. Y., Syracuse University, 1960] p. 123-25) ya distingue perfectamente a ambos autores.

17. Cf. *supra*, nota 13 y la referencia al P. Hernando de Ávila en los mss. de las *Poesías inéditas* de C. Mosquera de Figueroa, ya mencionados. Lo cito como MF= Mosquera de Figueroa.

18. Aparecen reseñadas por SERÍs, o. c. y REGUEIRO-REICHENBERGER, o. c. Sobre escritores jesuitas, URIARTE, J. E. y LECINA, M, *Biblioteca...* Parte I. Tomo I, A-B, p. 376. Tomo II, C-Ferrusola, Madrid, 1929-30 y URIARTE, J. E., *Catálogo razonado de obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia Española*. Madrid, 1904-1916. 5 tomos.

19. Excepto la CSC, estudiada por A. Garzón Blanco en el artículo mencionado en nota 1.

20. Además de las obras citadas en anteriores notas, véanse «Note on the Authorship of the Spanish Jesuit Play of *San Hermenegildo*, 1580»: *Theatre Survey*, XV, 1974, 79-83; «The Jesuit *Tragedia de San Hermenegildo*, Sevilla, 1590»: *Explorations in Renaissance Culture*, 3, 1976 [1978], 1-19. El texto de la TSH se nos conserva en el citado M-325 del APTSI y, sin nombre de autor, ni *dramatis personæ*, ni nómina de actores, ni prólogo, ni coros, en el ms. 386 de la Colección de Cortes, sign. 9-2567.

21. Cf. GARCÍA SORIANO, 74-114; HERMENEGILDO, 97-101; ROUX, 503-508 y ALONSO ASENJO, o.c.

22. Gracias a la circunstancia de haberse conservado este prólogo autógrafo, disponemos ahora de su texto íntegro, pues los otros mss. donde está lo presentan con algunas omisiones o adaptado a las circunstancias de representación. Por otra parte, también las partes latinas en verso de la CSC, si atendemos a su estilo (que es el mismo de los de la TSH), pueden atribuirse al P. M. de la Cerda.

23. Cf. GARCÍA SORIANO, p. 190. F. G<sup>a</sup> OLMEDO, o. c. 13. Sobre estas obras, cf. GARCÍA SORIANO, pp. 115-128 y 189-202, respectivamente, y L. FOTHERGILL-PAYNE, «The Jesuits as Masters of Rhetoric and Drama»: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X, n<sup>o</sup> 3, 1986, 375-387 (sobre la HFil).

24. Se conserva en la RAH. de Madrid, Colecc. Cortes, ms. n<sup>o</sup> 442, sign. 9-2623. García Soriano, 127-131, la presenta como de autor desconocido.

25. En la carta de abdicación del príncipe Tanisodoro: «...a todos juntos os propuse el deseo q. en mí ardía, y la palabra y fe que tengo dada de seguir la vida heremítica...» (f. 52r).

26. No es éste el lugar para desarrollar los elementos de la prueba, para lo que remito a mi obra *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*. Baste con señalar algunos rasgos de su estilo poético como la frecuente colocación de homónimos en situación de rima, cuyo caso más notable es el comienzo de la 1<sup>a</sup> parte del Entretenimiento de la CSC, donde vemos empleado continuamente este recurso a lo largo de 11 redondillas, el frecuentísimo uso de símiles marineros y de los juegos de azar; su preferencia por refranes y frases hechas de raigambre popular, por los dichos sentenciosos y expresiones lapidarias. Como recursos dramáticos pueden citarse el uso en sus obras de varias lenguas, además del latín y castellano (como italiano, catalán y portugués en la *H<sup>a</sup> Nin*; portugués y vasco en la HFil e italiano en la TSH), y múltiples hablas jergales: sayagués para los rústicos (*Col Mo*, HFil, TSH, CSC), habla de gitanos y de negros (TSH, CSC); la inclusión de listas de juegos infantiles (*Col Mo* I, 5, 872-891; f. 128r y CSC, Ent<sup>o</sup>, 3<sup>a</sup> p. 113rb; *Col Mo* I, 5, vv. 899-926, f. 128v-129r y CSC, Ent<sup>o</sup>, 3<sup>a</sup> p. f. 112vb-113ra, etc.) y la estructuración de los entretenimientos por estos juegos, sin solución de continuidad (*Col Mo*: I, 5, desde la entrada del zagal de Moisés; TSH, Ent<sup>o</sup>, 2<sup>a</sup> p. vv. 3106ss; CSC, Ent<sup>o</sup>, sobre todo en su 3<sup>a</sup> parte); la estructuración de las obras en variedad de actos (2, 4 ó 5), separados por largos entreactos llamados normalmente «Entretenimiento»; el uso mayoritario del castellano en sus obras, a expensas del latín; el gran favor que concede a las *disputationes* (sobre el arrianismo en TSH, II, 4 y, *adversus paganos* con controversias trinitarias y cristológicas en CSC, I, 5 y II, 5; *Than, passim*). También al juego de las equivocaciones, que a veces constituye la maraña de partes enteras de los Entretenimientos: TSH, Ent<sup>o</sup>, 2<sup>a</sup> p. y CSC, Ent<sup>o</sup>, 3<sup>a</sup> p.; los gitanillos que se transforman en Amor de Ciencia y Amor de Honor en la TSH son los mismos que convierten a Rifeo en un sosias del Engaño en la CSC, que, a su vez, reproducen las proezas de Fallacio, que se disfraza de Delicio en la HFil II, 4 (ms. Colecc. Cortes 399, sign. 9-2580), f. 55v-60r. H. de Ávila aprovecha dichos, versos, estrofas y secciones enteras de unas obras en las posteriores, procedimiento que muestra su máxima consistencia en la CSC. Así, las escenas de investidura de los protagonistas como caballeros o guerreros: hay dos en la HFil: Filerino «caballero del Mundo» (IV, 3, f. 97r-99r) y «caballero de la milicia divina...» (f. 102v-105r), que se repiten con Hermenegildo (TSH, I, 6, vv. 1055-59. 1060-68. 1069-1113, f. 21v-23r) y Catharina (I, 4, f. 64r-64v). El martirio de Hermenegildo (TSH, V, 6) se revive en el de Catharina (CSC V, 4), donde se repiten varias estrofas de la TSH. El drama que vive Leovigildo entre la razón de estado y su paternidad (III, 2; V, 4 y 5) y el similar de Hermenegildo (I, 6; II, 2; III, 4), que se agudiza en el encuentro directo entre ambos (IV, 8), vuelve a darse y a expresarse, en muchos casos con idénticas palabras, en Majencio y su esposa en la CSC (IV, 1-4, f. 118v-134va, espec. en IV, 4). El Entretenimiento de la CSC es, en gran parte, una reelaboración del de la TSH, con su amplio uso de la magia tratada de modo burlesco, de las tretas y embustes, a partir de la presencia de gitanos con su jerga específica y la de los negros. Hay secciones en estos textos, como el juego de la *flauta encantada*, que resultan tan semejantes que pueden servir para explicar las distintas variantes de los mss. (véase TSH, Ent<sup>o</sup>, 2<sup>a</sup> p. vv. 3366-3413 y CSC, Ent<sup>o</sup>, 3<sup>a</sup> p., f. 113ra-114ra); la HFil (IV, 3, f. 92r-94r) tiene en común con la *Hist<sup>a</sup> Floridevi* (f. 226v—230r) la aparición de Alejandro Magno, Heliogábalo y Cresos; lo cual no tiene nada de extraño, por otra parte, ya que la H Fil viene a ser el reverso de aquella. Varias octavas reales que abren los Prólogos de la HFil (I, f. 1r; II, f. 27 y IV, f. 83r) se vuelven a encontrar en la CSC (V, 1, f. 134v y 135r y 136r, resp.). Las estrofas o versos individuales que se trasvasan exactas o con ligeras variaciones de una pieza a otra son muy numerosas.

27. Cf. A. GARZÓN BLANCO, «The Spanish Jesuit *Comedia de Sancta Catharina*, 1597».

28. Lo describe La Barrera en su *Catálogo*, p. 59 (*ad n.* Calleja [Maestro Diego] e informa de su contenido el Índice del *Catálogo de las piezas de teatro que se encuentran en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. T. I. (Madrid, Blass, S. A., 1934, 2<sup>a</sup> ed.), Tomo III (Madrid, Ministerio de Cultura, 1989), p. 128b, donde remite al T. I del mismo *Catálogo* (de Paz y Meliá).

29. La obra aparece como *Comedia de Santa Catherina, mártir* en el índice del códice. Sin embargo, lleva por título: *Tragicomedia de S<sup>a</sup> Catherina, Virg. y M. y de la disputa que tuvo con los Philósofos* (f. 106r). Llamamos a este ms.: BN, por el lugar donde se conserva. La Barrera se refiere a esa *Tragicomedia de S<sup>a</sup> Cath<sup>a</sup>* como «*Santa Catalina, virgen, La Rosa de Alejandría, y la disputa que tuvo con los Doctores*» (o. c., p. 59).

30. LA BARRERA, *Catálogo*, p. 59. García Soriano (p. 27, nota 3) se refiere a otra de las obras de este códice, el *Diálogo sobre aquella parábola de San Lucas «Homo quidam fecit cenam magnam»*, que, salvo en algunos detalles, coincide con el *Diálogo* del mismo título conservado en la R.A.H. ms. 385, sign. 9-2566, de principios del s. xvii. Ahora bien, el P. D. Calleja, que nació h. 1641 y murió en 1725 (cf. Uriarte-Lecina, o.c., Parte I, T. II, p. 52b-54b), no pudo ser autor de tal obra (ni de otras del códice que llevan fechas de los primeros años del s. xvii).

31. PAZ y MELIÁ, A., *Catálogo*, n. 2826, p. 429 y n.º 3030, p. 463, donde se cita la obra como: «*Santa Catalina, mártir. La Rosa de Alejandría*, por el P. M.º Francisco Calleja. Tragicomedia en 5 actos...».

32. Cf. DÍAZ-PLAJA, p. 14s para las referencias.

33. Son seis estancias de 14 versos, que siguen el esquema ABCABC:cDEdEFeF, ABCDBC:cDEdEFeF, ABCABC:cDEdEFeF, etc.

34. «¿Pero quién ha de ser tan observante, / que, por guardar las leyes de tragedia...» (v. 127). «Que la tragedia anti-gua era un sujeto / no desconforme a la virtud heroica» (vv. 55s).

35. «Aquí salen los ángeles al entierro, con sus achas de zera blanca enzendida y los mártires que ella conbirtió en la disputa con sus insignias en las manos lleban en hombros a la santa con solene prosección hasta subilla al monte donde la enterraron, entonando en el entretanto toda la música a canto de órgano el himno de las vírgenes...» (A, fol. 134v).

36. Desde esta perspectiva se explican fácilmente la extensísima escena de la disputa teológico-filosófica entre los filósofos y Catharina y aquéllas (como IV, 4) en las que los protagonistas (en especial, Catharina, Faustina y Porfirio) confiesan con arrojo y hasta con insolencia su fe, aunque (mejor, *puesto que*) esta confesión los lleva al martirio. También la «moralización» del Entretenimiento que hace Orfeo en su conclusión (vv. 696-756; f. 117v-118v).

37. El obispo Francisco Reynoso parece haber sido muy estimado por los jesuitas, probablemente porque fue un buen mecenas de la Compañía. Véase, además de la dedicatoria y despedida de esta obra, la *Oratio* que en su honor hizo el P. Martín del Río. Se conserva en el Archivo de la Provincia de Toledo: M-338 (1321), que se editó en Córdoba, 1598.

38. De ahí el uso del latín en verso y prosa y la selección de vocablos y formas, de versos y estrofas del mayor lustre y gravedad que cultivó el Renacimiento: estancias, octavas, tercetos, soneto... Cf. «Muy grave en el estilo, culto y puro / y lleno de palabras escogidas, / reducidas a verso numeroso, / de popular lenguaje retirado, / nada vulgar...» (vv. 78-81).

39. Véanse especialmente IV, 1-4: «*Immane de me supplicium sumerem, / si tantum tamque impium patrassem sce-lus*», dice Majencio en IV, 1, v. 5349s. También: «¿Qué haré como Rey? ¿Qué, como esposo? / Que tienen los pechos de los reyes, / la justicia y amor contrarias leyes» (IV, 2, vv. 5456-58).

40. Cf. J. CANAVAGGIO, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en *Academia Literaria Renacentista. V-VII: Literatura en la época del Emperador* (Salamanca, Universidad, 1988), p. 181ss. Quizá porque se olvida que Aristóteles habló también de una *tragedia de final feliz*. Cf. A. GARCÍA-VALDECASAS, «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en *Actas del II Congreso de la AISO* (Salamanca y Valladolid, julio de 1990; en prensa).

41. Ocupan cerca de 800 versos sólo en I, 5 (vv. 761-925) y II, 5 (vv. 2311-2907).

42. Mosquera no parece conocer la mencionada doctrina aristotélica sobre la «tragedia de final feliz», ni la teorización y práctica de los italianos en el siglo xvi que estudia A. GARCÍA-VALDECASAS, *art. cit.* y que parece atribuirle D. Ynduráin en «*El castigo sin venganza* como género literario»: R. Doménech (ed.), «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 143ss.

43. Cf. M. T. HERRICK, *Tragicomedy* (Urbana, University of Illinois Press, 1962), c. 1.

44. Esta es la fecha que se nos da para la representación, probablemente en el Colegio Imperial de Madrid, de la *TSH*, que fue copiada por las mismas manos antes o después de su reposición el 30 de enero de ese año. Por entonces y probablemente en las mismas circunstancias debió representarse también la *CSC*.

45. Este ms. ha suprimido el Entretenimiento y los pasajes del Prólogo que también omite A.

46. Desde el inicio del Prólogo, en verdad, se invoca retóricamente a «Apolo y las Hermanas nueve». Pero aparte de a Melpómene y Talía, sólo se solicita el amparo explícito de Ter[ps]ícore y Euterpe y eso para «el fin de aquesta historia», es decir, para la apoteosis (vv. 1-18).

47. Es un puro pasatiempo (aunque también tenga una finalidad doctrinal, pues al final Orfeo «moraliza la fábula»). Por ello, podía omitirse, como sucedió en la representación que presupone el ms. *BN*. Quizás alude Mosquera al Entretenimiento al mencionar aquellos «cómicos discursos» que dice que incluye la tragedia (v.36).

48. J. CANAVAGGIO, 181-195.

49. M. J. RUGGERIO, «Some Jesuit Contributions to the Use of the Term "Comedia" in Spanish Dramaturgy»: *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico, Univ. de Río Piedras), 9, 1982, 197-203, espec. p. 200.

50. Cf. GARCÍA SORIANO, 41s.

51. Códice de la Colección de Cortes de la RAH, ms. 383, sign. 9-2564.

52. Así conciben sus obras dramáticas tanto Acevedo (*Com. Caropus*, fol. 170v) como Bonifacio (*Actio Nepotiana Gometius*), el autor de la *Trag. Regnum Dei* (probablemente también J. Bonifacio), *etci*.

53. Según el Prólogo a la *TSH* del Ms. A, del que carece el de la Biblioteca de la RAH.

54. Cf. HERMENEGILDO, 40s. No en vano el teatro de los jesuitas es heredero directo de la corriente del «Terencio cristiano», que se inspira también en las tragedias de Séneca. Cf. Herrick, o.c., c. 2; J.-M. Valentin, «Aux origines du théâtre néo-latin de la Réforme Catholique: l' *Euripus* (1549) de Livinius Brecht»: *Humanistica Lovaniensia*, XXI (1972), 81-188 y L. Bradner, «The Latin Drama of the Renaissance (1340-1640)»: *Studies in the Renaissance*, 4 (1957) 31-70.

55. HERMENEGILDO, 155-162; CANAVAGGIO, 189-195 y, sobre todo, R. FROLDI, «Experimentaciones trágicas en el siglo xvi español», en S. Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto 1986, Berlín (Francfort, Vervuert, 1989), pp. 457-467.

Manuel Calderón  
Investigador a la  
Universitat de Barcelona  
Catalunya

# *La creación de un teatro lírico en el Renacimiento: la Copilaçam, de Gil Vicente*

El teatro de Gil Vicente se mueve aún entre las dos aguas de la parateatralidad, ligada a los espectáculos cortesanos con baile y música, y la teatralidad moderna.<sup>1</sup> El espacio escénico de estas obras era el de las Cortes de D. Manuel y D. João III de Portugal, de las cuales se nutría también la improvisada compañía de actores y músicos,<sup>2</sup> y el público que participaba en las representaciones, ya como destinatario, ya como *deus ex machina*. El mismo Gil Vicente era, a la vez, autor del texto dramático, a veces actor, director de la escenografía y compositor de la música que acompañaba a la lírica de tipo tradicional incluida en sus autos.<sup>3</sup> Mi interés se centrará, precisamente, en analizar el papel que desempeñan, como elementos configuradores de un teatro lírico desarrollado más tarde en Castilla por Lope de Vega y su escuela, la música y la coreografía que acompañaban a la lírica de tipo tradicional.<sup>4</sup>

## *1. Los géneros líricos*

Al hablar de la lírica del teatro vicentino, no siempre podemos separar de forma clara y distinta lo popular de lo culto, ya que tanto las composiciones tradicionales (o de tipo tradicional) como las vinculadas a la herencia trovadoresca, eran expresión de una común cultura aristocrática (de la que también formaban parte los cancioneros musicales y poéticos de finales de la Edad Media) en contacto con el pueblo llano de los lugares donde residían las cortes itinerantes de Castilla y Portugal.<sup>5</sup> Esta rica tradición lírica, de origen popular, era luego reelaborada por los músicos y poetas de la Corte, como Gil Vicente.

La lírica tradicional vicentina es, en su mayor parte, cantada y, muchas veces, va acompañada de baile; aunque también abundan las citas<sup>6</sup> y, en ocasiones, la ambigüedad de las aco- taciones nos deja en la duda de si eran cantadas o recitadas.<sup>7</sup> Lo cual determina la métrica de tales composiciones, que depende, a la postre, de la forma como se cantaban.<sup>8</sup> En el caso de Gil Vicente, se trata además de una lírica representada;<sup>9</sup> y hemos de tener en cuenta las distorsiones causadas por las características del habla de cada personaje, la entonación, los silencios y las pausas de la elocución.<sup>10</sup> Otras veces, en cambio, no estamos seguros de si las repeticiones formaban parte del texto o eran reflejo de la música,<sup>11</sup> cuando no achacables a errores tipográficos o del editor.<sup>12</sup>

La forma de designar a estas cancioncillas en la *Copilaçam* es un tanto anárquica. Las aco- taciones explícitas o implícitas las llaman, en general, *cantigas* aludiendo simplemente al he-

cho de que eran cantadas, como se deduce de la respuesta que da la *feiticeira* de *Rubena* (f. 91d) al Ama cuando ésta le pregunta «¿qué cantigas cantáis?» y aquélla cita, entre otras, sendos versos de los *romances* de Doña Alda, y de Moriana y el moro Galván.<sup>13</sup> Pero hemos de advertir que no todas las *cantigas* son cantadas o, al menos, no siempre.<sup>14</sup>

Un término más específico es el de *vilancete*.<sup>15</sup> Juan del Encina, en *El Arte de la poesía castellana*, sugiere que, en principio, se llamaba *villancico* a toda composición anónima con refrán o estribillo de dos o tres versos.<sup>16</sup> Es sólo a partir de su inclusión en los autos de Gil Vicente, Lucas Fernández, López de Yanguas y Sánchez de Badajoz cuando este término adopta un significado más restringido, que lo vincula al mundo propio de los villanos, incluidas sus imitaciones cortesanas.<sup>17</sup>

A medida que nos acercamos al Renacimiento, el texto de la canción profana de los polifonistas castellanos adquiere mayor importancia frente a la música<sup>18</sup> y el *villancico* se va convirtiendo en la forma favorita tanto de la canción polifónica sin acompañamiento, como de la interpretada por una sola voz con acompañamiento de vihuela.<sup>19</sup> Los compositores del Renacimiento llamaban *villanesca* a estas composiciones. En la época de Gil Vicente, se empleaban como sinónimos los nombres de *vilanella*, *vilanesca* y *canzone alla vilanesca*,<sup>20</sup> aunque Fuenllana, al contrario de los demás vihuelistas, que empleaban el término de manera vaga, distingue entre los *villanesca* italianas y los *villancicos* españoles.<sup>21</sup>

Desde el punto de vista musical, la *villanesca* no tiene una métrica ni una combinación estrófica propias, aunque suele presentar las formas AA-BB a principios del xvi y, más tarde, las formás AA-B-CC y ABB.<sup>22</sup>

Por otro lado, los pastores del *Auto Pastoril Castelhana* cantan a la Virgen una *chançoneta* en dialecto rústico, acompañada de música y baile. Con este término se designaban los villancicos de Navidad, para distinguirlos de los dedicados al Corpus Christi o a la Virgen.<sup>23</sup> La *chançoneta* se cantaba, a fines del xvi, antes de la Misa del Gallo en lugar de la salmodia de maitines de Navidad,<sup>24</sup> y a este ciclo navideño pertenecen la mayoría de las cantigas de tema religioso de Gil Vicente.

Ya nos hemos referido a los problemas que plantea la transmisión de esta lírica, en el caso de Gil Vicente.<sup>25</sup> Un aspecto relacionado con los textos vicentinos, que no se ha llegado a explicar satisfactoriamente, es el del plurilingüismo.<sup>26</sup> Podríamos ver en ello, acaso, un reflejo del cosmopolitismo de la Corte portuguesa, comparable al de la valenciana.<sup>27</sup> Sea como fuere, la mezcla de lenguas que se da en el teatro de Gil Vicente revela un singular interés por explorar los valores musicales y emotivos del lenguaje.<sup>28</sup>

En cuanto a los *romances* que figuran en los autos de la *Copilaçam*, también parecen cantados de forma polifónica.<sup>29</sup> Como ha señalado R. Lapesa, el uso progresivo de villancicos y romances (líricos y novelescos, con preferencia a los épicos), entre los poetas cultos de los siglos xv y xvi, marca el cambio hacia una sensibilidad estética y unas formas poéticas nuevas en relación con las de la lírica cancioneril.<sup>30</sup> A los *romances* tradicionales, cantados durante la segunda mitad del s. xv se añadieron, con la llegada del Renacimiento, los *romances* cultos con estribillo, cantados en cuartetos independientemente de su contexto.<sup>31</sup> En el *romance* con «desfecha»,<sup>32</sup> que solía ir intercalada o al final de la composición, está el germen de las *ensaladas*, como las famosas de Mateo Flecha, el Viejo.

Las canciones que éste último insertaba en sus *ensaladas* son las composiciones que más se asemejan, por su estilo popular, a las *villanesca* de comienzos del xvi.<sup>33</sup> El término *ensalada* se aplica por primera vez, en su sentido musical, en el teatro de Gil Vicente.<sup>34</sup> Eran éstas composiciones lírico-musicales donde se mezclaban diferentes metros y lenguas, siguiendo un orden subjetivo y hasta arbitrario (en el caso de Gil Vicente), al tiempo que la música iba variando con cada letra. Aun así, la técnica que sigue Gil Vicente es la característica del Renacimiento, consistente en yuxtaponer las letras en lugar de mezclarlas, como era común en la Edad Media.<sup>35</sup>

## 2. El baile y la coreografía

La lírica dramática de Gil Vicente se inscribe en el contexto de la polifonía renacentista; lo cual, como sabemos, implica la manipulación de los textos de tradición oral por parte de los

poetas y músicos cortesanos, al transformar los *villancicos* originariamente populares en composiciones polifónicas. Incluso, la permanencia tan sólo del estribillo de una canción popular podía dar lugar, en manos de poetas y vihuelistas, a otras canciones con glosas cultas.

A finales del s. xv, sobre todo, se desarrolló en Flandes una importante escuela de música polifónica que atrajo a los ministriles de las cortes de Aragón y Portugal.<sup>36</sup> En este último país, se iniciaron dichos intercambios musicales a partir del matrimonio entre la infanta Isabel, hija de João I, y el duque de Borgoña, Felipe el Bueno. Gil Vicente, igual que Juan del Encina en la corte del duque de Alba, recurre a la nueva técnica polifónica, acompañada a veces de órgano, para ilustrar las letras de los *villancicos* y *romances* intercalados en sus autos.<sup>37</sup> Son, además, frecuentes las referencias a los bailes, como la *folía*,<sup>38</sup> el *baile de terreiro*,<sup>39</sup> la *chacota*<sup>40</sup> y la *suiza*,<sup>41</sup> que irían probablemente acompañados de coreografía, como sugieren las mascaradas de *Cortes de Júpiter* y del *Auto das Fadas*.<sup>42</sup> En este sentido, J. Sasportes<sup>43</sup> y E. Asensio<sup>44</sup> han señalado los vínculos y las innovaciones del teatro vicentino respecto a las manifestaciones parateatrales y preteatrales de finales de la Edad Media y del Renacimiento (entradas, desfiles, momos...)

Todos estos bailes, a diferencia de las danzas cortesanas, son movidos y alegres,<sup>45</sup> a juzgar por las palabras del Bailador de *Juiz da Beira* (f. 225rv): «estam-me proindo as mãos / por dar ùa çapateta / como nos bailos vilãos / [...] ora olhai esta maneira / pera bailar com molher / e sabeis como se quer / sempre a volta assi ligeira.»<sup>46</sup>

El primero de ellos, la *folía*, parece ser un baile o danza de origen portugués,<sup>47</sup> muy utilizado en el teatro.<sup>48</sup> Por la definición que da Covarrubias, podríamos relacionar dicho baile con el carnaval y los ritos de renovación.<sup>49</sup> O. Gombosi apunta un doble origen para la *folía*: por un lado, la Bassa Danza medieval, de cuyo «basso ostinato» (primero melódico y luego con letra) sería una variante; y, por otro, la *morisca* cortesana del s. xv, especie de mojiganga con máscaras acompañada de pito y tamboril, protagonizada por un loco. La unión de ambas tradiciones se da sólo en la época de Gil Vicente.<sup>50</sup>

La *carraquisca* o *mourisca*, a la que se refiere el escudero de *Juiz da Beira*,<sup>51</sup> está, como vemos, directamente relacionada con la *folía*. El carácter villanesco y desenfadado de la *mourisca* la alejaba del gusto refinado y de las convenciones cortesanas;<sup>52</sup> en cambio, era uno de los bailes preferidos por la soldadesca que combatía en ultramar, a juzgar por lo que nos dice la protagonista del *Auto da Fama* (f. 199d): «Ide-vos pola foz de Meca, / vereis Adém destruída / [...] E achareis / em calma suas galés, / e as velas feitas em isca, / e balhando à mourisca / dentro a gente português.» En el *Auto da Fé* (f. 209v), su protagonista aparece en escena «quellotrada [ataviada, vestida, adornada] a la mourisca», indicio de que esta danza debía ser un elemento característico de las fiestas cortesanas con disfraces y pantomimas.<sup>53</sup>

Una figura típica de los momos era el hombre salvaje,<sup>54</sup> conocido en Inglaterra como *morris dancer* o *Green Man*; es decir, *bailador da mourisca*.<sup>55</sup> El hombre o caballero salvaje y el loco compartían una misma área semántica: eran la representación del mundo físico y espiritual anterior y ajeno a la Corte. En el orden de los personajes, representaban lo mismo, que el rito y la fiesta (es decir, lo parateatral), frente al hecho teatral, entendido éste como *representación* y no como *encarnación* o *recuerdo* del mito originario: eran signos metonímicos de la naturaleza dionisiaca opuesta a la civilidad y a las convenciones cortesanas.<sup>56</sup> El salvaje, de aspecto velludo y vestido precariamente, es, a la postre, una reencarnación del diabólico Hellequin que aparece, al frente de su mesnada, en *Le Jeu de la Feuillée*, de Adam de la Halle (s. XIII), acompañando a la fata Morgana durante la vigilia de San Juan; personaje que más tarde se transformaría en el piloso Arlequín de la *Commedia dell'Arte*, con su traje remendado de rojo.<sup>57</sup>

Según Huizinga, el arte en la Antigüedad era al mismo tiempo, y entre otras cosas, culto, fiesta, juego, artesanía, prueba, enigma, lección y competición;<sup>58</sup> y lo mismo podríamos decir del teatro de Gil Vicente. Por otro lado, la máscara del personaje dramático, que pervive hasta la *Commedia dell'Arte*, tenía la función de recordar a los demás que el actor no expresaba un estado de ánimo ni representaba una realidad exterior, sino que formaba parte de un todo que abarcaba a actores y espectadores. Esta ligazón de todos los participantes en el espectáculo se da también en los autos de Gil Vicente, unas veces invadiendo los actores el espacio del público, y otras, por el carácter improvisado y disfuncional del lugar elegido para la representación (una estancia de palacio), donde difícilmente podrían oponerse los espacios de actores y

público. Igualmente, el verso, la música y el baile constituían una unidad inseparable en los ritos arcaicos y en el teatro vicentino.<sup>59</sup> Es, por eso, significativo que en Gil Vicente se aglutinen las funciones de poeta, músico y escenógrafo: En este contexto lúdico, del que también formaban parte las *ensaladas*,<sup>60</sup> las fiestas de moros y cristianos, con sus salvajes y botargas, debían ser un espectáculo bastante común.<sup>61</sup>

Junto a las anteriores danzas guerreras, figura la *suiza*, danza o baile que acompaña al *villancico* polifónico que cantan todos los personajes de *Exortação da guerra*. «La *suiza* es, técnicamente hablando —dice Caro Baroja— un baile de picas y de alabardas ante todo. Probablemente, porque los suizos mercenarios, tanto en las cortes de los reyes de España como en las de los de Francia y en el Vaticano, solían maniobrar de modo militar con pasos rítmicos.» Pero en la Península era común, entre el pueblo, «la idea de que una danza militar tenía que ser expresiva de una lucha conocida secularmente: la de los cristianos contra los moros,» de modo que existen referencias a «*suizas* o *danzas* de moros y cristianos», indistintamente.<sup>62</sup>

Finalmente, los *bailes de terreiro* que acompañaban a las cantigas paralelísticas, recibían este nombre porque se bailaban en recintos abiertos.<sup>63</sup> Pertenecen al grupo de bailes de corro, de origen religioso o sagrado<sup>64</sup> y, como la *chacota*, de cuyo origen bullanguero e hilarante procede el vocablo metonímico que significa alegría burlona,<sup>65</sup> forman parte del conjunto de bailes populares que encontramos en los autos de la *Copilaçam*.

### 3. La música

De la misma forma que existe, como hemos visto, una relación entre bailes como la *folía* o la *morisca* y la figura del loco, Margit Sahlin vincula el origen de la canción popular a la «fiesta de los locos» medieval (*fête des fous* o *de l'âne*).<sup>66</sup>

Los músicos que, en los tablados erigidos para la representación dentro o fuera de las iglesias, acompañaban a los danzantes jugaron siempre un papel muy importante en el teatro medieval. Colocados sobre el escenario detrás de unas cortinas, como recordará más tarde Cervantes,<sup>67</sup> ejecutaban con unos pocos y sencillos instrumentos la música que acompañaba a los *villancicos* y *romances*.<sup>68</sup> En particular, la presencia en escena de Liberto en el *Auto das ciganas* y de Fortaleza, en el *Auto da Fama*, sólo parece justificarla el hecho de que tocaban algún instrumento y acaso también bailaban.

La vihuela era el instrumento de cuerda preferido en los ambientes cultos,<sup>69</sup> frente al laúd y a la guitarra (port. *viola*), considerada vulgar; aunque Mudarra y Fuenllana compondrían más tarde *tientos*, *romances*, *diferencias*, *fantasías* y *danzas* para guitarra, elevando su prestigio. Por eso, muchas veces, la única diferencia entre una composición cortesana y otra popular estriba en que mientras el pueblo la cantaba sin acompañamiento o con la guitarra, en los círculos cortesanos se interpretaba a varias voces o con vihuela.<sup>70</sup> En las composiciones acompañadas con este instrumento, el autor, inspirándose en el texto de la canción, componía una parte instrumental polifónica, ya sea dando protagonismo a la voz o a la vihuela.

Ya me he referido a la forma como se cantaban los *romances* y a la relación entre el romancero y la música de vihuela. Desde un punto de vista musical, los *villancicos* del *Cancionero Musical de Palacio* tienen una estructura alterna ABBA, común a la de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, el Sabio, y a algunas composiciones del *Llibre Vermell de Montserrat*; eco, a su vez, de la alternancia entre solista o coro menor y gran coro del canto responsorial gregoriano.<sup>71</sup> A la postre, si el hueco dejado por el drama litúrgico, tras su desaparición de las iglesias, vinieron a llenarlo los *villancicos*,<sup>72</sup> resulta curioso comprobar cómo son de nuevo recuperados por el primitivo teatro peninsular; aunque, lamentablemente, la música no se haya conservado.<sup>73</sup>

### 4. Su función dramática

Al analizar la función de la música y de la lírica tradicional en el teatro de Gil Vicente, podríamos distinguir los autos religiosos (referidos exclusivamente al Ciclo de Navidad) y el teatro



profano. Aquéllos comprenden, a su vez, dos tipos de autos: los pastoriles, en los que predominan la música y las danzas populares, y los alegóricos, derivados de los *misterios* y *moralidades* de la Edad Media, donde predominan los himnos litúrgicos.

En los autos pastoriles de Gil Vicente, los elementos lírico-musicales sirven para articular la acción en una serie de escenas (anuncio del ángel, camino de los pastores a Belén, ofrendas al Niño y cierre del auto).<sup>74</sup> La música y la danza simbolizan, además, la armonía y la sabiduría divinas,<sup>75</sup> de acuerdo con la cosmología neoplatónica medieval y renacentista.<sup>76</sup> Así, en el *Auto Pastoril Português*, los pastores han de recurrir a la danza, porque no saben rezar. Y en el *Auto dos Reis Magos*, la patanería e ignorancia de los pastores, opuestos a la figura del Caballero,<sup>77</sup> se truecan en sentido común en cuanto aquéllos se percatan de quién es el que ha nacido. El auto termina con la armonía final entre pastores y cortesanos (reyes, caballero), simbolizada por el *villancico* que todos cantan a coro.

Por otro lado, el amor divino y humano (éste dirigido siempre al matrimonio: la Virgen es el modelo de perfecta casada) tienen un sentido y una importancia común en el teatro vicentino.<sup>78</sup> Recordemos que obras como *Cortes de Júpiter*, *Dom Duardos* y *Templo d'Apolo*, fueron representadas con ocasión de bodas regias, al modo de los *epithalamia* clásicos. Concretamente, la danza es utilizada por Don Rosvel, en la *Comédia do Viúvo*, como un medio de seducción, a la vez que sirve para ir revelándonos la personalidad del protagonista e interviene, finalmente, en la ceremonia nupcial con la que termina la comedia. La misma alusión procaz del pastor Juan de las Brozas (disfraz de Don Rosvel) a su habilidad para tocar la gaita, logra despertar el interés de Paula, con la que terminará casándose.

S. Reckert equipara la función que tiene la lírica dentro de la representación a la que tiene el uso del paralelismo: crear suspense, retardar y exacerbar el tono lírico, y crear una tensión afectiva.<sup>79</sup> E. Asensio subraya su función de enlace entre el mundo real y el ficticio, y destaca tres fines principales que justificarían su inserción dentro del auto: la ambientación (dar verosimilitud a la acción y servir de contraste poético y cómico), la caracterización de los personajes y la duplicación de la acción en un plano épico, lírico o simbólico (anticipando, intensificando y recapitulando las partes de la trama).<sup>80</sup> No obstante, su función no se agota aquí. En la mayoría de los casos, la lírica popular está puesta en boca de un personaje, ya sea en forma de monólogo o de soliloquio; pero también puede ser dialogada y es frecuente que sirva de conclusión o que esté en medio de dos escenas. Otras veces, las cantigas son interrumpidas por el diálogo o los comentarios de los personajes,<sup>81</sup> o están cantadas alternativamente por varios de ellos.<sup>82</sup>

Podríamos clasificar, en suma, la música y la lírica de tipo tradicional del teatro de Gil Vicente, por su función, en cuatro apartados: a) composiciones donde predomina la función expresiva o conativa; b) las que sirven para estructurar la acción (marcan las entradas y salidas, una pausa, el paso de una escena a otra o el final del auto); c) aquellas que tienen una finalidad didáctica o paremiológica (ilustran un argumento, unos valores o una enseñanza); y d) las que incorporan, con un criterio estético y musical del lenguaje, la fonética de los negros y de los gitanos, adelantándose al uso de ritmos exóticos (panameños) que Lope de Vega utilizaría en sus comedias.

## Notas

1. TH. R. HART, «The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia», en *Modern Languages Notes*, 87 (1972), p. 307-315. Para las relaciones entre teatro y parateatro, vid. J. M<sup>a</sup> DÍEZ BORQUE (dir.), *Historia del teatro en España*, I, Madrid, 1983, p. 129-149; M. A. PÉREZ PRIEGO, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», en *Epos*, V (1989), p. 141-163; la introducción de Ana M<sup>a</sup> ALVAREZ PELLITERO a su edición de *Teatro medieval*, Madrid, 1990 y A. GÓMEZ MORENO, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, 1991.

2. Práctica común en el teatro cortesano, documentada también en la Corte valenciana de Germana de Foix. Vid. J. FUSTER, «Plantejaments històrics del teatre valencià», en *Els Marges*, 5 (1975), p. 28.

3. *Sibila Casandra*, f. 13ab. Cito por la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente* (1562), ed. facs. de la Bibl. Nacional de Lisboa, 1928.

4. De la lectura atenta de todas las piezas dramáticas de la *Copilaçam*, he extraído un total de 164 textos líricos de

estilo tradicional, que son la base de mi tesis doctoral en curso. Tomo como referencia para el estilo tradicional los estudios de J. M<sup>a</sup> ALÍN, *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968; A. SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969; V. BELTRÁN, *La canción tradicional. Aproximación y Antología*, Tarragona, 1976, y *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, 1990; M. FRENK ALATORRE, *Estudios...*, cit. y «Configuración del villancico popular renacentista», en *Actas del VI Congreso de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 281-283.

5. El mero repaso de los tipos que aparecen en el teatro de Gil Vicente (en boca de los cuáles aparecen la mayoría de las cancioncillas de tipo tradicional) nos indica el grado de penetración de los elementos populares en un teatro escrito y pensado para la Corte: *regateiras, alcoviteiras, lavrandeiras, feiticeiras, forneiras*, criadas, amas, *alfaiates, almocreves, calafates, parvos*, clérigos de misa y olla, pastores, campesinos, romeros, escuderos, hortelanos, herreros, negros, gitanos, judíos, villanos, presos, mozos y mozas.

6. *Barca da Glória*, f. 55c; *Juiz da Beira*, f. 222a, 224d; *Rubena*, f. 91d-92a; *História de Deos*, f. 232c.

7. *India*, f. 195b: «dizendo»; *Rubena*, f. 96b y *Dom Duardos*, f. 132d: «diz»; *Inês Pereira*, f. 217c: «esta cantiga di-réis»; *Pastoril Português*, f. 28b: «como lá diz a cantiga»; *Almocreves*, f. 228a-c: «E grosarei o romance de...»; *Ibidem*, f. 232c: «Hei-os todos de grosar...»; *Triunfo do inverno*, f. 183a: «dizendo esta cantiga».

8. M. FRENK ALATORRE, «Problemas de la antigua lírica», en *Estudios sobre la antigua lírica*, Madrid, 1978, pp. 137-153. Sobre la libertad de los poetas de la época, y especialmente Gil Vicente, con respecto a la rima, metro y estructura estrófica, vid. P. TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente*, Paris, 1959, p. 311.

9. La acotación del romance final de *Dom Duardos*, f. 136d-137b, lo dice explícitamente: «Este romance se disse representado, e depois tornado a cantar por despedida». Y el que cantan las sirenas del *Triunfo do inverno*, f. 180c-181a, es primero recitado y luego cantado: «Vos, serenas, cantaréis, / por memoria y enxalçamiento / de su vida y nacimiento, / este romance que oiréis.»

10. Valga de ejemplo la metafonía del último verso del estribillo en la cantiga con *leixa-pren* del *Auto dos Quatro Tempos* (f. 17bc): «En la huerta nace la rosa: / quiérome ir allá / por mirar al rui señor / cómo cantavá.» Vid. C. FERREIRA DA CUNHA, «Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro *Auto das Barcas*, de Gil Vicente», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I (1960), pp. 459-479.

11. *Fadas*, f. 210d-211b; *Físicos*, f. 249d; *Lusitânia*, f. 243b-244a; *Cananea*, f. 82ab.

12. *Pastoril Português*, f. 30a-c. Para la problemática textual de la *Copilaçam*, vid. S. RECKERT, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, 1983, pp. 201-230.

13. Son los romances que empiezan: «En París está Doña Alda», *Cancionero de Romances (1550)*, ed. de A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1967, f. 102v; y «Al pie de una verde haya», Juan de TIMONEDA, *Rosa de Romances (1573)*, ed. de A. Rodríguez Moñino, Valencia, 1963, f. vj.

14. Algunas que sólo están citadas tienen un valor paremiológico. O. de PRATT, *Gil Vicente. Notas e Comentários*, p. 30, recuerda la *sengadas* o *sêgadas* carnalescas, protagonizadas por «representadores populares que proferiam adágios ou ditos sentenciosos, geralmente rimados, de mistura com farsoladas, ao som de música —viola e pandeiro— para recreio e ensinamento do povo.» Y añade: «*Cantigas eram, e são ainda popularmente, as razões palavrosas, de carácter filosófico, mas sem importância prática: Isso são cantigas!, Deixe-se de cantigas!*» A lo dicho en las notas 6 y 7 se añaden aquellas composiciones que son recitadas: *Quem tem farelos*, f. 193d; *Dom Duardos*, f. 135a y 136c; *Físicos*, f. 248a, f. 249b; *Pastoril Português*, f. 27b, 28b; *Juiz da Beira*, f. 223c, 224c; *Templo d'Apolo*, f. 162d; *Serra da Estrela*, f. 173c; *Triunfo do inverno*, f. 176a; *Floresta de enganos*, f. 116a. Y las que son unas veces recitadas y, otras, cantadas: *Triunfo do inverno*, f. 175c que, en la misma obra, f. 181a y en *Quatro tempos*, f. 17b, aparece cantada; *Serra da Estrela*, f. 172b y 173a que, en *Cortes de Júpiter*, f. 168a y en *Floresta de enganos*, f. 118a aparece cantada; *Almocreves*, f. 232c que en *Cortes de Júpiter*, f. 168b aparece cantada; y *Triunfo do inverno*, f. 181d y 182a que, en la misma obra, f. 181d y 182a, en *Rubena*, f. 92a y *Frágoa d'Amor*, f. 153a aparece cantada.

15. *Quatro Tempos*, f. 16cd; *Sibila Casandra*, f. 13b; *Cortes de Júpiter*, f. 166a; *História de Deos*, f. 65v.

16. Ed. y notas de Juan Carlos Temprano, *Boletín de la Real Academia Española*, LIII (1973), p. 339. A. Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 42-48, añade que si bien en un principio «designaría a las canciones de tradición popular cantadas por villanos», entre fines del xv y principios del xvi incluye canciones cultas con estribillo irregular de 2, 3 ó 4 versos y un verso de enlace entre la mudanza y la vuelta.

17. I. POPE, «Musical and Metrical Form of the Villancico», en *Annales Musicologiques*, II (1954), p. 191. Y. MALKIEL y Ch. STERN, «The Etymology of Spanish villancico «Carol»; Certain Literary Implications of this Etymology», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), p. 145. Así es como lo registra COVARRUBIAS en su *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, 1989, p. 1009a.

18. H. ANGLÈS, «Les musiciens flamandes en Espagne et leur influence sur la polyphonie espagnole», en *Scripta musicologica*, III, Roma, 1976, pp. 1184-1186.

19. I. POPE, «La musique espagnole a la cour de Naples dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle», en *Musique et Poésie au XVI<sup>e</sup> siècle. Colloques Internationaux du CNRS (Paris 30 juin - 4 juillet 1953)*, Paris, 1954, p. 45.

20. F. GUERRERO, *Canciones y villancicos espirituales (1589)*, I, ed. de V. García, intr. de M. QUEROL, Barcelona, 1955, p. 25.

21. M. DE FUENLLANA, *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, Sevilla, Martín de Montedoca, 1554, f. 131-137. F. Guerrero, *op. cit.*, p. 28, designaba indistintamente con el término genérico de *villanesca*, en cambio, a las canciones o *chançonetas* (término que también aparece en la *Copilaçam*) y a los *villancicos*.

22. Querol Gavaldá, en F. Guerrero, *op. cit.*, pp. 26-27. En las fiestas celebradas en la Corte de Nápoles durante la segunda mitad del s. xv, se cantaban unas cancioncillas octosilábicas con estribillo, cuya melodía tenía la forma ABA y ABBA (I. Pope, «La musique espagnole...», pp. 35-61). Querol distingue, básicamente, dos épocas en la técnica de composición de la *villanesca*: una primera, a comienzos del xvi, en que consta de tres voces (a la que se añadirá una

cuarta a partir de 1544), con muchas repeticiones verbales y frases musicales muy cortas, de carácter ligero y alegre y cantada con acompañamiento; y otra posterior, con períodos más largos y de contenido más serio, influida por la técnica del *madrigal*.

23. F. GUERRERO, *op. cit.*, p. 28. Ph. PEDRELL, *Hispaniae Schola Musica Sacra, II. Franciscus Guerrero*, Barcelona, 1894, p. XVII: «La palabra *chanzoneta* aparece muy a menudo en multitud de antiguas actas capitulares de iglesias de la región andaluza, y se toma casi siempre como equivalente de *villancico* y también de *motete*.»

24. Covarrubias, *op. cit.*, p. 432a; D. BECKER, «De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 23 (1987), p. 466.

25. En general, *vid.* A. SÁNCHEZ ROMERALO, «El villancico como texto oral», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (Ucla, 1984)*, I, Madrid, 1990, pp. 59-80; y «Presencia de la voz en la poesía oral», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Sta. María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, Cádiz, 1989, pp. 11-24.

26. *Vid.* un resumen de la cuestión en A. BEAU, «Sobre el bilingüismo en Gil Vicente», en *Studia philologica: homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid, 1960, pp. 217-224.

27. Como revelan las composiciones en castellano, valenciano e italiano del *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, así como el teatro de Luis MILÁN, *Libro intitulado El Cortesano*, Madrid, 1874, y J. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, *Obras*, ed. de R. Ferreres, Madrid, 1955. *Vid.* J. ROMEU FIGUERAS, «Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala», en *Anuario Musical*, XIII (1958), pp. 70-71.

28. M. CALDERÓN y J. LLORET, «La comunicación no verbal en los Autos y en las Farsas de Gil Vicente», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, en prensa.

29. Así lo indican las acotaciones («a vozes», «a quatro vozes») o el número de figuras que cantan en escena, que siempre son, significativamente, cuatro: *Romagem d'agravados*, f. 190ab; *Barca do Purgatório*, f. 49c; *Cortes de Júpiter*, f. 169ab; *História de Deos*, f. 71d-72a; *Triunfo do inverno*, f. 180c-181a. Otras veces, en cambio, son una o dos quienes cantan y, si son tres, lo hacen de manera alterna: *Rubena*, f. 88d; *Dom Duardos*, f. 136d-137b; *Inês Pereira*, f. 217c; *Lusitânia*, f. 240b. En menos ocasiones, los romances aparecen recitados: *Almocreves*, f. 228a-c, o sólo citados por uno de los versos: *Barca da Glória*, f. f. 55c; *Rubena*, f. 91d.

30. R. LAPESA, «Los géneros líricos del Renacimiento. La herencia cancioneresca», en *Homenaje ofrecido a Eugenio Asensio*, Madrid (1988), p. 271.

31. Luis DE NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela (1538)*, ed. de Emilio Pujol, Barcelona, 1945, f. 66. La forma musical de los romances polifónicos del *Cancionero Musical de Palacio* corresponde a esta división en cuartetas, distinguiéndose de los romances interpretados con acompañamiento de vihuela en que no había repeticiones de versos ni de palabras. *Vid.* QUEROL GAVALDÁ, «Importance historique et national du Romance», en *Musique et Poésie. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, 30 juin-4 juillet 1953)*, Paris, 1954, pp. 304-305. En los romances cantados con acompañamiento, en cambio, la vihuela prolongaba el último verso de cada cuarteta, glosando el tema o desarrollándolo instrumentalmente; lo cual llevaría a la introducción de estribillos.

32. Como la que canta Don Duardos, f. 132a, o la *deshecha* zejelesca a lo divino que añade Fray Iñigo de Mendoza al *Romançe que cantó la novena orden*, en las *Coplas de Vita Christi (Cancionero)*, ed. de J. Rodríguez-Puértolas, Madrid, 1968, pp. 36-37).

33. F. GUERRERO, *op. cit.*, p. 29.

34. M. QUEROL GAVALDÁ, *Las ensaladas de Mateo Flecha, el Viejo (1481-1553). Estudio histórico-técnico de este género musical*, Barcelona, 1980, p. 6. Gil Vicente termina con una *ensalada* cantada a varias voces el *Auto dos Físicos*, f. 248rv, y con otra «que veio de França» (pero de la que no se transcribe el texto), el *Auto da Fé*, f. 15d.

35. M. QUEROL GAVALDÁ, *Ibidem*, pp. 9-10. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen-âge*, II, Paris, 1981, p. 190ss. ve en los *disparates* de Encina un precedente de las *ensaladas* de Gil Vicente, y relaciona este género con las *fratasies* francesas.

36. H. ANGLÈS, *art. cit.*, pp. 1180-1182. A. Livermore, *Historia de la música española*, Barcelona, 1974, pp. 87, 93.

37. A los citados en la *ensalada* del *Auto dos Físicos*, f. 248rv y en la nota 29, añádanse los siguientes, probablemente cantados también con técnica polifónica: *Fadas*, f. 210d-211b; *Quatro Tempos*, f. 16cd, 19a; *Sibila Casandra*, f. 10a, 12b, 13b; *Exortação da guerra*, f. 160ab; *Viúvo*, f. 106b; *Cortes de Júpiter*, f. 166a; *Rubena*, f. 95d-96a; *Feira*, f. 37d; *Nao d'Amores*, f. 147d; *Triunfo do inverno*, f. 183a, 183d; *Serra da Estrela*, f. 174cd; *Lusitânia*, f. 244a.

38. *Velho da horta*, f. 206c; *Sibila Casandra*, f. 10a; *Rubena*, f. 96c; *Triunfo do inverno*, f. 183a, 183d.

39. *Sibila Casandra*, f. 13ab; *Inês Pereira*, f. 218b; *Serra da Estrela*, f. 174b; *Triunfo do inverno*, f. 174b.

40. *Cortes de Júpiter*, f. 168c; *Pastoril Português*, f. 30a-c; *Serra da Estrela*, f. 174cd.

41. *Exortação da guerra*, f. 160ab.

42. La moda del danzado se impone en la corte portuguesa con la dinastía de Aviz, llegando a sustituir al deporte de la caza. Lo cual «explicará, em parte, a preferência dada aos momos coreográficos, que constituem a expressão mais eloquente das manifestações pré-teatrais vicentinas» (J. SASPORTES, «Bailado», en *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, 1969, p. 72). R. P. GARAY, *Gil Vicente and the Development of the Comedia*, Chapel Hill, 1988, pone de relieve el protagonismo de la lírica y el espectáculo en la comedia vicentina.

43. *História da dança em Portugal*, Lisboa, 1970.

44. «De los momos caballerescos a los Autos cortesanos de Gil Vicente», en *Estudios portugueses*, París, 1974, pp. 25-36.

45. F. PUJOL y J. AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, Barcelona, 1936, p. 28, citan las *Leys d'amor*, y en pp. 30-31, añaden que el baile «deuria convenir especialment a les festes de caràcter popular», mientras que la danza evoluciona «vers l'espectacle organitzat [...] en entrades disposades segon

un pla determinat sobre un argument literari, de tal manera que ja des del XVè segle, hom troba a les corts de França i d'Itàlia, sota els noms de *Ballet* i *Balletto*, i a Anglaterra amb la denominació de *Masques*, veritables representacions pantomímiques amb música.» La danza convendría más, por tanto, a las (tragi)comedias de tema mitológico y alegórico. Cfr. CERVANTES, *Pedro de Urdemalas*, Jornada II, donde se cita, como protagonistas de las danzas populares, a serranos, hortelanos, gitanos y doncellas; y, al final de dicha Jornada, los gitanos bailan delante del rey (como en *Ci-ganas*, de Gil Vicente). Juan de ESQUIVEL, en sus *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), Madrid, 1947, f. 24v, se queja, a su vez, de que haya «tanta cantidad de Negros y otros hombres de baxa suerte, que quieren honrar sus personas y sustentarse, y dar luzimiento a ellas con el Dançado, en descrédito de el Arte.»

46. Dice el protagonista de *Templo d'Apolo*, f. 164c : «Yo no soy nada de prosas, / ni salmos, ni aleluyas; / agrádanme las folias / y bailes; y otras cosas / saltaderas son las mías.» Cfr. J. del ENCINA, *Égloga de Cristino y Febea*, vv. 542-579, en *Teatro (Segunda producción dramática)*, ed. de R. Gimeno, Madrid, 1977; y López de YANGUAS, *Égloga de Navidad*, vv. 452-499, en *Obras dramáticas*, ed. de F. González Ollé, Madrid, 1967.

47. F. DE SALINAS, *De musica libri septem* (1577), ed. facs. de M. S. Kastner, Kassel-Basel, 1958; Covarrubias, *op. cit.*, p. 603b. Cfr. *Templo d'Apolo*, f. 164v: «cantadme por vida vuestra / en portuguesa folia / la causa de su alegría».

48. E. COTARELO y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, 1911, p. CLIV-CCLXXIII.

49. Covarrubias, *op. cit.*, «cierta dança portuguesa, de mucho ruido, porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus ombros unos muchachos vestidos de donzellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan, y también tañendo sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juyzo.» Cfr. T. BRAGA, *Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, Porto, 1898, p. 17: «no theatro da Edade média representava-se debaixo de um teatro de folhagens, ou barraca de verdura, que se armava pela festa de Maio; era *sous la feuillée*, que se desenvolvía a forma dramática allusiva á volta da primavera.» C. SACHS, *World History of the Dance*, New York, 1937, p. 413, afirma que fue originariamente una danza de fecundidad. S. Viterbo, «Danças», en *Arte e Artistas em Portugal: Contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*, Lisboa, 1892, pp. 231-232, y M<sup>a</sup> E. de ARIZMENDI, «Danzas cortesanas y juglarescas», en *Revista de Etnografía*, XII (1969), p. 364, recuerdan cómo Pedro I de Portugal gustaba de ejecutar esta danza, mezclado con el pueblo de las calles de Lisboa, al son de trompetas estridentes.

50. O. GOMBOSI, «The cultural and folkloristic Background of the Folia», en *Papers of the American Musicological Society*, IV (1940), pp. 88-95.

51. «E eu fico à carraquisca / en los campos verdes sola». Dos versos antes, añade: «não praza a Deos co'a viola / que assi se tornou mourisca» (f. 224c). Cfr. el *processo de Vasco Abul à rainha donha Lianor*, en el *Cancioneiro Geral* (1516), de Garcia de Resende, ed. de A. J. da Costa Pimpão e A. Fernandes Dias, Coimbra, 1973, f. 209v: «Bailava balho vilão / ou mourisca / mas chamo-lh'eu carraquisca / mais viva que tardião».

52. «La *morisa* o *morisca* era el título, general y tópic, de la danza de sala con disfraz, que tan mal parecía a Castiglione y que Boscán disimuló en su traducción» (A. SALAZAR, *La música de España*, I, Madrid, 1972, p. 188).

53. S. VITERBO, *art. cit.*, p. 236. Según J. BURCKARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, 1979, pp. 235-236, en los entreactos de las obras de Plauto y Terencio, que se representaban en las Cortes de Ferrara, había danzas de momos con antorchas, además de bailes y pantomimas como la *moresca*.

54. Cfr. Camilote, en *Dom Duardos*, y Monderigón, en *Divisa da Cidade de Coimbra*. Sobre el hombre salvaje como tipo dramático, vid. O. Mazur, «Various folkloric Impacts upon the Salvaje in the Spanish Comedia», en *Hispanic Review*, XXXVI (1968), pp. 207-235; J. A. MADRIGAL, «Las diferentes caras del hombre salvaje en el teatro del s. XVI: un ensayo sobre la génesis de su temática», en *Revista de Literatura*, XLVII, 94 (1985), pp. 66-79; y A. C. LEITE y P. PEREIRA, «São João verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente - Apontamento iconológico», en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, 1991, pp. 371-387.

55. S. RECKERT, *op. cit.*, p. 43. P. A. REBELLO BONITO, *As mouriscas na coreografia popular*, Porto, 1960, p. 1, describe así esta danza: «Considera-se forma típica de mourisca [...] a de um pequeno grupo de seis individuos, de cara enfarruscada e guizos tilintando nos fatos, entre os quais um bobo, um homem vestido de mulher e um suposto cavaleiro levando à cinta um cavalo de cartão pintado. O "passo" consistia num vigoroso lançamento de perna para a frente, saltando a outra. A perna de arremesso tanto podia manter-se discretamente nos limites da marcha vulgar como elevar-se até ao joelho da outra perna».

56. Para el travestismo del loco que se hace salvaje, eremita o pastor, vid. F. VIGIER, «La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol (second moitié du XV<sup>e</sup> siècle)», en *Visages*, pp. 117-129.

57. B. PREMOLI, «L'homme sauvage en Italie», en *Le carnaval, la fête et la communication. Actes des premières rencontres internationales (Nice, 8-10 mars 1984)*, Nice, 1985, 288-289.

58. J. HUIZINGA, *Homo ludens*, Madrid, 1972, p. 118.

59. Recuérdese el origen musical (los tropos) de este teatro: «la música de nuestro teatro antiguo no fue una incorporación efectuada por los dramaturgos del xv y del xvi, sino restos y pervivencias de lo que en la Edad Media no fue más que música.» M. TRAPERO, «La música en el antiguo teatro de Navidad», en *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), pp. 419-420. [Véase también F. MASSIP, «El repertorio musical en el teatro medieval», *Revista de Musicología*, X, 3 (1987), 721-752.]

60. «Y luego Zenoteno, maestro de la gramática, comenzó a cantar una ensalada en romance y latín, que necesitaba a que las damas cerrasen las orejas y aun los ojos» (C. de VILLALÓN, *El Crotalón*, Canto XVII).

61. Como en la boda de la infanta Leonor, hija de D. Duarte, y el rey Federico III de Alemania (1452) (S. Viterbo, *art. cit.*, p. 233ss). Cfr. GARCIA DE RESENDE, *Miscellanea*, Lisboa, 1954: «Vimos [...] / também Mouros, Mourarias / seus bailos, galantarias / de muitas fremosas Mouras. / Sempre nas Festas reaes / s'eram os dias prinnicipaes / festas de Mouros havia».

62. J. CARO BAROJA, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Madrid, 1984, p. 117. En las procesiones y cortejos triunfales de la corte portuguesa, no faltaba nunca la *dança das espadas*, «que simbolizava a derrota dos infiéis» (J. Sasportes, *art. cit.*, p. 72). Cfr. *El Crotalón*, Canto XVII: «el día señalado, que fue un domingo primero de mayo [...] fuemos con gran solemnidad de canción de clérigos, y gran música de instrumentos: rabel, vihuela, salterio y otras agraciadas sonajas» hasta el templo, donde los sacerdotes celebran la «fiesta de los matachines», descrita como una serie de actos obscenos, relacionados, sin duda, con el «risus paschalis» (Vid. M.C. JACOBELLI, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona, 1991).

63. P. A. REBELLO BONITO, «Aspectos musicais dos Autos de Gil Vicente», en *Gazeta Musical*, VIII (1958), p. 84.

64. F. PUJOL y J. AMADES, *op. cit.*, pp. 411-412: «Moltes danses religioses no han estat més que una senzilla rodona que ha anat voltant a l'entorn de la divinitat o del símbol sagrat al qual tributaven adoració,» como árboles, fallas u hogueras de San Juan. Cfr. P. DRONKE, *La lírica medieval*, Barcelona, 1978, p. 243; y M<sup>a</sup> del C. GÓMEZ MUNTANÉ, *El llibre vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Barcelona, 1990, pp. 63-66.

65. Covarrubias, *op. cit.*, p. 431b; *Diccionario de Autoridades*, I, p. 298ab. J. SUBIRÁ, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, 1945, p. 36, dice que «hay melodías que debían cantarse 'a modo de chacota', es decir, en tono de burla.» T. Braga, *op. cit.*, p. 21, relaciona el «espíritu chocarreiro» de este baile con las *jácaras*. Y P. A. Rebello Bonito, «Aspectos musicais...», p. 84, dice que «as chacotas seriam, provavelmente, danças de coro de tipo mourisco, idênticas a gotas, viras e fandangos minhotos». Ch. F. MACGINNISS distingue entre estas danzas populares, como la *folia* o la *chacota* (ejecutadas por pastores y labradores rústicos, o burgueses) y la Danza Alta (bailada por cortesanos disfrazados de villanos, a imitación de las anteriores): *La danza literaria como símbolo de metamorfosis: empleo y sentido en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente*, Tesis, Case Western Reserve University, 1977, pp. 29-30.

66. *Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'église*, Uppsala, 1940.

67. Esta costumbre perdura hasta mediados del xvi: Prólogo a *Ocho Comedias y Ocho Entremeses*, en *Obras Completas*, Madrid, 1952, p. 179; A. de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido (1603)*, Madrid, 1972, p. 151. Sólo en uno de los autos de Gil Vicente (*Mofina Mendes*, f. 22v) se menciona la cortina. Por eso afirma O. de Pratt, *op. cit.*, p. 48, tal vez demasiado tajantemente, que «na singela técnica teatral do tempo, nenhum pano ou cortina interceptava a parte da sala destinada às representações».

68. Hay un delicioso cuadro de Pieter Brueghel «el Joven» en el Ermitage, titulado *Kermesse avec théâtre forain* (1562), donde se ve una representación de este tipo.

69. Era especialmente estimada en la Corte de Isabel la Católica (A. Livermore, *op. cit.*, p. 107). El Gallo de *El Crotalón*, por ejemplo, le recuerda al zapatero Micilo «aquellos dos tan señalados músicos en la vihuela Torres Narvaes y Macotera que», al igual que Tespin, cantaban «las batallas y vitorias del rey católico Fernando sobre el reino de Granada, y aquellos razonamientos y aviso que pasó con aquel antiguo moro Abenámar, descripción de los alijares, Alcázar y Mezquita» (Canto I).

70. C. VARCÁCEL, «La realización musical de la poesía renacentista», en *Edad de Oro*, VIII (1988), p. 151.

71. M. SAHLIN, *op. cit.*, p. 133; I. Pope, «El villancico polifónico», en *El Cancionero de Upsala*, México, 1944, p. 28, 32-34; «Musical and Metrical Form...», pp. 196-201.

72. M. P. SAINT AMOUR, *A Study of the villancico up to Lope de Vega : its evolution from profane to sacred themes, and specifically to the Christmas carol*, Washington, 1940.

73. Salvo la del villancico «Nora buena quedés, Menga», de *Pastoril Castelhana*, f. 4d; un fragmento de la serenata «Si dormís, doncella...» (*Farelos*, f. 192d-193a); la música del villancico «Por mayo era, por mayo» (*Farelos*, f. 194a, *Físicos*, f. 249c y *Almocreves*, f. 190ab) y la de la canción de la marmaridada (*Rubena*, f. 92b, *Frágoa d'Amor*, f. 153a y *Lusitânia*, f. 244c y 244d). P. A. REBELLO BONITO, «Nóttulas de etnografía musical XVIII: um texto musical de Gil Vicente», en *Gazeta Musical*, VIII (1954), pp. 317-320; «Um cántico greco-latino e um texto musical de Gil Vicente», *Ibidem*, p. 25; «Aspectos musicais...», *Ibidem*, p. 85; «Novos aspectos musicais dos Autos de Gil Vicente», *Ibidem*, pp. 100-101. Vid. también M. Trapero, «La música en el antiguo teatro de Navidad», *cit.*, pp. 443-449 y, con un enfoque más amplio, I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, «La música en la lírica castellana durante la Edad Media», en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (29 oct. - 5 nov. 1985)*, I, Madrid, 1987, pp. 33-43.

74. M. TRAPERO, *Ibidem*, pp. 422-433.

75. Por el contrario, el Diablo aparece en el teatro, tradicionalmente, en medio de un gran despliegue pirotécnico. J. P. Wickersham Crawford, «The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Romanic Review*, 1 (1910), pp. 311-312, 374-375.

76. Platón se refiere, en el *Timeo*, a la formación del alma del mundo según intervalos musicales y a «los coros de danzas» que forman los planetas. Y, en *La República*, añade que en cada planeta hay una sirena cantando, cada una de ellas, una nota distinta «siempre en el mismo tono; de suerte que de estas ocho notas diferentes resultaba un perfecto acorde.» Cfr. las sirenas de *Fadas*, f. 210d-211b, y *Templo d'Apolo*, f. 164d: «También Dios ha de bailar. / Ni ángel ha de quedar / ni arcángel ha de huir, / ni apóstol se escusar.» En el *Fedón* y en el *Cratilo*, Sócrates expone la idea de que el cuerpo, cárcel del alma, nos impide oír la música celestial y alcanzar la sabiduría. Cfr. el romance que cantan los presos en *História de Deos*, f. 71d-72a. Tal vez por eso Monderigón, el Salvaje de *Divisa da Cidade de Coimbra*, obligue a cantar todos los días a sus prisioneras.

77. J. M<sup>e</sup> DÍEZ BORQUE, *Aspectos de la oposición «Caballero-Pastor» en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente)*, Bordeaux, Institut d'Études Ibéro-Américaines, 1970.

78. Ch. F. MACGINNISS, *op. cit.*, pp. 70-71.

79. «A lírica vicentina: estrutura e estilo», en *op. cit.*, pp. 135-174.

80. *Op. cit.*, pp. 166-170. El mismo uso que harían Lope de Vega y Tirso de Molina de sendos cantarillos de tipo tradicional en *El caballero de Olmedo* y en *La dama del olivar*. Vid., respectivamente, el prólogo de F. Rico a su ed. de *El caballero de Olmedo*, Madrid, 1989, pp. 43-60, y el de V. Beltrán a *La canción tradicional... cit.*

81. En *Quem tem farelos*, f. 192d-193a los perros interrumpen la serenata de Aires Rosado, y en f. 194ab la madre de Inês comenta irónicamente la letra de la cantiga; en *Quatro tempos*, f. 16d-17a el pastor «que significa o Inverno» alterna la canción con un monólogo hablado ajeno a ella, y en f. 17bc el Verano hace lo mismo; en *Rubena*, f. 95d-96a la cantiga de las *lavrandeiras* es interrumpida por el diálogo entre Felicio y Clita; en *Almocreves*, f. 230b-231a el arriero Pero Vaz canta y al mismo tiempo masculla entre sí e increpa al mulo; en *Triunfo do Inverno*, f. 177ab Juan Guijarro alterna un monólogo burlesco, y en f. 175cd Brisco Pelayo intercala un parlamento entre las estrofas de la cantiga; finalmente, en *Cananea*, f. 79c, 80ab, 82ab, Silvestra, Veredina y Cananea alternan, respectivamente, el estribillo cantado con las glosas habladas de la cantiga.

82. *Cfr.* el final de *Não d'Amores*.

John R. Elliot  
Coordinador de la Secció  
USA de la SITM  
i professor de la  
Syracuse University  
EUA

# *Academic drama at Oxford, 1400-1642: what the records tell us*

The publication of the records of dramatic activity at Cambridge University by Alan H. Nelson in 1989 has made available a vast amount of evidence, much of it appearing in print for the first time, about the extensive role that drama played in the education of Cambridge students, particularly during the high tide of humanism in England in the middle of the sixteenth century.<sup>1</sup>

Two further volumes in preparation for the REED series will complete the publication of the records of academic drama in England, one devoted to Oxford University, the other to England's so-called «third university», the Inns of Court in London. The length of this paper permits only a short preview of the contents of the Oxford records to be revealed.

The stately pace of REED publication virtually guarantees that a report on the records of the Inns of Court at the next triennial meeting of this society will not come as stale news.

Beginning in the 1540s and largely copying a model provided by Cambridge, drama at Oxford played an extensive, authorized role both in college life and in the public life of the university. This role, of course, was sometimes more recreational or ceremonial than academic in the strict sense.

We know of at least two occasions, however, on which students in the Faculty of Arts were required to write a play in order to supplicate for their B.A., one of whom described the practice as «bringing a trifle to receive a hood.»<sup>2</sup> Less trifling were the annual expenditures by Christ Church between 1554 and 1604 for productions by its students of a pair of comedies and a pair of tragedies, one of each pair to be spoken in Latin and the other in Greek. Similar support of student plays was given at St. John's College and at Magdalen College.

These formal endorsements of dramatic activities reflected the value that drama was deemed to have in the training of young men for public life. For Oxford, as for Cambridge, humanists, drama was a branch of rhetoric whose educational function was to hone the skills of the future preacher and statesman. As the Christ Church don and playwright William Gager put it, acting in plays enabled students to «practise their style either in prose or verse, to be well acquainted with Seneca or Plautus, to try their voices and confirm their memories, and to frame their speech and conform it to convenient action, whereby never any one amongst us, that I know, was made the worse, and many have been much the better.»<sup>3</sup> So widely shared was this opinion among the Oxford authorities that the number of play productions in the colleges in the early seventeenth century actually increased, at a time when plays were becoming fewer at Cambridge.

Student plays at Oxford were most usually performed in the college halls, rarely outdoors in the college gardens, as a present-day visitor to Oxford in the summer might assume. Many were written by undergraduates, whose names are seldom recorded. Some were written by senior members of the university, who generally kept an amateur profile by not seeking to publish their works, William Gager being a notable exception. From manuscript texts and records we do know the names of the principal senior academic playwrights at Oxford in the early seventeenth century: Robert Burton, William

Cartwright, Thomas Goffe and William Strode of Christ Church; Samuel Bernard, Jasper Fisher and Peter Heylin of Magdalen; and Matthew Gwinne, John Sandbury, George Wilde and Abraham Wright of St. John's. Just as undergraduates never performed plays written for the professional London stage, so none of these academic playwrights ever sought a further performance of his work outside the University. By carefully maintaining the distinction between educational drama and the work of «common players», Oxford managed to preserve its humanist theatrical tradition down to the eve of the Civil War.

Not that every Oxford play was, strictly speaking, educational. Many were put on primarily for entertainment, and to serve the practical purpose of keeping the students occupied during the long Christmas vacation, when they were required to remain in residence.<sup>4</sup> The fullest record of such entertainments is preserved in a manuscript anthology of play-texts with linking narratives, now generally referred to as *The Christmas Prince*, chronicling the performance of eight different plays over the Christmas vacation of 1607-8 at St.

John's College.<sup>5</sup> As at the Christmas Revels of the Inns of Court, on which they were modelled, the individual plays in this collection marked the stages of a larger festive occasion, the election, coronation, and reign of a mock prince, or Lord of Misrule. The eight plays began as early as November 30 and continued until Shrovetide in early February.

The performance of a ninth play whose text was lost before it could be copied is mentioned, as well as three more plays partially written but prevented from performance «by the shortness of time and want of money.» A point was made of giving every member of the college something to do in the festivities, since «it was thought fit that in so publick a business everyone should do something.» The plays, which were variously called comedies, tragedies, interludes, «devices», «shows», «mock plays», and «wassails», were performed in the hall and opened to the «public», meaning students from other colleges, some of whom behaved in an unruly manner. To control them, sword-bearing ushers called «whiffers» were appointed, who locked the rowdiest of them in the porter's lodge and carried out others who had fainted or been trampled in the crowded hall. Despite their presence there were at least two stabbings of actors and spectators, and many broken windows.

Such behavior strikes us today as more in keeping with a football crowd than a theatre audience, yet at Oxford in the early seventeenth century it seems to have been taken for granted as part of a holiday ritual. Only one man was brought before the college officials for discipline, the rest of the miscreants being dealt with by the prince's court itself, which devised various imaginative but largely symbolic punishments. The stage dramas were thus over-shadowed by the meta-dramatic «misrule» of the college by the student-prince, whose judgments were little more indulgent than those of the college authorities themselves. When the president of the college, on the day before the Lent term was to begin, found the hall «still pestered with the stage and scaffoldes» and filled with snow due to the broken windows, he simply prorogued the term by a week so that more plays could be performed.<sup>6</sup>

Oxford's tradition of Christmas revels was considerably older than its tradition of humanist drama, reaching back into its medieval past. Such revels are first recorded in the Merton College register for 1486, and later records reveal that they remained deeply ingrained in the life of the colleges throughout the Renaissance period.<sup>7</sup> The diary of Peter Heylin, chaplain to Charles I, tells us that the custom of electing a Christmas Prince was still flourishing at Magdalen in the 1620s and 1630s, while the St. John's account books continue to show payments for plays during the Christmas vacation until 1641.<sup>8</sup>

Even more ambitious dramatic entertainments at Oxford, however, came on the occasion of official royal visits, of which there were four between 1566 and 1636. At such times the University as a corporate body became the producer of the plays, in the sense that the Vice-chan-



cellor and his deputies oversaw the choice of plays, their financing and mode of production. These «university plays», as they may be called to distinguish them from the college plays that we have just discussed, were all, with one exception, performed in the hall of Christ Church, both because Christ Church as a royal foundation (it was founded by Henry VIII) traditionally acted as host to the sovereign, and because its hall was the largest one in Oxford. Actors in these plays were drawn from other colleges as well, though Christ Church men tended to predominate. Occasionally a single college might assume responsibility for the casting of an entire play, as with Magdalen's version of Sophocles' *Ajax* for James I in 1605 or with St. John's production of George Wilde's *Love's Hospital* for Charles I in 1636. The latter was the only occasion when the royal party ventured out of Christ Church to see a play, which was staged in the hall of St. John's to celebrate the opening of Archbishop Laud's new quadrangle, the expenses for the play being borne privately by the Archbishop himself.<sup>9</sup>

The entertainment of royalty at Oxford gave the University a chance both to show off its learning and to flatter the monarch, with whose cause it became increasingly identified, giving rise to the witty sobriquet of Oxford being «the home of lost causes.» In the seventy years between the first visit of Queen Elizabeth and the last visit of Charles I, before he took up permanent residence in Christ Church during the Civil War, the emphasis of the plays presented before the sovereigns gradually shifted from the first to the second of these two purposes. Four of the five plays presented to Elizabeth, for example, on her two official visits to Oxford, were in Latin, as were three of the four plays performed for James I in 1605, and most were based on traditional classical subjects. For Charles I in 1636, however, all three plays presented were in English, perhaps because University officials remembered that King James had fallen asleep during one of their Latin comedies thirty years before, and all were in the vein of panegyric allegory then popular at court.

Information about these royal plays is abundant in Oxford archives, which have yielded many documents hitherto unknown. In addition to totally new information, such as the names of the authors of «anonymous» plays and the actual comments of Queen Elizabeth on the actors who performed before her,<sup>10</sup> the REED search of the archives has also made it possible to correct much misinformation which has passed down the centuries into modern scholarship from the mistakes of antiquarians or the eccentricities of archivists. For the first time, for example, scholars will be able to compare all three of the surviving manuscripts of John Bebblock's famous eye-witness description of the theatre constructed in Christ Church hall for the Queen in 1566, a work which has been much interpreted but never accurately edited.<sup>11</sup> And thanks to an important document that only came to light during the moving of the Christ Church archives from one part of the college to another in 1981, having been misfiled for 350 years, we now know that the two plays presented there for Charles I in 1636, though written and acted by Oxford men, were in all other respects the product of the King's usual purveyors of court entertainment in London: the Office of the Works, the Office of the Revels, the King's Musick, the King's Men, and the Children of the Chapel—a cultural take-over that anticipated by six years the actual take-over of Oxford by Charles's court in 1642.<sup>12</sup>

In addition to writing and performing their own plays in great numbers, Oxford students also had the opportunity to see productions by London professional companies when they went on tour each summer. The fact that Oxford was on the main highway from London to Coventry and the West Midlands made it a favorite stopping place for many of these companies. Since the University forbade any performances by «common players» within its precincts, they took place instead at venues in the city, usually at inns, more rarely in the Guildhall. City council records for the fifty-nine years between 1558 and 1617 reveal sixty visits by the London acting companies, including six by the King's Men during the period that Shakespeare was a member of it. In August of 1610 an Oxford student could have seen this company perform two of its prize properties, Ben Jonson's *The Alchemist* and Shakespeare's *Othello*, and probably many other works as well. A fellow of Queen's College, Thomas Crosfield, noted in his diary that in the 1630s some companies offered as many as fourteen different plays from their repertory during their stay at the King's Arms, a favored venue.<sup>13</sup> One mature student at Oxford, Arthur Wilson, even saw some of his own plays performed there, which he had written during his earlier career as a professional playwright.<sup>14</sup>

It would seem fitting to close this paper with the observation that there was nothing uniquely English about the fascination of Oxford and Cambridge students with the theatre during this period. If we turn from England to Spain and look at the records of Salamanca—a university whose royal charter stipulated that it should be modeled on Oxford—we find an even greater saturation of student life by drama. An Italian student who attended Salamanca from September of 1603 to January of 1607, for example, noted in his diary that during those two and a half years nine different traveling companies of players visited the town and put on no fewer than 188 plays, most of which he appears to have seen and all of which he lists by title or subject matter. In the space of nineteen days in the spring of 1604 he managed to see eighteen different plays, a feat of endurance unmatched in any English audience-records I have seen. The University of Salamanca, unlike Oxford and Cambridge, had no objection to «common players» invading its precincts, and so some of these performances took place within the colleges, as well as in the public Corral theatre and in private houses.<sup>15</sup> When we consider that all of this information comes from a single student diary, it boggles the mind to think what a REED: SALAMANCA volume might look like!<sup>16</sup>

## Notes

1. ALAN H. NELSON, ed., *Cambridge, Records of Early English Drama* (University of Toronto Press, 1989), 2 vols.
2. Oxford University Archives, Register G, fol. 143; Martin Llewellyn, *Men-Miracles, With Other Poems* (London, 1646), p. 80. Since the first of these «degree plays» was written in 1512 and the second in 1640, we may assume there were others in between. For a list of surviving manuscript texts that may have been written for this purpose, see John R. Elliott, Jr., «Degree Plays», *Oxoniensia*, 53 (1988), 341-2.
3. Paraphrased from Gager's letter to John Rainolds, 31 July 1592, in Corpus Christi College Archives, MS. 352, pp. 41-65. (For the purposes of this paper, which may be read by non-English speakers, I have seen fit to modernize the spelling of quotations, and occasionally to paraphrase them.)
4. On this requirement, which sounds so odd to us today but explains so much about the social life of medieval universities, see W.H. Stevenson and H.E. Salter, *The Early History of St. John's College Oxford* (Oxford Historical Society, New Series 1, 1939), p. 149. There were similar requirements at the Inns of Court. See Wilfrid R. Prest, *The Inns of Court under Elizabeth I and the Early Stuarts 1590-1640* (London, 1972), pp. 15-16.
5. F. S. BOAS, ed., *The Christmas Prince* (Malone Society Reprints, Oxford, 1922). For a facsimile of the manuscript in the St. John's College library, see E.J. Richards, ed., *The Christmas Prince, Renaissance Latin Drama in England, First Series 11* (Hildesheim and New York, 1982).
6. BOAS, *Christmas Prince*, pp. 152, 194. On college discipline in general, with examples from St. John's, see James McConica, ed., *The History of the University of Oxford: Vol. III, The Collegiate University* (Oxford, 1986), pp. 664-5.
7. H. E. Salter, ed., *Registrum Annalium Collegii Mertonensis 1483-1521* (Oxford Historical Society, 76, 1923), p. 94.
8. Peter Heylin's diary is published as a preface to J.R. Bloxam, ed., *Memorial of Bishop Waynflete* (Caxton Society, 14, 1851), pp. x-xxiv.
9. The expense sheets survive in the Public Record Office, SP/16/348, no. 85.
10. See JOHN R. ELLIOTT, JR., «Queen Elizabeth at Oxford: New Light on the Royal Plays of 1566», *English Literary Renaissance*, 18 (1988), 218-29.
11. See, for example, Glynne Wickham, *Early English Stages 1300-1660* (London and New York, 1959-81), I, 357-8. The existence of a third manuscript of Bereblock's work, in addition to the two in the Bodleian Library, has not been known until now. It is owned by the Folger Shakespeare Library in Washington, D.C.
12. See John R. Elliott, Jr., and John Buttrey, «The Royal Plays at Christ Church in 1636: A New Document», *Theatre Research International*, 10 (1985), 93-109.
13. Gamini Salgado, *Eyewitnesses of Shakespeare: First Hand Accounts of Performances 1590-1890* (New York, 1975), p. 30. Thomas Crosfield, *The Diary of Thomas Crosfield*, ed. F. S. Boas (London, 1935), p. 73.
14. G. E. BENTLEY, *The Jacobean and Caroline Stage* (Oxford, 1956), V, 1268. The performances probably took place in 1631 or 1632.
15. Girolamo da Sommaia, *Diario de un estudiante de Salamanca*, ed. George Haley, *Acta Salmanticensia: Historia de la Universidad 27* (Salamanca, 1977). This volume has been understandably ignored by theatre historians, since it has no index and no notes. The dramatic references are summarized in Luis Enrique Rodríguez and San Pedro Bezares, *La Universidad Salmantina del Barroco, periodo 1598-1625*, *Acta Salmanticensia: Historia de la Universidad 45* (Salamanca, 1986), III, 426-8.
16. The Spanish equivalent of REED is N. D. Shergold and J. E. Varey, eds., *Fuentes Para La Historia Del Teatro En Espana*, *Coleccion Tamesis: Series C* (London, 1971—). Six volumes in this series have appeared so far, all dealing with records of theatrical performances in Madrid.

M. Teresa Ferrer Valls

Professora de la  
Universitat de València

País Valencià

# *De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco*

Los antecedentes remotos del drama barroco de propaganda política hay que ir a buscarlos en esos espectáculos medievales que se van consolidando, como fiesta emanada y dirigida oficialmente, a la par que los poderes urbanos y los primeros embriones de Estados modernos en toda Europa. Es muy probable que en el ámbito del fasto profano, sea la representación de escenas ligadas a circunstancias políticas una de las formas dramáticas más antiguas de nuestra historia teatral. Se trata de espectáculos que a veces tan sólo conmemoran un hecho, que se constituyen como escenas o cuadros al vivo que recrean ante los ojos de la colectividad una circunstancia política, y al recrearla la confirman ante la opinión pública. Como ese entremés que desfilaba en 1399 por las calles de Zaragoza conmemorando la coronación de Martí I el Humano, en el que se podía contemplar a un hombre con los atributos emblemáticos del monarca en la cima de un castillo de madera, con un niño delante que representaba al hijo del rey, y sirenas y ángeles cantores, entonando posiblemente cánticos alusivos a la circunstancia.<sup>1</sup>

De la mezcla de alegoría y de escenografía de gran arraigo en el fasto medieval (como eran los populares castillos y galeras), surgieron entremeses cada vez más complejos, que convivieron —no hay que decirlo— con otros más simples, y que estaban ya muy cerca de las primeras piezas de circunstancias políticas. Uno de los entremeses exhibido en el marco de los festejos por la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza, en 1414, recrea alegóricamente toda una compleja red de circunstancias políticas contemporáneas, al mismo tiempo que refuerza poderosamente la función de propaganda de la monarquía y de sus gestas, inherente a este tipo de espectáculos. En esta ocasión la alegoría que conmemoraba las circunstancias de la coronación era sustentada de nuevo por un castillo de madera, con cuatro torres en las esquinas, cada una de ellas portadora de una doncella. Las cuatro doncellas representaban alegóricamente cuatro de las virtudes reales (Justicia, Paz, Verdad y Misericordia), con elementos emblemáticos que permitían identificarlas (una espada, una palma, una balanza y un cetro respectivamente), y cada una cantaba una copla en alabanza del monarca. Una rueda de fortuna estaba ubicada en una quinta torre, en el centro del castillo. Sobre ella otras cuatro doncellas, que simbolizaban a los cuatro aspirantes a la Corona. Al girar esta rueda hacía ascender o descender consecutivamente a uno de los aspirantes al trono. Por encima de todo ello un niño en «un asentamiento de silla» simbolizaba al rey, y sobre él una corona simbolizaba, a su vez, el poder de Dios.<sup>2</sup>

La importancia del vestuario y del atrezzo, la música y el canto, el texto en coplas panegíricas, no improvisado, la escenografía móvil y la maquinaria, incluso la utilización de un título

lo («un castillo que dezían la rueda»), todo ello constituyen ingredientes dramáticos que ayudan a configurar una alegoría bastante compleja, que se viene atribuyendo tradicionalmente a don Enrique de Villena, nieto de don Alonso de Aragón, con el cual había acudido a los festejos de Coronación.<sup>3</sup> Don Alonso de Aragón, que había sido marqués de Villena, fue nombrado duque de Gandía por Martí I en 1399, el mismo día de su coronación,<sup>4</sup> y era nieto por línea masculina de Jaume II de Aragón. Como tal su nombre había sido barajado en el Compromiso de Caspe como aspirante al trono. Aceptó, sin embargo, la decisión de que fuese la dinastía Trastámara la que asumiese la Corona de Aragón con Fernando de Antequera, e incluso le ayudó contra la revuelta de otro de los aspirantes, Jaume d'Urgell, en el sitio de Balaguer, capital de sus dominios, que capituló el 31 de octubre de 1413.<sup>5</sup> Precisamente este acontecimiento histórico, el del sitio y toma de Balaguer, contó también con su entremés en estos festejos, para el cual se utilizó «una villa fecha de madera sobre carretones [...] que parecía verdaderamente que estaban dentro casas, e tejados, e torres», y dos castillos, y en cada uno «estava una como manera de tienda que eran de madera», representando una la tienda del rey y otra la del duque de Gandía, y ambos poseían un «ingenio» que lanzaba «pellas tan grandes como la cabeza de un mozo de diez años, que era[n] de cuero, llenas de borra como pelotas, e tirava la villa colombardas con los ingenios».<sup>6</sup>

En este caso, el entremés ya no lo constituye tan sólo la tradicional escaramuza entre moros y cristianos o caballeros salvajes que encontramos en otros festejos medievales,<sup>7</sup> sino que desarrolla estratégicamente la representación de un hecho histórico concreto. En una situación política espinosa, la del cambio de dinastía con los desórdenes y revueltas que había creado y podía seguir creando, el fasto, más que nunca, cobraba un sentido inmediato de propaganda, de reafirmación del nuevo monarca y de la nueva dinastía. Pero también de recordatorio de la fidelidad y de los servicios prestados a la naciente dinastía en Aragón por una destacada familia de la época, la del duque de Gandía y marqués de Villena. El camino hacia la pieza dramática de propaganda de circunstancias políticas estaba ya abierto.

Debieron existir otros entremeses semejantes de carácter alegórico antes de finalizar el siglo. Quizá una representación similar a las de Zaragoza la constituyó uno de los entremeses con que en 1414 se recibió a Fernando de Antequera en Valencia. Entremés que debió incluir cantos alusivos, y del que sólo se conoce el título, *De la divisa del senyor rey*, pero cuyo enunciado recuerda el de aquella pieza de Gil Vicente, *A divisa da cibdade de Coimbra*, y es probable que como esta obra del dramaturgo portugués, el entremés tuviese también un sentido emblemático-alegórico.<sup>8</sup>

Los recibimientos de las ciudades a los monarcas dieron ocasión desde muy pronto para la conmemoración del acontecimiento a través de entremeses dramáticos, como el representado en el Portal de Serranos con motivo de la entrada en Valencia de Juan II de Aragón, en 1459. El entremés incorporaba ángeles con los atributos emblemáticos de la Justicia y de la Prudencia, y se desarrollaba en parlamentos cantados entre estos personajes, ubicados cada uno en sendos tablados situados a ambos lados del Portal, y otros que les respondían desde el cielo construido en la bóveda del Portal. Desde este cielo uno de los ángeles, el ángel custodio de la ciudad, descendía posteriormente para ofrecer las llaves al monarca.<sup>9</sup>

Todos estos entremeses fueron evolucionando hacia formas dramáticas cuya complejidad no residía precisamente en la acción, pero sí en la elaboración material del espectáculo, en el panegírico, en la música y el canto. Con esta tradición entroncan representaciones muy breves como la de Santa Engracia de Hernando de Barsuto, que tuvo lugar en 1533 con motivo del recibimiento de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, en una de las puertas de la ciudad de Zaragoza, representación que, arropada por la arquitectura efímera de un arco, incluía cantos alusivos a la circunstancia.<sup>10</sup> O como la que tuvo lugar en Salamanca por el recibimiento de la princesa María, en 1543, con maquinaria escénica, personajes alegóricos que representaban las Virtudes, atrezzo emblemático, música y cantos.<sup>11</sup>

Otro tanto se puede decir de la representación de hazañas bélicas que fueron invadiendo los fastos dramáticos como uno de sus temas predilectos y dieron lugar a representaciones más o menos elaboradas dramáticamente. Una de las más tempranas es la de la Toma de Balaguer mencionada antes. Pero se pueden contabilizar noticias de otras representaciones semejantes, como las desencadenadas por la conquista de Granada. Entre éstas son de particu-

lar interés las de Girona, estudiadas por Rubió i Balaguer,<sup>12</sup> o las celebradas en Roma por los embajadores del rey Fernando el Católico, Bernardino Carvajal y Juan Medina.<sup>13</sup>

Este tipo de representaciones dependientes de acontecimientos políticos, con una mayor o menor complejidad dramática, desde las simples escaramuzas hasta representaciones más evolucionadas, que incluyen diálogos cantados fundamentalmente panegíricos, y poseen una elaboración escenográfica, eran necesariamente breves ya que no tenían interés sólo por ellas mismas sino como eslabones de la cadena de espectáculos que configuraban la fiesta. Y continuaron ocupando un lugar importante en el marco del fasto público, dentro del cual mantenían todo su valor funcional de reafirmación de los hechos y de propaganda. Un buen ejemplo son las ficciones escenográficas de carácter histórico incluidas en los festejos por el recibimiento de Felipe II en Valencia, en 1586,<sup>14</sup> pero también tantas otras alusiones pictóricas a hazañas bélicas y acontecimientos históricos como se podrían encontrar formando parte de la arquitectura efímera de la época. Obviamente toda esta tradición de fastos ligados a conmemoraciones políticas concretas influyeron sobre la conformación de las piezas de circunstancias del Quinientos: el espíritu que alentaba los tradicionales fastos genera, en la encrucijada de los siglos xv y xvi, toda una tradición textual que se manifiesta a través de obras como la *Égloga* de Francisco de Madrid (1495), que remite a la invasión de Nápoles por los franceses,<sup>15</sup> la *Égloga de unos pastores* de Martín de Herrera (circa 1510-11), vinculada a la conquista de Orán por el Gran Capitán,<sup>16</sup> o la *Égloga real* del Bachiller de la Pradilla que conmemora la llegada de Carlos V a España en 1517. Y quizá sea el Bachiller de la Pradilla uno de los primeros autores dramáticos que toma conciencia del potencial dramático de la historia como materia representable. Así el pastor Guilleno, tras mostrarse desdeñoso con las fábulas antiguas concluye «Ansí pues que hay Historia,/ La fábula con su escoria, Allá se vaya». La pieza posee dos partes bien diferenciadas: la primera a cargo de los pastores, y en versos de arte menor, la segunda, en arte mayor, recrea un momento histórico concreto, la ceremonia de acatamiento al emperador por parte de los representantes de los Estados Españoles (Presidentes, Oradores. Defensores y Labradores). Ambas se estructuran sobre las alabanzas al emperador. La obra posee ya muchas de las características que se mantendrán en las piezas áulicas: petición de protección y favores por parte del autor, parlamentos panegíricos en alabanza de la patria, de los monarcas y de sus hazañas y de las de sus antepasados, con la referencia obligada al rey Católico.<sup>17</sup>

En muchos aspectos muestran estas piezas su relación con el fasto tradicional y sus raíces medievales: así por ejemplo, en la utilización de personajes alegóricos (como en la *Farsa para celebrar la paz de Cambrai*, (1529), de Hernán López de Yanguas),<sup>18</sup> o en el predominio más de la narración en boca de los personajes de las circunstancias conmemoradas que de una acción desarrollada (como es el caso de las *Coplas por la prisión del rey de Francia* (circa 1525) de Andrés Ortiz).<sup>19</sup> Pero también con el espectáculo cortesano privado: la importancia otorgada en muchas de estas piezas al elemento pastoril es lo más sobresaliente, pero también la estructura de momos, de desfiles, que adquieren algunas de ellas (así la *Trofea* de Torres Naharro o la *Exhortação da guerra* de Gil Vicente).<sup>20</sup> La huella cortesana, con todo su mundo de referencias e intereses culturales, es muy marcada en alguna de estas obras y deja entrever su vinculación ocasional a circunstancias más de fasto privado que de fasto público. No hay más que recordar la *Égloga representada la noche postrera de Carnal* en la corte de Alba, de Juan del Encina (1493), relacionada con un acontecimiento político de actualidad.<sup>21</sup> En la mayor parte de ellas lo fundamental es el texto literario, la palabra poética, y posiblemente el canto, la música, el vestuario y el gesto. Es sintomático que algunas de estas obras hayan sobrevivido gracias a su inclusión en los *Cancioneros* de la época, como es el caso de la *Égloga* de Francisco de Madrid<sup>22</sup> o de la *Égloga del molino de Vascalón*, que podría aludir, según su editor moderno, M. A. Pérez Priego, a algún acontecimiento de tipo político.<sup>23</sup> Aunque este tipo de piezas de circunstancias alegórico-políticas se agotan muy pronto, los rasgos que manifiestan algunas de ellas, y que son inherentes al carácter áulico del espectáculo, sobrevivirán en las obras de circunstancias cortesanas del barroco: la predilección por la música y el canto, los panegíricos a los miembros de la familia real y sus antepasados, las profecías sobre un reinado glorioso, las referencias a las circunstancias concretas de la representación, e incluso el tema y el disfraz pastoril será un recurso todavía útil en manos de autores como Lope de Vega para vehicular peticiones o recordar servicios prestados.<sup>24</sup>

En el período de los orígenes de la comedia barroca, hacia el último cuarto del siglo xvi, el

tema histórico-legendario se configura como uno de los temas predilectos. Desde los entremeses medievales que recrean hazañas históricas o las piezas de circunstancias políticas del primer Renacimiento, hasta las piezas fundacionales de la comedia barroca, es evidente que existe una gran distancia, la que media entre el espectáculo circunstancial, concebido como ritual, casi como prolongación de la propia vida, y el teatro concebido como pura ficción, escindido de la realidad.<sup>25</sup> Pero también es cierto que sobre los dramas de tema histórico de la etapa de formación de la comedia se manifiesta la influencia del fasto dramático tradicional en lo que atañe a la utilización de recursos espectaculares. No hay más que recordar obras como *El cerco de Pavia*, *El cerco de Rodas*, o *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, del canónigo F. Agustín de Tárrega, o los dramas de hazañas y hechos famosos del primer Lope, como *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*.<sup>26</sup> De hecho Agustín de Rojas Villandrando cuando rememora a principios del xvii, en su Loa de la Comedia, esa etapa de formación, se refiere a las «farsas de guerra», como un tipo establecido muy pronto.<sup>27</sup>

Toda una tradición y una experiencia dramática en la utilización del espectáculo teatral en sentido político fueron reutilizadas en obras históricas como esa *Historial Alfonsina*, que le fue encargada a Lope de Vega por el conde de Ribagorza, don Francisco de Aragón, y cuyo centro neurálgico era la exhibición de las hazañas de su más ilustre antecesor, don Alonso de Aragón, bastardo del rey Juan II de Aragón y hermano de Fernando el Católico. El encargo se debió de producir en la segunda década del siglo xvii. No sabemos si Lope llegó a escribir esta obra. Pero la documentación referente a este encargo se conserva y consiste, por un lado, en la materia histórica, que, prefigurada teatralmente, elaboró para Lope de Vega un intermedio, quizá un secretario del Conde de Ribagorza;<sup>28</sup> por otro lado, en las indicaciones que sobre la representación y puesta en escena aconsejan los promotores del encargo a Lope y, finalmente, en el esquema que el propio Lope trazó para la realización del encargo.<sup>29</sup> Las condiciones eran muy estrictas, pues al autor dramático apenas si se le concedía margen de maniobra. La fidelidad a la historia o a la historia tal y como la interpretaba don Francisco de Aragón, guiaba obsesivamente las directrices del encargo. Se trata de una obra de propaganda en el pleno sentido de la palabra, utilizada como un instrumento más en la campaña que sostuvo el conde de Ribagorza por recuperar para sí mismo el título de duque de Villahermosa y por reivindicar el prestigio de su familia ante la Corona, bastante maltrecho tras la rebelión aragonesa de Antonio Pérez, en la que su hermano Fernando se había visto implicado.

En la *Historial Alfonsina* se reúnen una serie de circunstancias que la ponen en relación con el espectáculo histórico-político anterior. Como los fastos de circunstancias y muy posiblemente como una buena parte de las piezas de circunstancias políticas de principios del siglo xvi,<sup>30</sup> surge de unas condiciones de encargo. Como ellos también es una obra de propaganda de la monarquía y sus gestas, pero también y sobre todo es una reivindicación del linaje familiar y de los servicios prestados a la Corona por su más destacado miembro, don Alonso de Aragón, reivindicación que busca proyectarse sobre toda la genealogía familiar. Pero es el modelo de espectáculo, de puesta en escena que se prevé para la representación de esta *Historial Alfonsina*, aquello que revela de manera más clara su vinculación con la tradición del fasto de circunstancias políticas, y quizá con esas «farsas de guerra» de la etapa de formación de la comedia, a las que se refería Rojas.<sup>31</sup> Es en este aspecto en el que quiero centrarme.

Según las previsiones del encargo realizado a Lope la obra debía de representarse en el patio de una casa particular en Zaragoza:

Es pues el sitio un patio muy grande con sus columnas y sobre ellas alrededor corredores en quadro suficientes en lo alto y en lo baxo para acomodar gente común y mediana y la gente principal que la ha de ver. Y en este patio esempto se funda un cadahalso y tablado muy espacioso y grande hepegado por las espaldas a una sala grande de donde han de salir las representaciones necessarias sin embarazo ninguno. Ha un lado de este cadahalso y tablado, estará fundado un castillo de madera con sus torres, almenas y la propiedad que conviene y dentro dél ingenios de fuego, cohetes y tronadores para que hagan representación de artillería en las oçassiones que conbenga. Este tablado o cadahalso estará cubierto de alhombros y cossas de seda muy a propósito, y su dossel y escudo de harmas a la real. La cubierta del patio estará de bels de lienzo en forma que ni el sol ni el aire haga daño. En el patio esempto estarán puestas dos tiendas de campo muy capaces y buenas. Enfrente del castillo y dentro de las tiendas y del castillo estarán en cada parte cinquenta soldados con sus cosoletes, picas y arcabuzes, bogernados por ministros de guerra para quando se hubiere de representar escuadrón y batalla de una y otra parte.

Antes de que el teatro público utilizase el espacio de un patio o corral para las representaciones, la utilización del patio como espacio escénico para los entretenimientos teatrales de la nobleza aparece documentada desde muy temprano en la Corona de Aragón. El patio de la Aljafería en Zaragoza fue el marco de los banquetes y entremeses con que se celebraron las coronaciones de Martí el Humano y Fernando de Antequera en 1399 y 1414, respectivamente. También en aquella ocasión se acomodó el público alrededor del patio y se cubrió éste con lienzos cuatribarrados, funcionando una de las salas contiguas a manera de vestuario a través de cuyas puertas iban accediendo al patio personajes y escenografía.<sup>32</sup> En realidad los patios así cubiertos y en ocasiones iluminados quedaban convertidos en enormes salones palaciegos, aptos para acoger un elevado número de espectadores. De hecho en el espectáculo contemporáneo en sala el tratamiento del espacio es similar. Así en algunos de los fastos celebrados en la corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo: la multifuncionalidad del espacio real, el de la sala, permite que, acabado el banquete, ésta quede convertida en espacio teatral. El público se sitúa en bancos adosados a las paredes. La sala contigua cumple también funciones de vestuario.<sup>33</sup> El patio mantuvo durante mucho tiempo su vigencia como espacio escénico para todo tipo de entretenimientos nobiliarios, máscaras, torneos o representaciones.<sup>34</sup>

La puesta en escena de la *Historial* debía de contar con la representación de determinadas batallas históricas. Para ello, como se ha visto arriba, se propone que se coloquen en el espacio del patio un castillo y tiendas de campaña, para simular en enfrentamiento entre sitiadores y sitiados. En las escaramuzas, espectáculos de gran arraigo en la tradición del fasto, no solía faltar un elemento escenográfico que se exige para la representación de la *Historial Alfonsina*: el del castillo. Ya en fecha tan temprana como es la de 1373 entre los entremeses con que la ciudad pretendía agasajar la entrada del infante don Joan, duque de Girona, se preveía la construcción de un «castell ab fusta» que fue encargado al oficio de carpinteros.<sup>35</sup> Los ejemplos que se podrían aducir tras éste son numerosos, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. Pero además el enfrentamiento entre sitiadores y sitiados tal y como se plantea en la *Historial* es de raíz medieval: recordemos que el entremés de la Toma de Balaguer, representado en 1414 entre los festejos callejeros por la coronación de Fernando de Antequera, se reproducía el enfrentamiento entre «una villa fecha de madera sobre carretones» y dos «castillos» en cada uno de los cuales «estava una como manera de tienda que eran de madera».<sup>36</sup> La misma disposición escenográfica fue la empleada en la representación de la Toma de Granada que tuvo lugar en una de las plazas públicas de Girona en 1492: «Faeren la ciutat de Granada amb moros que dins ella staven, e de fora faeren pavellons e tendes».<sup>37</sup>

La relación de esta obra con el fasto de circunstancias políticas se manifiesta en otros aspectos en los que ahora no puedo detenerme detalladamente pero que vale la pena aunque sea enumerar. Así se integran representaciones de embajadas, documentadas ya en la *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, o en los festejos de celebración por la toma de Granada en Girona en 1492,<sup>38</sup> representaciones de embajadas que fueron asumidas por alguna de las piezas de circunstancias políticas de principios del siglo XVI (es el caso de *La trofea* de Torres Naharro); se representan ceremonias de gran teatralidad, como la del nombramiento como Maestre de Calatrava de don Alonso de Aragón o la de la donación por parte de Juan II del Condado de Ribagorza a don Alonso, e incluso se pretende escenificar en el patio una Entrada Real, la de Juan II en Barcelona, una vez sofocado el alzamiento de los barceloneses, y la entrega de las llaves de la ciudad por parte de los *consellers*.

Pero no eran el castillo y tiendas los únicos elementos escenográficos previstos para la representación de la *Historial*, que debía de incluir también unas escenas de caza:

En este passo se ha de introducir una caza y en el espacio de la representación se pondrán arboledas espesas y cazadores con perros y se hecharán conexas y liebres vivas y un venado para que se haga al vivo la representación; con perros de caza y sagüesos.

Quizá las primeras representaciones escenográficas medievales de jardines fueran las vinculadas a los entremeses religiosos de Adán y Eva. En todo caso la representación de huertas y lugares amenos, así como de escenas de caza, aparece bien documentada en los fastos cortesanos del XVI. En Valencia la fiesta de Mayo organizada en la corte del duque de Calabria y de doña Germana de Foix, posiblemente entre 1535 y 1536, contaba con una escenografía que

trataba de reproducir una arboleda y una fuente, cubiertas por un cielo que podía iluminarse artificialmente.<sup>39</sup> También las máscaras organizadas en la corte de Felipe II por Isabel de Valois y la princesa Juana incluían entre sus invenciones escenográficas algunos lugares amenos. Entre ellas, una recuerda muy de cerca la que ahora nos ocupa, pues se trataba de

«una huerta de árboles muy hermosos y frutas muy naturales y contrahechas; luego más adelante había un bosque en el cual avía mucha adversidad [sic] de caça, corços pequeños, gamos lechones, liebres, conejos y jabalíes. La reina y sus compañeras vestidas de montería, unas con arcos y otras con ballestas, puestas sus aljabas a las espaldas y otras colgadas al hombro; unas tiravan a la caça y otras andavan al ojeo; otras descansando a la sombra de los árboles.<sup>40</sup>

Este tipo de ficciones escenográficas debieron de tener mucho éxito en el siglo xvi. En Zaragoza mismo, entre los carros que figuraban en el recibimiento organizado para el archiduque Maximiliano, se contó con «simulacros de bellísimos jardines, con flores y arbustos cargados de frutas, todos naturales, con faunos y ninfas que con gracioso ademán jugaban entre ellos; estos jardines eran arrastrados por muchos hombres salvajes».<sup>41</sup>

En 1599 para el recibimiento de Felipe III y su nueva esposa Margarita de Austria la ciudad de Zaragoza construyó un complejo montaje escenográfico que contaba con artilugios mecánicos y ocupaba toda la plaza del Pilar. Se componía de árboles, plantas, flores, montes, fuentes, animales vivos y fingidos, personajes de bulto y personajes vivos disfrazados de pastores, de ninfas y de salvajes. Algunos bailaban, otros tocaban instrumentos musicales o cantaban, otros cazaban.<sup>42</sup>

Como se sabe las descripciones de puestas en escena globales o parciales de obras dramáticas del Siglo de Oro son prácticamente nulas. Por eso este documento sobre la puesta en escena de la *Historial Alfonsina* cobra un especial relieve porque pone de manifiesto la reinterpretación de modos de puesta en escena tradicionales desde la práctica escenográfica de principios del siglo xvii. Reinterpretación, porque aunque entronca con modos de puesta en escena y elementos escenográficos tradicionales, la lección aprendida en las representaciones contemporáneas de las compañías profesionales es evidente. El tablado o cadahalso es utilizado como escenario polivalente en donde transcurren tanto las escenas localizadas en la corte castellana, como las de la corte aragonesa. El patio es utilizado sólo para aquello que el intermediario en el encargo a Lope tiende a denominar «actos» o cuadros de espectacularidad específica (las escenas de batallas, la Entrada Real en Barcelona o las escenas de caza). Esas rupturas del área acotada del tablado como espacio escénico, prolongado así más allá de sus límites hacia el patio, parece haber sido característica de piezas tempranas<sup>43</sup> que el escenario polivalente del teatro público barroco tendería a eliminar por razones de economía. El proyecto propuesto a Lope pone de manifiesto la posibilidad de dotar a la representación de una escenografía fundamentada en la propia tradición. Lo que no quiere decir que éste fuese el único modelo de puesta en escena posible en esta época. Por los mismos años el teatro cortesano, también de encargo, estaba recorriendo caminos muy diferentes.

De los orígenes remotos del fasto dramático de circunstancias políticas al drama de tema histórico del barroco se había recorrido un buen trecho. Pero su funcionalidad social seguía vigente. Bien conocía Alfonso V de Aragón, el rey Magnánimo, amante de las letras y del mundo de la caballería la utilidad del fasto público. Sabía, tal y como comentara un personaje ligado a su corte napolitana, que en Italia como en España «profiten molt les fames».<sup>44</sup> Durante mucho tiempo los italianos se hicieron lenguas de su entrada en Nápoles, en 1442, a través de una brecha abierta en los muros de la ciudad, sobre un carro triunfal dorado que rememoraba los triunfos de los grandes emperadores romanos.<sup>45</sup> Muchos años después Lope reconocería en la dedicatoria de *La campana de Aragón* la utilidad de la historia dramatizada «para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes». Pero esta regla no siempre se cumplía. A don Francisco de Aragón de poco le sirvieron sus pleitos, litigios, memoriales y comedias (si es que se representaron): aunque logró restablecer la memoria de su hermano, desmarcándolo del asunto «Antonio Pérez», perdió el título de duque de Villahermosa en el pleito que sostuvo con su sobrina y fue desposeído del Condado de Ribagorza, que pasó a manos de la Corona.



## Notas

1. J. de BLANCAS, *Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1641, p. 73.
2. Ídem p. 113, y N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 117. Véase también, sobre la descripción de estos festejos incluida en la *Crónica* de Alvar García de Santa María, el artículo de Ch. V. Aubrun, «Sur les débuts du théâtre en Espagne», *Hommage a Ernest Martinenche*, Paris, s. f., pp. 293-314.
3. En la obra cit. de BLANCAS, pp. 96-97, se menciona esta circunstancia, pero no la autoría del entremés, aunque se viene aceptando la atribución del festejo a don Enrique de Villena, conocido comúnmente por el título de marqués de Villena, título que había sido de su abuelo, don Alonso. La atribución consta, p. e., en el clásico *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro español*, de C. A. de la Barrera y Leirado, Madrid, Gredos, 1969, en Shergold, *op. cit.*, p. 118, n. 2 o J. ROMEU, *Teatre profà*, Barcelona, Barcino, 1962, I., p. 10. Recientemente es aceptada por A. D. Deyermond y J. K. WALSH «Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), 80-83; y también por P. M. CÁTEDRA, «Escolios teatrales de Enrique de Villena», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, 2 vols. t. II, pp. 127-137, quien ha analizado la mezcla de erudición y de experiencia dramática que se observa en las *Glosas* a la *Eneida* de Enrique de Villena.
4. Como el mismo Blancas consigna en pp. 66, 71-72. Don Alonso tuvo un papel importante en el banquete de coronación de Martín el Humano, sirviendo los platos que precedían a los entremeses (Blancas, pp. 76-77) ¿Contribuiría en algo a su organización?
5. Vid. M. SALRACH y E. DURAN, *Història del Països Catalans*, Barcelona, Edhasa, 1981, 2 vols., t. II, pp. 802-810.
6. Blancas, 112-13.
7. Por ejemplo, diversas escaramuzas estaban previstas para el recibimiento en Valencia, en 1373, del Infante Joan duque de Gerona y de su nueva esposa, en las que se documenta la intervención de castillos, galeras, un dragón, salvas, etc., vid. S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, Imprenta de hijo de F. Vives Mora, 1925, 2 vols., t. II, pp. 28-29 y 33-34.
8. Por la realización de los trabajos para éste y otros entremeses recibieron pagos de la Ciudad el administrador de las obras, Jaume Celma, y «Johan Oliver, fuster [...] per la invenció e confecció ab son enginy e subtilitats del dits entremeses». Pero también se pagó a «Johan Sist, prevere, [...] per trobar e ordenar les cobles e cantineles, quei cantaven en les entremeses de la festivitat de la entrada dels senyors Rey, Reyna e Primogenit lur, que eren moltes e belles e ben dictades» y a «Johan Pereç de Pastrana, mestre de cant [...] per haver e arreglar e donar lo so a les dites cantineles e haver fadrins que les cantassen e ferlos ornar e altres treballs», Carreres Zacarés, II, pp. 84-5.
9. S. CARRERES ZACARÉS, *op. cit.*, t. I, p. 73 y ss.
10. A. DEL RÍO, *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento. Estudio de la representación del Martirio de Santa Engracia de Fernando Barsuto en su marco festivo*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988.
11. *Recibimiento hecho en Salamanca a la princesa María viniendo de Portugal a casarse con Felipe II*, B.N.M. ms. 4013, ff. 41 r-58v.
12. *La cultura catalana del renaixement a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62, 1964, pp. 145-46.
13. El evento hizo correr tinta en Italia. Recordemos que Carlo Verardi compuso su *Historia Baetica*, drama en prosa latina que se representó en el palacio del cardenal Riario. Y en Nápoles se representó la *Presa di Granada*, de Jacopo Sannazaro, ante Alfonso, duque de Calabria, y *El trionfo de la Fama*, también de Sannazaro, ante Federico, duque de Altamura. Véase F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni Editore, 1983, pp. 228-239.
14. Henrique COCK, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del Cuerpo Real*, edición de A. Morel-Fatio y A. Rodríguez Villa, Madrid, Impresores de Cámara de S. M., 1876, pp. 230-233. Estas ficciones escenográficas representaban la toma del peñón de Vélez y las batallas de Lepanto, San Quintín y Malta.
15. Sobre las posibles circunstancias de su representación y sobre la vinculación del autor a la corte del rey Fernando el Católico, de quien fue probablemente secretario, véase J. E. GILLET, «Égloga hecha por Francisco de Madrid (1495)», *Hispanic Review*, XI (1943), pp. 275-303, y la nueva edición de la pieza, que mejora sustancialmente la de Gillet, realizada por A. BLECUA, «La Égloga de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, *op. cit.*, pp. 39-106.
16. En el Prólogo a su *Historias de la divinal vitoria y nueva adquisición de la muy insigne cibdad de Orán hecha por el illustre, reverendísimo y muy victorioso digníssimo Gran Capitán contra los africanos* (s.l., s.f., s.a.), el propio Martín de Herrera advierte «pongo en fin una égloga de unos pastores, la qual con sus personajes y aparato se representó en la villa de Alcalá, con ciertos villancetes». El que parece el único ejemplar conservado (BNM R 12652) está incompleto y no incluye la pieza. La conquista de Orán se produjo en 1509, y quizá la impresión de la *Égloga* se produjese entre 1510-11, como creía J. P. CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1922. 2ª reimpr. en 1975, p. 57.
17. Se puede consultar en la edición de E. KOHLER, *Sieben Spanische dramatische Eklogen*, Dresden, Gesellschaft für Romanische Literatur, 1911, pp. 208-236, p. 220.
18. Se puede consultar en la edición de *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Colec. Joyas Bibliográficas. 1962-1964, 2 vols. t. II. 287-306.
19. Se puede consultar en la edición de J. E. GILLET, «A Spanish play on the battle of Pavia (1525)», *PMLA*, XLV (1930), 517-531.
20. Para la *Trofea* puede consultarse la clásica ed. de J. E. GILLET, *Propalladia and the Other Works of Bartolomé Torres Naharro*, t. II, Pennsylvania, Bryn Mawr, 1946, pp. 81-139 y para la *Exhortação da guerra*, las *Obras Completas de Gil Vicente*, facsimilar de la *Compilaçam* de 1562, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928, libro III, ff. CLVI-CLX.

21. En ella los pastores se lamentan de la partida del duque de Alba a la guerra contra Francia, para posteriormente celebrar la noticia de la paz entre las dos naciones. Véase ahora esta pieza en la edición del *Teatro Completo* realizada por M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 139-149.

22. Véase BLECUA, art. cit., p. 39.

23. Véase «La *Égloga sobre el molino de Vascalón*: texto y sentido literario» en I. ARELLANO y J. CAÑEDO (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro, Actas del seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, Abril 1990*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 416. Según M. A. Pérez Priego la brevedad de la pieza hace pensar que «podiera tratarse quizá de una especie de introducción dramática a un espectáculo de mayores proporciones, tal vez una fiesta de recibimiento de algún determinado y principal personaje, en la que muy bien podrían combinarse elementos dramáticos con artificios escénicos, plásticos o musicales», p. 407.

24. J. Oleza ha estudiado la pervivencia de la tradición pastoril en la obra de Lope «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega» en J. CANET (COORD.) y J. OLEZA (ED.), *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, 325-43.

25. Véase sobre este cambio de concepción, que se produce ya en el primer Renacimiento con obras como la *Himenea* de Torres Naharro, Ch. STERN, «The Early Spanish Drama: From Ritual to Renaissance Art», *Renaissance Drama. New Series*, 6 (1973), 177-201.

26. Subgrupo definido por J. OLEZA al analizar el drama como macrotipo frente a la comedia en la obra del primer Lope en «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Teatro y prácticas escénicas: la comedia*, cit., pp. 251-308.

27. *El viaje entretenido*, ed. J. P. Ressay, Madrid, Castalia, 1972, p. 153.

28. Se encuentra en un manuscrito de la BNM del que dimos cuenta J. OLEZA y yo misma, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en Ch. DAVIS y A. D. DEYERMOND (eds.), *Golden Age Spanish Literature Studies in Honour of John E. Varey*, London, Queen Mary and Westfield College, 1991, pp. 145-154.

29. Esta documentación, que es complementaria a la anterior, se encuentra en la BRAH y de ella di noticia en mi artículo «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en M. V. DIAGO y T. FERRER (eds.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat, 1991, pp. 189-99.

30. J. E. GILLET conectó la *Égloga* de Francisco de Madrid, secretario de los Reyes Católicos, con la corte española, donde probablemente fue representada en 1495, art. cit., pp. 275-303. Hernán Pérez de Yanguas dedica su *Farsa sobre la copncordia y paz y concierto de nuestro felicíssimo emperador semper augusto y del xpianíssimo Rey de Francia* a su mecenas el «illustre y muy magnífico señor el señor don Francisco de la Cueva», explicitando «quanto le deve por las mercedes que d'el recibe»: «Mas si vos a vos quitays/ del pecho lo que comeys/ y a vuestro Yanguas lo days/ gran ventaja le hazeis. [...] Mas offrezcoos gran señor/ mi farsa que tenga escudo/ pues soys tal y tan deudo/ de aquel gran emperador» (*Autos, comedias y farsas ...*, op. cit. t II, p. 304). Es probable que se tratase de una obra de encargo, pero en todo caso surge de unas condiciones de mecenazgo.

31. De hecho el proyecto que se propone a Lope muestra gustos arcaicos que entroncan mejor con piezas barrocas tempranas que con dramas históricos contemporáneos a la fecha del encargo. Aunque ahora no puedo entrar en ello.

32. El mismo sistema, el de lienzos cuatribarrados, para proteger a los espectadores de las inclemencias del tiempo, fue utilizado en la plaza de la catedral de Valencia en 1402, año en que tuvo lugar la visita a la ciudad de Martí el Humano y su esposa, Carreres Zacarés, I, p. 55.

33. *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. y estudio de J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp. 155-64, 101-02, 123-24, 135-36, 195-96.

34. Recordemos a modo de ejemplos desde el torneo celebrado en 1554 por el conde de Benavente para Felipe II en el patio de su palacio de Benavente, en cuyo marco también tuvo lugar la representación de un auto a cargo de Lope de Rueda (A. MUÑOZ, *Viajes de Felipe II a Inglaterra*, Madrid, 1877, p. 44 ss), a los festejos organizados en 1603 en Villaviciosa con motivo de la boda entre el duque de Braganza y la hija del Condestable de Castilla (BNM ms. 3826, ff. 1r-20v) o a los organizados por el duque de Lerma en el patio del su palacio en Lerma en 1617.

35. CARRERES ZACARÉS, II, pp. 28-29.

36. Gerónimo de Blancas, 112-113. El término «castillo» es aquí sinónimo del conjunto que conforman carro y escenografía. Se ha producido un desplazamiento de significado similar al que se produjo con el de la palabra «roca». El término «castillo» exactamente con el mismo sentido que lo utiliza Blancas, lo empleaba en 1554 Andrés Muñoz, el relator de los festejos de Benavente mencionados antes.

37. RUBIÓ I BALAGUER, pp. 145-46.

38. La representación burlesca de una embajada tuvo lugar en la corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, op. cit., pp. 98-100. Para los de Girona Rubió, op. cit.

39. L. MILÁN, *El Cortesano*, Madrid, Aribau y cia, 1874, pp. 364-65.

40. Cifr. T. FERRER, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, p. 37. Sobre la influencia de la tradición del fasto sobre el teatro cortesano barroco traté en este libro.

41. C. BESOZZI, *El archiduque Maximiliano gobernador de España. Su viaje a Valladolid en 1548 y su boda con la infanta María*, edición y traducción de C. Malfatti, Barcelona, Argos, 1846, p. 21.

42. Vid. FELIPE DE GAUNA, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe II*, ed. de S. Carreres Zacarés, Valencia, 1926, 2 vols., t. II, pp. 931-33.

43. En la que se cree la obra más temprana de Lope, *Los hechos de Garcilaso*, se produce una utilización semejante del patio, y, según parece, también en obras como *La casa de los celos* de Cervantes o *La comedia del rey don Sancho* de Juan de la Cueva.

44. RUBIÓ I BALAGUER, op. cit., p. 51.

45. Véase E. POVOLEDO, «Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance», en J. JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, CNRS, 1968, 2 ed., p. 99.

José Manuel González  
Fernández de Sevilla

Redactor de la  
*Shakespeare World*  
*Bibliography* i professor  
de la Universitat d'Alacant  
País Valencià

# *El medievalismo del teatro inglés jacobeo*

El teatro medieval inglés no sólo es y significa el comienzo y el inicio de una nueva actividad literaria en un tiempo determinado y en unas circunstancias históricas concretas, sino que, sobre todo, es y supone la fijación y esquematización de las líneas fundamentales y básicas que van a conformar y definir la sustancia y la idiosincrasia del teatro inglés en lo sucesivo. No estamos ante un teatro anecdótico o episódico, sino constitutivo y determinante. Aquí, pues, se encuentra su radicalidad y fundamentalidad incuestionable y decisiva para entender y dar razón del teatro inglés posterior, porque el teatro medieval en Inglaterra no se cierra ni se termina con la llegada del Renacimiento,<sup>1</sup> sino que se continúa, desarrolla y perfecciona, adaptándose a las nuevas condiciones y exigencias dramáticas que, llevadas a sus últimas consecuencias, van a dar como resultado la aparición de un teatro de irrepetible calidad y de consumada maestría dramática. Pero que a su vez no podrá renunciar ni despojarse de sus ingredientes ni de sus orígenes medievales que le caracterizan y que sin duda contribuyen a su consolidación evolutiva. Ni el teatro isabelino, ni siquiera el teatro jacobeo ni el carolino, se pueden comprender y valorar en profundidad sin tener en cuenta el componente medieval que el teatro renacentista alberga y contiene. Kyd, Marlowe y Shakespeare,<sup>2</sup> entre otros, asumen y retoman la tradición medieval del teatro inglés. Aún más, habría que preguntarse por la posibilidad y la viabilidad del teatro renacentista sin estos antecedentes medievales, porque lo medieval, y por sorprendente que pueda parecer, también contribuye decisivamente a su génesis y desarrollo. Sería erróneo, desde esta perspectiva, el juzgar negativamente la presencia y la influencia de lo medieval en el teatro renacentista, puesto que no se trata de un elemento anacrónico ni es signo de inmovilismo ni de retroceso. Al contrario, tenemos que es, ante todo, un componente que, asimilado y adaptado, enriquece y potencia la producción teatral. El escribir y crear teatro en la Inglaterra renacentista hacía casi obligatorio el partir y el remitirse a los patrones medievales de creación y de escenificación dramáticas, porque, entre otras razones, eran el parámetro y el punto de referencia más inmediato y autóctono de que se disponía. Esto hizo que el teatro inglés en el Renacimiento se gestase y se originase en un proceso con una doble vertiente de asimilación y de oposición contrastada, produciéndose una reacción que, en definitiva, sería la que propiciaría y posibilitaría el final de una etapa dramática tan brillante como irrepetible.

La continuidad teatral medieval se impone y prevalece, a pesar de las altas cotas dramáticas conseguidas por el teatro en el Renacimiento inglés, porque la razón de su grandeza ya venía dada en sus orígenes medievales. Hablar, pues, de ruptura<sup>3</sup> no se ajustaría a la realidad teatral y sería ignorar una de las influencias más activas e inmediatas del teatro isabelino y

jacobeo. Continuidad que, por otro lado, no significa mera repetitividad ni carencia de inventiva teatral, sino la posibilidad de disponer y de acceder a un material, a una estructuración y a unas experiencias teatrales que enriquecerían y facilitarían la labor de creación y de producción dramática. Y esto porque en el teatro medieval, y aun siendo conscientes de su precocidad, nos encontramos con una extensa variedad y simultaneidad de formas teatrales.<sup>4</sup> Sin embargo el problema de la pervivencia e influencia del teatro medieval en el renacentista se halla en conocer y delimitar el sentido y el alcance del término *continuidad*, con el que se trataría de explicar y armonizar la novedad cultural y literaria del Renacimiento con la evolución y el desarrollo de la fundamentalidad teatral medieval, ya que la presencia y la trascendencia de lo medieval en el teatro inglés de los siglos XVI y XVII es mayor de lo que, en principio, se puede esperar, llegando incluso hasta la misma espacialidad física y escénica, como puede observarse en la posible relación existente entre los recintos teatrales isabelinos y los medievales, ya que según G. Wickham «From the Globe one can look backwards over the centuries and, in the *sepulchrum* of the liturgical *quem quaeritis*, and in the *sedes* of later ceremonies, trace the beginnings of its stage conventions...».<sup>5</sup> Pero los rasgos continuistas que se aprecian son de una mayor entidad, consideración e importancia, contribuyendo a la formación y a la consolidación de la idea de teatro en la Inglaterra renacentista que, en cierto modo, es también, y fundamentalmente, la misma que se tenía en la Edad Media, donde la teatralidad se nos presenta como la nota dramática más característica y sintomática,<sup>6</sup> dado que el teatro se vivía como una variopinta y multiforme actividad lúdica. Lo espectacular y lo festivo conforman, también, una parte importante del teatro isabelino y jacobeo,<sup>7</sup> donde la representación teatral venía a ser la fiesta compartida por todos y donde todos activamente participaban en la espectacularidad, colorido y teatralidad de la obra correspondiente. La danza, la pantomima y la música eran parte integrante de la acción dramática. Además si es verdad que «Of all the discoveries that have been made in recent years about medieval plays, the most important has been the discovery that they are plays *for the stage*»,<sup>8</sup> si se aboga y se mantiene la fundamental y probada *representacionalidad* del teatro inglés medieval, tenemos que también ella se convierte en un elemento destacado y decisivo del teatro inglés renacentista, donde palabra y acción, prioritaria y básicamente, se conjuntan y armonizan para realizar y producir la ilusión teatral de universos dramáticos sin fin. De esta manera, y con una relativa escasez y precariedad de medios escénicos disponibles, la teatralidad seguía brillando en todo su esplendor y radicalidad.

Lo popular es otro de los aspectos destacados que comparten el teatro medieval y el teatro inglés de los siglos XVI y XVII, aunque bien es verdad que con su desarrollo y en su evolución el teatro en Inglaterra se va haciendo también elitista y cortesano. Sin embargo esto no es un obstáculo para que conserve sus raíces y sabor popular. Será con la construcción de los nuevos teatros en las afueras de Londres a partir del año 1576, cuando lo popular se consagre y sancione de una manera pública y notoria<sup>9</sup> como un aspecto configurativo del teatro de este período. Todavía seguía siendo verdad que las representaciones teatrales eran del pueblo y se hacían con el pueblo. Se puede hablar hasta de una conciencia teatral colectiva que hacía del teatro una forma de entretenimiento popular de honda raigambre y aceptación. Desde esta perspectiva, y a diferencia de lo que sucede dentro del teatro actual, es fácil comprender el que esta popularidad se entendiese como actividad y colaboración por parte del público asistente a la representación, pasando a ser un componente integrante y decisivo del devenir teatral de la obra en cuestión. Esta participación positiva y activa de los espectadores era buscada, creada y posibilitada por el propio dramaturgo quien incluso, a través de la escenificación pertinente, pretendía activar al máximo y agotar el compromiso para con el público mediante una provocación sin límites que en el teatro jacobeo (1603-1625) alcanza una intensidad máxima ante las reivindicaciones de un orden social más humano y acorde con la modernidad de los tiempos, siendo el teatro un fiel y claro exponente de esta crítica radical constructiva escenificada en los teatros ingleses, y contando con una positiva intencionalidad desmitificadora.

La preocupación didáctica y moral del teatro medieval perdura y pervive en la Inglaterra jacobea. Enseñar y moralizar son también aspectos integrantes y conformativos del teatro de esta época, y una de las formas primeras y básicas de poner de manifiesto el compromiso del dramaturgo con su contexto histórico y social. Es verdad que el afán moralizante o didáctico no se encuentra de igual manera presente en todas las obras de teatro ni es tan significativo ni

relevante para todos los escritores y hombres de teatro. Este interés y afán moralizador no debiera verse tanto como una tradición a asumir y a aceptar cuanto como una actualización inexcusable e irrecusable del ser y del estar en el mundo del dramaturgo, existiendo en unas coordenadas concretas y específicas de espacio y tiempo. Así la moralidad y el didactismo se traducen y se viven como una toma de conciencia ante una realidad cada vez más compleja y que reclama unas nuevas pautas de actuación social y diferentes soluciones ante un mundo en creciente desconcierto moral y ante un alarmante deterioro social, con lo que se acrecienta y agudiza una actitud moralizante negativa y una conciencia de progresiva desintegración y conflictividad de valores. El teatro de Ben Jonson, de una forma más clásica y tradicional, y el teatro de Webster y Middleton, de un modo más contundente, agresivo y radicalizado, utilizan y manipulan su arte y oficio dramático para darnos a conocer su comprensión y su posición crítica ante una situación dada y, a través del medio teatral, provocar la reacción de su público ante unas condiciones que reclamaban la revisión y puesta al día de unos planteamientos insuficientes y deshumanizantes. Por medio de la dramatización de actitudes y acciones que contravienen y están por encima de toda moralidad se pretende lograr el propósito didáctico y moral, poniéndose de manifiesto la relatividad y la fragilidad ética existente en el universo dramático jacobeo, donde la inmoralidad, o mejor la amoralidad, se torna en fuente inagotable e inspiradora de comportamientos vitales.

Lo medieval es y conforma una parte de la ambientación, del ropaje y de las convenciones teatrales elegidas por los dramaturgos de este tiempo para obtener un mayor impacto dramático y posibilitar una concienciación más activa y radical. Sería uno de los polos dramáticos contrastivos referenciales, teniéndose como referente teatral básico de una visión idealista del mundo que se contrapondría y se confrontaría con una visión pragmática de la realidad que exigía un tratamiento y unos enfoques nuevos y propugnaba una nueva praxis existencial. Así algunos de los elementos, recursos y motivaciones del teatro medieval se retoman y reactualizan, aunque con otra finalidad y con otras intenciones e intereses. Es por ello que asistimos, en la escena jacobea, a una estereotipificación caracteriológica de los personajes que nos recuerdan a las moralidades, y quienes, en este caso, no sólo son sino que también representan y significan. Son, fundamentalmente, agentes o representantes del bien o del mal. Son virtuosos o viciosos. Si bien hay que decir que existe una mayor incidencia de personajes negativos y malvados que no sólo contribuyen positivamente a la irradiación del mal, sino que son seres esencialmente corruptos y depravados que están por encima de toda normativa y de toda ética y que están inexorablemente dominados por el poder, el sexo y la ambición, porque en el teatro inglés de la primera mitad del siglo XVII el foco dramático se centra y concretiza, prioritariamente, en la escenificación del mal. Hay una evidente intencionalidad por parte de los dramaturgos de llevar la crisis dramática a sus últimas consecuencias para, de esta manera, buscar nuevas salidas y unas soluciones más convincentes en pos de una moralidad más personalizada y gratificante. Esta personificación y caracterización tipológica hace que el comportamiento y desenvolvimiento teatral de los personajes sean, en principio, susceptibles de ejemplificación y didactismo. Los nombres son, en ocasiones, altamente significativos de su ser y actuar dramático correspondiente, como sucede con Lussurioso, Ambicioso y Vindice en *The Revenger's Tragedy* (1606), tradicionalmente atribuida a Cyril Tourneur.<sup>10</sup> A veces aparecen personajes antagonistas y contrapuestos en su funcionalidad e identidad dramática que representan la lucha entre el bien y el mal, y que nos remiten a sus ancestros y orígenes medievales, siendo un claro ejemplo de reminiscencia tipológica medieval. Harpax y Angelo en *The Virgin Martyr* (1620) son continuadores paradigmáticos de las confrontaciones entre ángeles y demonios que se repiten una y otra vez dentro del teatro medieval. Claro que normalmente no aparecen como tales espíritus del bien y del mal, sino que adoptan forma y apariencia humana para disimular su auténtica misión, pasando desapercibidos y disimulando su auténtica identidad; si bien, y cuando las circunstancias lo exigen, se muestran como tales espíritus, revelando su verdadera personalidad. Es lo que precisamente hace Angelo en 4.3, obligando a Harpax, el espíritu demoníaco, a abandonar inmediatamente el escenario. La manera de hablar y de expresarse de estos personajes, también, tiene indudables connotaciones y reminiscencias medievales. Estas son las palabras con las que Angelo se dirige a Dorothea, su señora:

Heere most holy Mistresse...  
 No my deare Lady, I could weary starres,  
 And force the wakefull Moone to lose her eyes  
 By my late watching, but to waite on you,  
 When at your prayers you kneele before the Altar,  
 Me thinks I'm singing with some Quire in Heuen,  
 So blest I hold me in your company:  
 Therefore my most-lou'd mistresse do not bid  
 Your boy so seruiceable to get hence,  
 For then you breake his heart.

(2.1)

En estos versos hay resonancias verbales y estructurales de los ciclos marianos del teatro inglés medieval,<sup>11</sup> donde los ángeles se convierten en mensajeros entre María y los cielos, siendo los mismos ángeles los encargados de cantar sus grandezas y maravillas como Reina de cielos y tierra. Y curiosamente es la propia Dorothea quien habla de «...*kingdomes, were I Queene of some...*»

En el fondo lo que se intenta poner de manifiesto, a través de estas caracterizaciones rígidas y esquemáticas, es, ante todo y sobre todo, la omnipresencia, radicalidad y efectividad del mal.

En el teatro jacobeo no se da tanto la confrontación entre bien y mal cuanto que ya asistimos a la victoria de éste, a su consolidación y contagio. Tanto el vicio como los personajes inmorales, o mejor amorales, pueden más y dominan, que la virtud que, en este caso «is withdrawn and under attack», por lo que «much of the energy belongs to vice.»<sup>12</sup> creándose una frecuente y recurrida correlación entre *evil* y *devil*, como sucede en *The White Devil*<sup>13</sup> (1612) de John Webster, donde el mal corrompe y envenena todo con inusitada efectividad y los diablos siguen existiendo, aunque éstos sean blancos, porque los demonios medievales continúan vigentes y en plena moda, aunque más sofisticados y con ropaje humano. Sus acciones crean el caos y el desconcierto, ya que tratan de imponer sus deseos y expectativas, a toda costa y por encima de cualquier imposición, como ocurre con Vittoria Corombona. Ya no se trata sólo de un mal contextual y endémico, sino que asistimos, también, a su aceptación consciente y sin ningún tipo de reservas y a su interiorización y asimilación total. Los personajes, además de sufrir las secuelas del caos y del pecado se convierten en agentes privilegiados y promotores del mal, contribuyendo decisivamente a su producción y ejecución. De Flores en *The Changeling*<sup>14</sup> (1622) puede ser un ejemplo incontestable de depravación llevada hasta sus últimas consecuencias y asumida vivencialmente. Su forma de ser y de actuar nos recuerda a personajes esencialmente malvados como pueden ser Barabas, Aaron y Iago. Él también, y como éstos, pone su vida al servicio del mal, transformándose en generador de violencia y de maldad sin límites. Para él el fin sí justifica los medios. Todo es posible y permisible con tal de satisfacer y conseguir sus deseos de apropiación indebida y de posesión sexual de Beatrice. De Flores está seguro de obtener sus pretensiones y ansias lujuriosas a cualquier precio sin importarle nada ni nadie. Por eso ya saborea anticipadamente sus momentos de intimidad con su amada:

Oh my blood!  
 Methinks I feel her in mine arms already,  
 Her wanton fingers combing out this beard,  
 And being pleased, praising this bad face.  
 Hunger and pleasure — they'll commend sometimes  
 Slovenly dishes, and feed heartedly on 'em,  
 Nay, which is stranger, refuse daintier for 'em.  
 Some women are odd feeders.— I'm too loud.  
 Here comes the man goes supperless to bed,  
 Yet shall not raise tomorrow to his dinner.

(2.2)

Esta presencia perversa y corrosiva del mal en la escena jacobea se crea, se gesta y perdura dentro de un contexto de negatividad absoluta y generalizada y de pecaminosidad irrefrenable. Este ambiente apocalíptico, irremediamente abocado a un final irreversible y trágico, cobra especial relieve y destaca en la propuesta teatral que Philip Prowse hizo de *The White Devil* en 1990, donde, intencionadamente, se crea una atmósfera oscura con el lúgubre negro como color llamativo exclusivo dentro de una escenificación con unas claras connotaciones

religiosas, porque lo religioso también desempeña un notable papel como elemento teatral paradigmático contrastivo y provocador dentro del teatro jacobeo, propiciando y facilitando una mayor y más acusada conciencia de la muerte que llega a convertirse en una auténtica obsesión y en la única salida digna posible ante el caos y la desintegración reinante. Nadie como Flamineo sabe enfrentarse y jugar con ella, porque es consciente de lo irremediable de su sentido y significado. Se da cuenta por fin de que ella puede ser la afirmación más contundente de su yo frente a su existir alienado y represivo. Pero la medievalización del teatro jacobeo no consiste exclusiva ni prioritariamente en la utilización de un material y de unas convenciones teatrales empleadas como relleno o pretexto dramático dentro de la búsqueda de unos componentes teatrales nuevos que toda renovación teatral conlleva y necesita. Tiene la importante y trascendente función de ser el contrapunto dramático de un teatro más crítico, radical y provocador.

Es curioso observar en las obras de teatro de este período un reiterado idealismo que propugna un modelo femenino de castidad y de virginidad que contrasta con una realidad de prostitución recurrida y hasta sofisticada. No deja de extrañar la abundancia de títulos de obras teatrales que hablan de vírgenes y de doncellas;<sup>15</sup> si bien lo que luego, en ocasiones, se va a dramatizar va a ser la tragedia de atropellos virginales y de sueños de doncellez truncados. En principio, pues, asistimos a una presentación tipológica femenina que sigue un esquematismo predefinido y preciso, y que bien podría remontarse a patrones de idealización configurativa femenina medieval, pudiendo tener, en última instancia, en la Virgen María su centro de referencia caracteriológica y modélica.<sup>16</sup> Ella era «...at once the model of womanhood... and the mediatrix through whom the deity might be approached...». Era el dechado de virtudes a imitar, configurándose como la representación perfecta del ideal femenino por excelencia al estar dotada de toda clase de dotes. La castidad, la virginidad y la pureza son las virtudes que caracterizan su ejemplaridad femenina por excelencia y que son puestas de relieve, una y otra vez, en las secuencias dramáticas medievales, donde ella aparece como «chieftain of chastity».<sup>17</sup> Esta idea de mujer también conforma la presentación de algunas heroínas dentro del teatro jacobeo. Dorothea, la virgen mártir, sería la que de una forma más clara y fidedigna representaría los valores femeninos medievales. Porque ella además de mantenerse inquebrantable e insobornable en su fe, tiene en su virginidad su tesoro más preciado. Su castidad embarga y configura todo su ser, hasta tal punto que su propio cuerpo es señal inequívoca de su pureza extrema, brillando en la blancura de sus propias manos (2.3). Porque «She liu'd a virgin, and a virgin dies» (4.3) en ella se contienen «Beauty and chastity in their full perfections» (2.3). Será al final cuando, vestida de blanco, reciba el premio a su martirio y a su virginidad, y sea coronada por Angelo, estableciéndose, de nuevo, un interesante paralelismo entre *The Virgin Martyr* y los ciclos asuncionistas del teatro inglés medieval.<sup>18</sup> Y la mujer en el escenario jacobeo debía seguir siendo casta, fiel y virgen antes del matrimonio, o al menos parecerlo. Las convenciones dramáticas así lo pedían y demandaban, aunque, paralelamente y a la vez, se dé y se presente, de forma paulatina y subrepticia, una progresiva liberación de la mujer. Así pues la castidad y la virginidad se consideran aún, al menos aparentemente, valores supremos. Por eso a Vittoria Corombona le interesa sobremanera fingir las apariencias y mostrarse como una honrada y honesta cortesana, aunque en realidad diste mucho de ello, dada su relación adúltera con Brachiano, y su complicidad en el asesinato de Camillo, su esposo. Su tragedia va a ser, precisamente, el resultado propiciado por su hipocresía y falsedad. Será Monticelso quien descubra y revele su auténtico ser de prostituta, condenando su prostitución con palabras tan contundentes como inapelables:

What are whores!  
 They are those flattering bells have all one tune,  
 At weddings, and at funerals. Your rich whores  
 Are only treasuries by extortion filled,  
 And emptied by curséd riot. They are worse,  
 Worse than dead bodies which are begged at gallows,  
 And wrought upon by surgeons, to teach man  
 Wherein he is imperfect. What's a whore!  
 (3.2)

Su prostitución parece tener un profundo arraigo en su ser, y no ser tan sólo algo meramente carnal. Se trata, en definitiva, de una perversión y de una corrupción existencial que se manifiesta en una sexualidad dividida y pervertida. Este tipo de conducta sexual desviada contrasta radicalmente con el ideal virginal anteriormente referido y originariamente dramatizado en el escenario medieval. Y es que ahora en el teatro del siglo xvii aparece una nueva perspectiva de aproximación y de comprensión para con la mujer; pero a partir del modelo medieval femenino que ya no sirve, dadas las circunstancias sociales e históricas del momento, poniendo en escena unos personajes femeninos más convincentes y que tratan de dar a la mujer un papel más decisivo y preponderante en sus acciones y decisiones, convirtiéndolas en auténticas heroínas que luchan por salir de una marginación social de dependencia y de sumisión. Esto hace que, con cierta frecuencia, las protagonistas del teatro jacobeo rompan con todo tipo de normas morales y opten y se decidan por un comportamiento sexual pecaminoso, a través del cual propugnan una sexualidad más libre y personal que no sea consecuencia de imperativos machistas. Las heroínas jacobeanas están dispuestas a luchar y a contestar teatralmente un mundo de imposiciones y obligaciones que todavía alienaban a la mujer en su ser y en su actuar. Las palabras de Isabella en *Women Beware Women* hablan por sí solas de esta nueva rebeldía reivindicativa de la mujer:

Marry a fool!  
 Can there be greater misery to a woman,  
 That means to keep her days true to her husband  
 And know no other man, so virtue wills it!  
 Why, how can I obey and honour him  
 But I must needs commit idolatry?...  
 Men buy their slaves but women their masters...  
 (1.2)

Hay, pues, una progresiva conciencia dramática de que los patrones y modelos tradicionales de comportamiento femenino no se ajustan ya a las expectativas de los tiempos jacobeanos, porque son insuficientes e incapaces de dar respuesta a las nuevas inquietudes feministas. La sumisión, la virginidad y la castidad no pueden adquirir todo su valor ni vivirse en toda su dimensión, cuando son consecuencia de imposiciones y no de una libre y personal aceptación. Esto hace que los personajes femeninos se vean obligados a convertirse en auténticas pero gentiles y delicadas diablesas,<sup>19</sup> dispuestas a todo con tal de llevar a cabo sus anhelos existenciales más hondos y definitivos.

El caso de Beatrice en *The Changeling* puede ilustrar dramáticamente el paso de una concepción idealizada y prototípica de la mujer que podríamos dar en llamar medieval a una praxis disoluta de corrupción y de adulteración irreparable que acabará en una destrucción anunciada. Es precisamente Alsemero quien nos habla de esta transformación total y radical que sufre Beatrice, y que se manifiesta hasta en su físico, «Here's beauty changed/ To ugly whoredom; here, servant obedience/ To a master sin, imperious murder» (5.3). De nuevo parece ser que no queda otra salida ante la alienación y la opresión que la prostitución, aunque esto lleve consigo la desintegración personal, la condena social y hasta la muerte física. Se postula, de esta manera, una revisión de los presupuestos femeninos tradicionales presentes en el teatro medieval y todavía activos, proyectándose una visión más pragmática y real de lo femenino por encima de leyes e imposiciones. Se pretende, pues, romper y superar una proyección utópica de la mujer que no satisfacía ni realizaba por su esquematismo e idealización; si bien la solución dramática que se intenta dar tampoco parece ser totalmente válida ni definitiva.

Lo medieval, pues, en el teatro jacobeano, sería un elemento de contraste referencial mediante el cual se crea y provoca una crisis dramática de valores que, finalmente, conduce a la corrupción y a la destrucción de un ordenamiento social ya caduco, pasado y sin posibilidades de continuidad, con lo que queda «a sense of defeat...of the futility of man's achievement».<sup>20</sup> El componente medieval no se utiliza sólo ni primordialmente para reivindicar unas expectativas feministas, sino que, sobre todo, se trata de un elemento imprescindible y recurrente para la dramatización y la representación agónica de la eclosión última y del caos final que teatralmente se buscaba escenificar ante el advenimiento de la modernidad. Así, a través



de la concienciación y de la reiterada provocación dramática en los escenarios jacobeos,<sup>21</sup> se intenta sugerir y posibilitar la aparición de otro orden social y moral más acorde con la situación entonces existente. Y esto sin lo medieval no hubiese sido tan dramáticamente provocador ni hubiese tenido una efectividad teatral tan contundente y conseguida.

## Notas

1. Para S. Truchet no hay duda de la continuidad «entre le théâtre médiéval et celui de pre-shakesperians». Cfr. *Le Théâtre Médiéval en Anglatere et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly*, tesis doctoral, Lille, Atelier, 1980, 2 tomos, p. 795.

2. Para sopesar y tener una idea precisa del influjo y de la importancia de lo medieval en la obra dramática de William Shakespeare es interesante y sumamente ilustrativo el libro de P. Milward, *The Medieval Dimension in Shakespeare's Plays*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1990, donde se sostiene que la herencia medieval que Shakespeare recibe en su teatro «appears most clearly in the history plays» (p. 4), aunque también en las comedias shakespereanas encontramos «...not only the relics of the past Morality tradition... but also a sense of realism and humour (p. 9) y en las grandes tragedias «a profound psychological study of temptation and sin...» (p. 13). Así, y de forma general, podemos decir que el teatro shakespereano en su «underlying thought and structure comes in direct line of succession from the Middle Ages» (p. 4).

3. Y no sólo en el teatro, sino que, en general, no parece ser procedente hablar de ruptura y contraposición entre la Edad Media y el Renacimiento, sino más bien de continuidad. Así tenemos que «Edad media y Renacimiento no han de ser considerados como mundos totalmente distintos, pues sólo se oponen como un equilibrio resultante de la composición de fuerzas complejas se opone a otro equilibrio del mismo género.» Además «Ciertos elementos son comunes a ambos, aunque entren en ellos en proporciones distintas. *El paso de uno a otro equilibrio se hizo de modo continuo*, y la Edad Media, sin confundirse de ningún modo con el Renacimiento, preparó su aparición.» Cfr. R. Mousnier, «Los siglos XVI y XVII. El progreso de la civilización europea y la decadencia de oriente (1492-1715)», en M. Crouzet (ed.), *Historia general de las civilizaciones*, Barcelona, Destino, 1967, p. 15. Por esto, y en consonancia con nuestra postura continuista, se puede afirmar que «The Middle Ages began to die in England, perhaps, with the end of Richard II's reign, in 1399, and did not finally expire till the accession of Charles II in 1660». Cfr. M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Cambridge University Press, (1951), rpt. 1979, p. 1.

4. Cfr. CH. RICHARDSON and J. JOHNSTON, *Medieval Drama*, London, Macmillan, 1991, pp. 2-3.

5. G. WICKHAM (ed.), *Early English Stages*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963, vol. II, Part I, pp. 4-5.

6. Cfr. LUIGI ALLEGRI, «La idea del teatro en la Edad Media», *Insula*, 527, noviembre 1990, pp. 1-3.

7. Si bien, y en principio, nos encontramos con que «The terms "Elizabethan" and "Jacobean" are seductive, inviting a neat contrast between a golden age under a loved and splendid queen and a time of disillusionment and breakdown under an unpopular, neurotic king.» Sin embargo sus diferencias y contrastes no son tan profundos como en ocasiones se ha podido creer, ya que «...the culture of England did not change overnight in 1603». A. Leggatt, *English Drama: Shakespeare to the Restoration, 1590-1660*, London, Longman, 1988, p. 101.

8. J. R. ELLIOTT, Jr., «Medieval Rounds and Wooden O's: The Medieval Heritage of the Elizabethan Theatre», N. Denny (ed.) *Medieval Drama*, Stratford-upon-Avon Studies 16, London, Edward Arnold, 1973, p. 223.

9. Para conocer más en profundidad lo popular del teatro isabelino remitirse a M. Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre*, London, Routledge and Kegan Paul, 1982.

10. Aunque su atribución a Tourneur pueda ponerse en tela de juicio. Cfr. R. N. WATSON, «Tragedy», A. R. BRAUNMULLER and M. HATTAWAY (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge University Press, 1991, pp. 329-330.

11. Así en los ciclos asuncionistas medievales se da originariamente la estructuración mínima y básica con la que este texto guarda una cierta semejanza, ya que nos encontramos con el saludo inicial, Angelo es el mensajero divino al que se le encomienda una tarea especial de ayuda a una criatura de vida santa y ejemplar, cuyos méritos hacen que sus súplicas y sus peticiones sean dignas de ser escuchadas por los cielos, siendo también significativo y relevante el contexto escatológico («Moone», «starres») existente. Cfr. J. MCKINNELL (ed.), *The Death, Assumption and Coronation of the Virgin*, Lancaster University Press, 1988.

12. A. LEGGATT, op. cit., p. 105.

13. En esta obra Monticelso se da cuenta de la relación profunda existente entre *evil* y *devil* en la persona de Victoria (4.3), existiendo un apreciable gradación tanto en las personas malvadas como en el propio mal en sí mismo considerado (4.2). Hay, pues, una variada gama de males y de malhechores. Cfr. GAMINI SALGADO (ed.), «The White Devil», *Three Jacobean Tragedies*, Harmondsworth, Penguin, 1965.

14. Para Pérez Gállego «el verdadero problema de la obra radica en una discusión abierta sobre el problema del bien y del mal». Cfr. *Notas para una sociología del teatro isabelino*, Santander, La Isla de los Ratones, 1967, p. 103.

15. Como *The Honest Whore* (1604) de Thomas Dekker y Thomas Middleton, *The Two Maids of More-Clacke* (1606) de Robert Armin, *The Maid's Tragedy* (1610) de Francis Beaumont and John Fletcher, *The Second Maiden's Tragedy* (1611) y *A Chaste Maid in Cheapside* (1613) de Thomas Middleton, *The Maid of Honour* de Philip Massinger, y *The Maid in the Mill* (1623) de John Fletcher y William Rowley.

16. Lo que indudablemente, y de ser así, haría que lo medieval se convirtiese en un especial revulsivo y tuviese

una mayor provocación, dada la predisposición negativa de los protestantes para con los ciclos marianos. Cfr. Ch. RICHARDSON and Jackie JOHNSTON, *Medieval Drama*, London, Macmillan, 1991, p. 25.

17. J. MACKINNELL (ed.), *The Death, Assumption and Coronation of the Virgin*, Lancaster University press, 1988, p. 32.

18. Comparar 5.2 de *The Virgin Martyr* con *The Coronation of the Virgin* de los ciclos asuncionistas medievales ingleses. Cfr. F. BOWERS (ed.), *The Dramatic Works of Thomas Dekker*, Cambridge University Press, 1958; J. MCKINNELL (ed.), op. cit.

19. Paulatinamente se da una interiorización y personalización del mal, como sucede con Bianca en *Women Beware Women*, puesto que la única explicación para su inexplicable comportamiento no es otra que la fehaciente contestación de que «the Devil's in her» (3.1). Cfr. Thomas MIDDLETON, *Five Plays*, Harmondsworth, 1988.

20. Una ELLIS-FERMOR, *The Jacobean Drama: An Interpretation*, London, Methuen, 1936, p. 152.

21. También, y por extraño que pueda parecer, el teatro medieval tenía una honda preocupación por lo cotidiano e inmediato. No estaba únicamente preocupado por las verdades abstractas y generales, pues ya entonces tenía un incipiente papel provocador y de concienciación frente a la realidad entonces existente. Así tenemos que «...the Morality play was a form which could be used for ideological ends, to promote certain causes by dramatic means. In this sense it was a form ideally suited to political activity, firstly from within the Church and later looking outward to other spheres of influence. Cfr. Ch. RICHARDSON and J. JOHNSTON, *Medieval Drama*, London, Macmillan, 1991, p. 139.

Ferran Huerta  
Professor de la  
Universitat Autònoma de  
Barcelona  
Catalunya

## *Una mostra del teatre nadalenc de transició: la «representació per la nit de Nadal»*

**H**em volgut en aquest congrés dedicar la nostra atenció a un text que per les seves peculiaritats mereix ésser vist com a mostra inequívoca dels aires de canvi que penetraren en la nostra escena religiosa a les darreries del xvi i que deixen veure una certa influència de tipus renaixentista en el seu estil o tractament dramàtics.

Josep Romeu ja parlava al seu treball sobre teatre hagiogràfic, en l'edició que va fer de les consuetes mallorquines,<sup>1</sup> d'un tipus de peça de caràcter més «humanístic» en comparació amb les peces hagiogràfiques més clarament tradicionals i de tècnica dramàtica totalment medieval. Aquest caràcter més «humanístic» va ésser estudiat per ell, doncs, pel que fa referència a aquell cicle de representacions. En aquest lloc tractarem de considerar què va comportar dins el teatre nadalenc català la presència de texts com el que ens ocupa i intentarem fer una anàlisi valorativa dels canvis de tècnica dramàtica que es poden apreciar de manera patent. Aquesta valoració pot sens dubte dur cap a una reflexió de tipus més general sobre les peculiaritats de les representacions medievals, llur evolució vers la fi de l'Edat Mitjana i llur concepte de teatralitat, cosa que sembla també temàtica pròpia d'aquest VIIè col·loqui sobre teatre medieval.

És evident que a hores d'ara encara podem estar bàsicament d'acord amb la diferenciació establerta ja a l'any 1957 per l'estudiós català abans esmentat, pel que fa a un tipus de peça més medieval en la seva tècnica representacional en comparació amb aquelles que eren mancades d'entonació musical dels versos, utilització d'escena múltiple horitzontal o vertical, o freqüents trucatges en les desaparicions d'actors o en els martiris o tortures dels personatges. En efecte, en aquestes peces és òbviament apreciable un to més discursiu en els diàlegs, un diferent estil en la mise-en-scène —més austere o estilitzat—, un caire, doncs, més evolucionat, com podria suggerir-se, amb vista al teatre posterior.

Ara bé, els trets diferenciadors entre unes peces i altres en el cas del teatre hagiogràfic funcionaren d'una manera que no és completament idèntica a la que trobem en aquest text nadalenc, una obra que posseeix una homogeneïtat i una diversitat molt peculiars si la comparem amb les peces més antigues, germanes seves en temàtica i presentació d'episodis.<sup>2</sup>

Efectivament, d'una banda aquesta *Representació per la nit de Nadal* —una de les peces copiades a la part més final del còdex i, per tant, de data de còpia clarament posterior a la de 1599— té un començament del tot semblant —en l'aspecte temàtic— al que tenia la primera peça del còdex, la *Consueta per a la nit de Nadal*, ja que també trobem en ella Lucifer descrivint la creació i caiguda de l'home, encara que aquest cop sigui en versificació lleugerament variada:

Aprés que Déu aternal  
agué creada  
la fàbrica del món universal,  
per adimplir i adornar  
la cort celestial,  
vaig jo esser creat  
ab mos companions.

I a continuació la peça desenvolupa el mateix bloc temàtic de la dependència humana de Lucifer i dels pecats que trobàvem en la primera part d'aquelles obres destinades a representacions de la nit de Nadal amb un o dos segles més d'antiguitat. L'episodi evoca, de forma prou similar a la d'aquelles, les promeses de salvació que Déu fa a Adam en el moment d'anunciar-li l'arribada al món d'una Verge que trençarà el cap al dimoni. La situació prèvia a aquesta arribada és representada amb el mateix to semi-al·legòric —quasi bé propi d'un «auto sacramental»— que trobàvem en les peces anteriors. Els diferents personatges veterotestamentaris que intervenen en l'acció —Abraham, Adam, David— van essent rebuts pels Pecats amb disposició de «marcar-los» amb el senyal del pecat original, sense, però, portar l'arc i fletxes que eren esmentades en les peces anteriors.

En el tractament de la temàtica d'expectació messiànica hi ha, això sí, una omisió prou important: l'episodi de la Sibil·la ha estat eliminat. Si en l'estructura argumental de les altres peces aquest personatge apareixia com a Sibil·la Tiburtina primerament i com a Eritrea més endavant —aquesta acompanyada de l'Emperador i disposada a lliurar el seu conegut cant del Judici Final—, en la present peça no es troba cap de les dues Sibil·les. Aquesta és, potser, la supressió temàtica més important, ja que comporta una considerable pèrdua de medievalisme en ometre un del episodis més tradicionalment populars a les representacions medievals catalanes. A més d'això, la presència de la Sibil·la o Sibil·les simultàniament amb personatges veterotestamentaris tals com Abraham, David, etc., donava a la representació nadalenca el to anacrònic que avui associem tan intensament amb el concepte medieval de les històries sacres. En aquest text, per tant, aquest anacronisme ha estat eliminat i s'ha assolit un nivell de reproducció històrica d'un altre tipus.

Altres supressions de personatges de la part d'expectació messiànica no tenen la mateixa transcendència. Podem veure que la desaparició d'Isaïes, per exemple, no té altra conseqüència que la pèrdua d'un cert grau d'èmfasi en la promesa divina, èmfasi mantingut aquí tan sols amb els personatges d'Abraham, Adam i David. En canvi la supressió del paper de la Mort —en les peces anteriors encarregada de vigilar la porta d'entrada del món per impedir l'arribada de la Verge i de portar els personatges veterotestamentaris als llimbs un cop han acabat llur intervenció en l'acció argumental— lleva a la representació aquell to al·legòric que és, de fet, tan propi del teatre medieval com del més avançat i característic del simbolisme dels autos sacramentals.

La temàtica d'expectació messiànica no es troba, com en les peces antigues, integrada de manera formal en la restant trama argumental de la representació, sinó que constitueix un primer quadre o «pas» —segons la terminologia del text—; la presentació dramàtica en quadres o «passos» obté l'efecte d'aïllar una temàtica de l'altra, com si fossin móns apart: primer l'infern (o un lloc semblant), després els llimbs (o quelcom semblant), després l'acció es desplaça a Betlem i, finalment, en el quart acte ens trobem davant el lloc mateix del naixement. És evident que la interrupció que comporta separar l'acció d'un acte de la de l'altre amb aquest tipus de pausa crea un procés de recepció espectacular totalment diferent d'aquell creat per l'acció contínua dels vells misteris de tradició medieval, on a més els espectadors tenien acció teatral repartida per tot el temple i no en un únic lloc escènic, com aquí. La presentació de la mateixa matèria antiga però separada en actes és una prova indubtable de la voluntat de renovació que es troba darrera un text com aquest que avui ens ocupa.

Hi ha altres aspectes de la tècnica dramàtica de la peça que contribueixen a arrodonir aquesta impressió de voluntat de renovació. No hi ha lloc en aquesta ocasió per a descriure amb detall els canvis estilístics que s'han operat en la llengua o la versificació,<sup>3</sup> els quals són igualment eloqüents a l'hora de demostrar el nou tipus de dramatització. Ara bé, sí volem esmentar un parell de qüestions més, les quals segurament ajudaran a captar els efectes d'aquest nou esperit en els textos nadalencs tardomedievals.

Per exemple, en la part tercera de la peça, encara que la situació de Josep i la Verge sigui la que tradicionalment es dona en les representacions més antigues, les paraules dels esposos no deixen de causar-nos certa sorpresa. El Josep malhumorat antecessor d'aquest ha desaparegut per donar pas a un personatge molt més culte que, quan es tracta de lamentar-se de les misèries de sempre, emprà expressions tals com:

Home nat en aquest món  
de la dona, com veyeu,  
la sua vida és breu,  
misèrias lo confon,  
com en las obres se veu (vs. 552-556)

En reflexions com aquesta, totalment inèdites en la nit nadalenca catalana fins al moment, es veu l'influx de la mentalitat d'una època molt més condicionada per la teologia i els dogmes cristians. Ha desaparegut tot vestigi del to popular emprat per Josep amb personatges com el de Joanet lo Mosso,<sup>4</sup> que tan característic era de la representació tradicional catalana medieval. Ens trobem, per tant, davant un nou món, un món que respira altres aires, encara que dins les mateixes escenes, els mateixos llocs temàtics que els d'abans. I també Maria participa d'aquesta renovació de tractament temàtic: en els moments tan arquetípics de la manca d'allotjament a Betlem, quan normalment la Verge acostumava a callar dòcilment, aquí desenvolupa uns raonaments de tipus culte sobre l'acceptació de la voluntat divina que les seves predecessores mai tingueren:

Joseph, no tingau tristor  
puis és de Déu voluntat  
que essent Déu increat  
à volguda la pobresa,  
exemple de umilitat; (vs. 627-31)

Aquest to cultista en boca de la Verge es veu refermat en la cançó que tot seguit canten els dos esposos, una cançó molt allunyada de les cobles populars que trobàvem en les peces anteriors. Igualment, més endavant, un cop nascut l'infant, Josep abans d'adorar-lo pronuncia uns versos clarament indicadors del nou esperit:

O Jesús, mon Redemptor,  
Senyor y Salvador meu,  
com me'n feu ten gran favor  
que sia maraador  
de tenir-vos, fill de Déu? (vs. 685-89)

Però potser el tret més important d'aquestes escenes és l'absència d'una escena tan popular com la dels dubtes de Josep sobre Maria, absència que indica de forma clara un desplaçament de l'interès del(s) autor(s) cap a un nou perfil de personatge, molt més culte i racional i, també més d'acord amb l'època. El tema dels dubtes de Josep arriba a uns graus molt alts d'importància en algun dels antics textos de Nadal, com és per exemple el breu misteri de les Guillerries *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor*, on ocupa més de la primera meitat del diàleg.

Aquesta renovació cultista dels personatges de Josep i Maria no es veu perllongada en els característics pastors de la quarta i última part de la peça. En les escenes de l'adoració, i també prèviament en les de l'anunciació, trobem els quatre noiets de sempre, parlant amb la senzillesa acostumada i sense els trets grollers que havien assolit algunes de les peces més medievals. Les cançons més tradicionals pel moment de l'adoració tornen a aparèixer, sense que s'hagi abandonat el to popular de les nades o composicions més populars: l'esperit de canvi no va poder alterar, és obvi, una pàgina tan representativa de la nit nadalenca medieval:

#### TONET

Jo li daré un xotet  
d'una ovella qui's morí,  
y tanbé un broçadet,  
perquè aquest miñonet  
se recort sempre de mi. (vs. 788-92)

La nova teatralitat del text té, doncs, uns nivells irregulars i no presenta una perfecta homogeneïtat, ja que combina els trets arcaics i més tradicionals amb les novetats temàtiques i estilístiques. ¿És possible parlar, per tant, del seu hibridisme dins el procés evolutiu que experimentaren les peces nadalenques medievals? Es tractaria d'un hibridisme resultant d'incorporar escenes o quadres pràcticament sense alteració i de transformar altres passatges on era possible l'ampliació temàtica innovadora.

Potser no és aquest el moment d'analitzar el camí que seguiren les representacions nadalenques als segles següents —que no va ésser precisament el camí de la renovació; aquí es tracta simplement de deixar constància de com l'esperit humanístic o pre-renaixentista afectà una escena medieval com la nadalenca als Països Catalans i de com arribaren a existir peces com aquesta, amb un concepte diferent de la teatralitat religiosa, incorporant-hi una estructuració en actes, traient el cant paralitúrgic, com també tota referència a l'escenografia, i eliminant alguns dels temes més populars i tradicionals del vell teatre, que substituï amb un diàleg més culte i més representatiu de l'època. És evident que són aquests trets allò que més pot sorprendre en veure aquest text, que sembla així un cas aïllat dins el panorama de peces conservades al teatre tardomedieval. La supressió de la Sibilla o de les escenes més populars del marit de la Verge són, potser, els intents innovadors amb més audàcia —i són els que no varen tenir continuïtat més endavant—, mentre que la supressió dels tons paralitúrgics fou un pas de molta més transcendència dins el procés de modernització de la nit de Nadal a les esglésies catalanes i que la caracteritza de manera més allunyada de l'expressió operística amb què es podien identificar —des de la perspectiva actual— els primitius misteris medievals. És obvi que la marcada tradicionalitat de les nostres representacions sacres, doncs, va barrar el pas a obres amb innovacions temàtiques com les que presenta aquesta peça.

## Notes

1. Veg. els seus tres volums de textos medievals a *Teatre Hagiogràfic*, Barcelona, «Els Nostres Clàssics», ns. 79-82, i en relació amb aquest tema el vol. I, pp. 80-82.

2. Totes elles apareixeran recollides en el nou volum de *Teatre de Nadal*, a cura de G. Cenoz i F. Huerta, dins la mateixa col·lecció d'«Els Nostres Clàssics» esmentada a la nota anterior.

3. Aquests aspectes apareixeran degudament estudiats al cap. corresponent a aquesta peça a l'edició esmentada en la nota anterior.

4. Veg. ROMEU, J., «*La cançó popular nadalenca, font d'un misteri de tècnica medieval*», a *Poesia popular i literatura*, Barcelona, 1974, pp. 72-100.

Roberta Mullini  
Coordinadora de la  
Secció Italiana de la SITM,  
professora de la  
Università degli Studi  
«G. D'Annunzio» de Pescara  
Itàlia

# *At work with young actors and old structures: «Certen plaies made by Nicholas Udall & their incydentes»*

## *1. «Our welbelouid Nicholas vdall»*

What we know about Nicholas Udall's career is connected on the one hand to his being a humanist greatly concerned with the «didactics» of Latin in English schools, and on the other to the presence of his name in the *Revels' Accounts* relating to the first years of Mary Tudor's reign.

His *Floures for Latine Spekyng selected and gathered oute of Terence and the same translated into Englysshe*, London, 1533 (the real date of print, however, is 1534 as is stated in the book itself), dedicated to the «suavissimo discipulorum suorum gregi», became a famous handbook for learning Latin in the context of the renewal of interest in, and concern for, the classics.<sup>1</sup> With a degree awarded at Oxford, he was appointed Head of Eton in 1534, possibly as a consequence of the success of his cento. But after seven years he was compelled to leave the school because of charges against him concerning theft and «moral turpitude».<sup>2</sup> In the long run his initial devotion to the Reformation turned ambiguously to Catholicism, so that it is no wonder that his name is found in Marian documents for the years 1553-54. It is the nature of these witnesses that may be baffling, since they relate to the Office of the Master of the Revels.

Udall's name first appears in the records in the summary written «in the annis regnorum Regis et Regine philippi et Marie primo et Secundo» (that is 1553-54), when «divers and sondry maskes both for men and wemen as plaies set forth by udall and other pastimes»<sup>3</sup> are stated. This is followed by a warrant written by the queen herself where her majesty's favour towards Udall is clearly shown: Udall is called «our welbelouid» and the Master of the Revels is requested to open his chests and wardrobe so that Udall can avail himself of

soch apperel for his Auctors as he shall thinke necessarye for the furnishing & condigne setting forth of his Devises before us and soche as may be semely to be showid in our Regall presens.

These «devises» of his are defined «dialogwes and Entreludes» at the beginning of the warrant.<sup>4</sup> For the Christmas revels of the same year the Accounts bear witness to «certain plaies made by Nicholas vdall», and «set owte [...] with alteration of garmentes for his Actours from time to tyme as he did occupie them».<sup>5</sup> If all the names connected with, and referred to, Udall are listed, the following sequence of dramatic activities appears: masques, plays, «pastimes», devices (?), dialogues and interludes. In other words, all forms of court entertainment seem to be included, apart from jousts and tournaments. From these Udall stands out as the court

playwright of the time, and, not of minor relevance, as a playwright who has «his Actours» at his disposal, that is not a company of players of interludes attached to the court, but something specifically referred to as his own.

Unfortunately no title is transcribed in the records, so that we know nothing of the nature and of the content of those plays of his said to have been performed at court. More unfortunately, besides, among the extant Tudor plays only one, *Roister Doister*, can surely be attributed to Udall, according to what Thomas Wilson writes under the heading of «Ambiguitie»:

An example of soche doubtful writing, whiche by reason of poincting haue double sense, and contrarie meaning, taken out of an entrelude made by Nicolas Udall.<sup>6</sup>

Udall's authorship for the other extant plays which can be attributed to him (*Thersytes*, ca. 1537; *Jacke Jugeler*, ca. 1551; *Respublica*, ca. 1553) is still questionable, even if at different times different theatre historians and critics have tackled the problem and have reached a tentative solution. The chronicles testify to another Udall play, *Ezechias*, which has been lost: when queen Elizabeth visited Cambridge in August 1564, the play, a tragedy, was performed in King's College Chapel.<sup>7</sup>

In 1555 Udall was appointed headmaster of Westminster School, but he died soon afterwards, during the following year. His career shows clearly that he was a school master and a playwright, perhaps a playwright as a consequence of his being a schoolmaster. Actually the dramatic tradition of English schools and Universities was well established during the XVI century: as early as 1465-66 there were *ludi* at King's College, Cambridge, performed by college members<sup>8</sup> and Roger Ascham in his *Scholemaster* testifies to the various performances at St John's College. Moreover William Malim, headmaster at Eton from ca. 1560 to 1563, when describing the habits of the school, underlines that at Christmas children usually performed «scaenicas fabulas optimas» in front of an audience, and, he specifies, «Anglico sermone fabulas contextas, quae habeant acumen et leporem».<sup>9</sup> Considering the high educational importance attributed to Latin drama, both as a way of learning the language and as an exercise for prospective orators, and Udall's *Floures for Latine Spekynges*, it is fairly easy to see the relationship between his being a teacher and his becoming a dramatist: Latin drama was performed in the original (a representation of one of Terence's plays is recorded at King's Hall, Cambridge about 1510-11) or translated (*Andria* was turned into English ca. 1520), and new plays were written in Latin in imitation of Plautus and Terence.

Udall, therefore, lived through a period in which schools and universities, also through changes in their statutes and syllabuses, studied and performed classical comedies. During his stay in Oxford, perhaps he acted on the university stage; during his career as a teacher first he used his knowledge of Latin to improve his pupils' translations, then he must have tried his own ability to imitate and adapt that same Latin drama by writing his own plays in his own language. But the tradition of English vernacular drama was already too strong to be annihilated by the new wave of classical plays, so the old and the new mixed. If there is a reason beyond the results of internal evidence to attribute *Thersytes*, *Jacke Jugeler*, *Roister Doister* and *Respublica* to one and the same author, namely to Udall, I think it can be found in the way tradition and innovation in these plays merge in a fruitful *mélange*, giving rise to various and sundry examples of possible combinations.

## 2. Translation and Adaptation

Various conventions of vernacular drama were at hand for playwrights: from thematic conventions such as those included in moral plays and interludes, to conventions linked to certain characters such as the folk motif of the fight between a boastful heathen challenger and a Christian hero, to acting routines practiced both by strolling players and by school or university students.<sup>10</sup> It was difficult, therefore, for dramatists not to take these elements into account when writing plays which were supposed to be new ones, and not simply translations.

The anonymous translator of Terence's *Andria* stresses the difficulty of retaining the same length of the Latin text and the same rhyme structure:



yf ought be amys ye wold consyder  
 The englysh almost as short as the latten is  
 And still to kepe ryme a dyffycult matter  
 To make the sentence opynly to appere  
 Which if it had a long expocyson  
 Then were it a comment & no translation.<sup>11</sup>

As appears from these lines, he is conscious of the difference between a «translation» and a «comment», and, I would like to add, an «adaptation». Evidently this is not a problem which interests only XX-century theatrical translation and adaptation theories: in general translating «word for word» or «sense for sense» means different concepts and uses of the translated text. This is specifically true in the case of drama:

literal translation involves the rendering of a source-language in the target language following the structures of the original as closely as possible [...] Sense for sense, on the other hand, allows the translator more licence in shaping a new text to suits the needs of his or her audience. [...] Translators must shape the text they are translating for the audience they expect to receive it.<sup>12</sup>

Adaptation, whether in the same language as the original text or in a target language, derives even more strongly from a deep awareness of the audience that will receive the adapted text. Tudor practice is very well exemplified by *Calisto and Melebea*, not only an English rendering of *La Celestina*, but also a text which develops along the lines of English early modern ethical concerns.<sup>13</sup> When using a foreign dramatic text for an English audience, Tudor dramatists seem to consider first their audience and secondly the original text itself. Therefore, apart from translations which overtly proclaim to be such, other texts tend to leave out their own sources and to work mostly independently of them.

This relative independence from their sources is a unifying characteristic of the four plays attributable to Nicholas Udall. *Thersytes*, *Roister Doister*, and *Respublica* do not mention any source, while *Jacke Jugeler* only quotes «Plautus first comedie» (namely *Amphitruo*; l. 64) just to say that «the arguments» and «the ground» are borrowed from the Latin play. This phrase, «taking the ground», seems to me of the utmost relevance as a programme for dramatic adaptations: the modern author maintains that he knows his source, but this acknowledgement is not binding for him, because he is going to use that same source freely. To reproduce «the ground», actually, does not mean to make use of the structure, or of the fable. Something is certainly borrowed from the source, but not the whole of it, therefore the new dramatist feels free to add, to change, to omit situations, according to his audience's expectations, the players available and the effects which he wants to create. This process can be included, generally speaking, within the boundaries of *imitation* as is supported by Roger Ascham.<sup>14</sup>

What I called a theoretical programme of theatre adaptations is paralleled by its actualization: all previously mentioned plays seem to look at Roman comedy (and at Plautus in particular) for its characters more than for anything else, even if two of them also adopt the five-act structure.

‡

### 3. «*Incydentes*» and characters

*Thersytes*, an «enterlude» adapted from Plautus's *Miles Gloriosus*<sup>15</sup> through the Latin text written by Ravisius Textor and printed in France in 1530, stages the cowardly deeds of the title hero, a braggart, i.e. his refusal to fight with a true soldier, his «fearful» mock combat with a snail, and the rude attack on his mother. This last «exploit» is not present in Textor's dialogus, since it is the consequence of a further addition: Thersytes's mother's refusal to cure young Telemachus's disease (he has worms). The cure itself follows: it is a sort of mock exorcism practiced by a comic old hag, Thersytes's mother, reminiscent of folk drama resurrection sequences and magic.<sup>16</sup> Names are taken from the classical world, but references are to coeval English society, to Oxfordshire and to university life, while the verbal instruments of the alliterative magic cure resemble a pardoner's magniloquent bric-a-brac.

*Jacke Jugeler* shows the fight between Jenkin Careaway and the title hero. Jenkin is convinced by Jack that he is not himself, that his name is not Careaway etc. All the love-affair of

the original *Amphitruo* is expunged from the play, because the prime cause of the trick is not traced back to Mercurius's attempt to prevent the real Sosia from entering Amphitruo's house while Jove is making love to Alcmena. The cause of the whole action is vengeance on Jack's part. On the title page of the first Quarto (ca. 1562), Jack is called «the vyc», and the play defined «A New Enterlude for Chyldren». The references are to English life and culture: the names of Robin Hood and St George are pronounced, and Jack starts speaking like any other interlude vice (greeting the guests and revealing his plans against Careaway). The central episode of de-christening might appear as a mock baptism, accompanied by knock-about farce.

*Roister Doister*, defined «our Comedie or Enterlude» at l. 22 of the «Prologue», is divided into five acts and many scenes. It is the story of a *miles gloriosus* who is perennially in love with the wrong woman. Both in his love «adventures» and in his unfortunate combats he is «helped' (always mocked and beaten, actually) by Matthew Merrygreek, his jolly vice-like companion. Merrygreek's language and behaviour are those of a vice; the other *dramatis personae* are completely English; the physical battle between Dame Constance's female army and Roister Doister's male one, funny in itself, might remind the audience of the attack of vices against virtues in moral plays. Here, too, a parody of a religious ceremony, to its full extent, can be found: Merrygreek recites some lines of «The Burial of the Dead», to ridicule Roister Doister's melancholy arising from unrequited love.

*Respublica* is a full-length moral play, in the old style so to speak, defined «a merry interlude» at the beginning of the manuscript, but called «our play» twice by the prologue (ll. 16 and 54). All characters are allegories: there are minor vices, Avarice «alias the Vice», and the four daughters of God among others.<sup>17</sup> The play is clearly encomiastic (queen Mary is paralleled in the Prologue to the goddess Nemesis), even if only slightly polemical. There are acts and scenes as in *Roister Doister*, but the inner development of the action is mostly related to the moral structure of pre-Reformation Catholic plays. Avarice, nevertheless, mirrors the miser figure of Euclio in Plautus's *Aulularia*. This play also contains some hints of mockery of a religious rite: the minor vices are re-christened on the stage during a sequence referring back to *Magnyfycence*.

These rapid notes show some recurrent features, in spite of the different length and structure of the plays. What strikes most is the use of *dramatis personae* from Latin drama (even in *Respublica* where the story is told «in figure by an allegory», l. 18 of the «Prologue»), whereas the complex plots of classical plays are not reproduced. The dramatist, a deft *cognoscente* of Latin dramatic texts, has been able to create new environments around these characters and to make them live fresh lives in contemporary settings (notwithstanding the classical names in *Thersytes* and the allegorical frame in *Respublica*). At the same time he has been able to gather the zest of the native experience of English vernacular theatre so far. Why he did so is rather difficult to explain. The most frequently adduced reason is that the saucy stories of the Roman plots were not suited to the people who were going to perform the plays (school children or university students). But I think there may be a culturally based deeper motivation. English vernacular drama, in the first half of the XVI century, was still producing allegorical texts and was going to do so for some decades onwards; a person conversant with the classics, however, was in touch with another powerful dramatic tradition which seemed to offer a way out of allegorization, towards the recognition of individuality and its representation on the stage, even if through the necessary intermediate step of classical stereotypes.

Nicholas Udall seems to fit the description of this kind of playwright well, not only because of the points highlighted above, but also because of his constant interest in classical education. Since his young pupils had to study Latin, he prepared the *Floures* for them to make this easier, but learning Latin was, and is, hard. Therefore why not offer these same pupils some opportunity to appreciate, if not the language, at least the culture of the Roman world by making that world «contemporary» and by «up-dating» the texts of the «dreadful» classics? Mine may be a far-fetched solution, but I believe that it is likely to mirror a common didactic practice. Also the insistence on the Oratian maxim about the necessity of mixing work and mirth, hard study and solace (especially in the «Prologue» of *Jacke Jugeler*) might stem, partly at least, from a schoolmaster's preoccupations.<sup>18</sup>

#### 4. *The players, the staging, and the audience*

It may only be a coincidence that both the *Revels Accounts* and the «Prologues» of *Jacke Jugeler* and *Respublica* (respectively l. 80 and l. 5) talk of «actours» in a time when theatre performers were called «players». Actually the *Accounts* speak of «players» on sundry times before and after Udall's presence at court, but only «actours» seem to be associated with him.<sup>19</sup> Perhaps the very nature of Udall's texts (namely their classical «ground») may be at the origin of this definition. That is, independently of any other feature such as act division or allegory or Roman names, Udall's plays were recognized as different from other vernacular ones. The players of such plays, therefore, were distinct from others. Moreover the *Accounts* define the «actours» as «his» (i.e. Udall's), in this way connecting them tightly to him and to his activities.

We know from the prologues to *Jacke Jugeler* and *Respublica* that both plays were performed by children, but which children it is impossible to decide. In fact, if Westminster choristers are supposed to be the «auctours» of the latter because of the date inscribed in the manuscript, it is hard to attribute the performance of the former either to Eton boys or to Westminster choristers once more. The role of Avarice in *Respublica*, complex in itself and very exacting when performed, could have been played by the schoolmaster: Avarice is old (even if surely costume and make-up might help mask a young boy's features), he is the only character connected to classical drama as for language and dramatic situations, and he plays «the teacher» when asking the minor vices to rehearse their new names after their re-christening (I.iv.61-9).<sup>20</sup> *Roister Doister* has no hint of its players, but the number of people required, especially in the combat scene, makes it easy to conceive of it, too, as a play for children.<sup>21</sup> Besides, both *Respublica* and *Roister Doister* require music, or at least singers, a «necessity» easily at hand of a schoolmaster of choir boys.<sup>22</sup> As for *Thersyitis*, it is true that the cast «follows a typical professional pattern»,<sup>23</sup> but it may simply be a coincidence, whereas the original performers were actually university students playing a text with a double Latin and academic origin (Textor's dialogue and Plautus).

Apart from the suggestion that all the four plays may derive from a teacher's concerns, also the avoidance of plain bawdry on the one hand (substituted, in a way, by a certain, more child-like scatological touch), and the insistence on mock religious ceremonies on the other (this, too, attributable to a schoolish and folk flavour), point towards performances by children troupes.

The problem of the staging of these plays is also of difficult solution, because if there are fairly detailed stage directions in *Thersyites*, suggesting the presence of Mulciber's shop and of Mater's house, the others are void of information as to their setting. Nonetheless performances according to the continental trend of classical drama, that is with fixed houses, would not have been impossible from a practical point of view. In fact both court halls and school or university ones had joiners and carpenters at their disposal, able to build up houses or any necessary structure. Court masques more and more often required elaborate setting, while university performances spent money for «ornamenta edium» as early as 1522-23 (at Queens' College, Cambridge).<sup>24</sup> The records of Christ's College show that in 1530-31 carpenters were paid «for setting vp ye stages ij tymes»: evidently a stage—and why not houses?—was temporarily added to the fixed structure of the college hall screen, thus creating a new playing area.<sup>25</sup>

Actually a house could be a help for the staging of *Jacke Jugeler* («*Hic pulset ostium*», SD l. 329), even if a screen door might do (but this would mean that during nearly the whole performance one of the screen doors could not be used for other purposes). A house, too, seems desirable for Constance's home in *Roister Doister*.<sup>26</sup> Only for *Respublica* do the screen doors seem to be sufficient, but if the play was performed at court, as is very plausible, and in spite of all the episodes which do not require any closed space, it might not have been hard to build a house at least for Avarice to go to, to check «what feet about my door have trod» (IV.iv.118).

For such plays and such players the audience is easily envisaged, even if we cannot be sure about the exact time and place of performance. The audience is often greeted by various characters, as is the custom of non-illusory theatre, moreover it is the addressee of many an aside. Certainly these audiences' expectations about plays of classical origin are titillated by the

frequent quotations of mythological personages in *Thersytes*, by the learned prologues in *Jacke Jugeler* and *Roister Doister*, and by the engrafting of whole lines or phrases from the Roman sources (in *Respublica* for Avarice's speeches, for example).<sup>26</sup> For certain the discovery of quotations is part of the intellectual pleasure of the discoverer only, so to speak, and the plays work well even if no «hide-and-seek' game is played between the author and the spectator. But how greater the satisfaction in recognizing pieces of shared knowledge! All these texts play with their audience's cultural competence, which embraces both the new classical trend and the native love of folk stories and medieval chivalric romances (Gawain is quoted at l. 130, and Launcelot at l. 136 in *Thersytes*, the latter personage in *Roister Doister*, too, l. 212, for example, while Gawyn is the name of Cunstance' fiancé). Even echoes of the mystery cycles can be found, for instance, when Mater's magic invokes «The bottome of the shyppe of Noe [...] The peece of the tounge of Balaam asse» (*Thersytes*, ll. 715-17), and Tom Titivile is named (*Roister Doister*, l. 49).

It was a composite audience, either at university or at school or at court, which included women at least in the first and third case (in fact even at universities there might have been «spectatrices».)<sup>27</sup> *Respublica*, if not performed at court, at least presupposes specific concerns for Mary's new politics, that is a courtly audience of men and women.

In all cases, the audience of these plays was expected to understand and enjoy the entertainments, the «sport» offered to them: the envisaged spectators «may have had a fresh appreciation for the classics» but they «had at the same time more than a passing fancy for spectacle, didactic message, and amorous intrigue».<sup>28</sup> For these audiences, already expert in a rich native dramatic tradition, Udall wrote texts which could encounter the new expectancies. But he composed the «incydentes» with an eye also to the performers, «his actours», adapting «new dramatic materials to old thematic interests» and to the nature of his young players.

## Notes

1. The book was reprinted in 1538 with additions, in 1544 and also in 1581, well after its author's death, with a further selection of «flores» (cf. T. H. Vail Motter, *The School Drama in England*, London, Longmans, 1929, pp. 53-4).

2. *Ibid.*, p. 55.

3. Reproduced in A. Feuillerat (ed), *Documents Relating to the Revels at Court in the Time of King Edward VI and Queen Mary*, Louvain, Uystpruyt, 1914, p. 159.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 166.

6. *The Rule of Reason: conteinyng the Arte of logique set forth in Englishe*, London, 1553 (third edn). Wilson quotes the famous love letter included in the play (III.iv and III.v), in both its mispunctuated version and its correct one. From the date of printing of Wilson's work we get the attribution of the play to that year (but cf. Motter, *op.cit.*, pp. 62-3 for various critical positions on the subject).

7. Cf. F. S. BOAS, *University Drama in the Tudor Age*, Oxford, Clarendon Press, 1914, pp. 94-7; G.C. Moore Smith, *College Plays Performed in the University of Cambridge*, Cambridge, CUP, 1923; A. Nelson (ed), *Records of Early English Drama: Cambridge*, 2 vols, Toronto, Toronto University Press, 1989 (especially Nelson (ed), vol. I, pp. 231, 237, 239-41 for the witnesses; vol. II, pp. 1137-41 for the English translation of the same, including the synopsis of the play from Abraham Hartwell's *Regina Literata*).

8. Cf. *ibid.*, vol. I; vol. II, p. 711. I leave out to mention the various ceremonies connected with the election of a Boy Bishop and of a Lord of Misrule at Oxford and Cambridge (cf. Boas, *op.cit.*, pp. 3-9; see also S. Billington, *Mock Kings in Medieval Society and Renaissance Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 30-7).

9. London, 1570 (Menston, The Scholar Press, 1967) p. 57r. Malim's *Consuetudinarium* is quoted in Motter, *op.cit.*, p. 50.

10. As for some stage routines, cf R. Mullini, *La scena della memoria. Intertestualità nel teatro Tudor*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 47-57.

11. *Terens in englysh*, «Epilogue». There is a version in modern spelling edited by Meg Twycross: *Terence in English: That Girl from Andros*, Lancaster University, 1987.

12. S. BASSNETT MAGUIRE, «The Translator in the Theatre», *Theatre Quarterly*, n. 40, 1981, p. 37.

13. *Calisto and Melebea* is included in R. Axton (ed), *Three Rastell Plays*, Cambridge, D.S. Brewer, 1979.

14. Cf. *op. cit.*, especially p. 47v.

15. Neither for this play nor for the following ones shall I try to find out the verbal borrowings from Latin texts. The reader can refer to the notes of the editions of the plays quoted in note 16 *infra*. Unless of special relevance to my issue, I shall likewise leave out verbal parallels between the plays (but cf., for example, W.W. Greg (ed), *Respublica*:

*An Interlude for Christmas 1553 attributed to Nicholas Udall*, London, EETS, 1952 (for 1946), «Introduction», where the editor compares samples taken from *Respublica* and *Roister Doister*).

16. R. AXTON also underlines the satire on chivalry («Folk Play in Tudor Interludes», in M. Axton & R. Williams (eds), *English Drama: Forms and Development*, Cambridge, CUP, 1977, p. 11). Textor's dialogue is reproduced and translated in M. Axton (ed), *Three Tudor Classical Interludes*, Cambridge, D. S. Brewer, 1982. From this edition I will take the quotations for *Thersytes* and *Jacke Jugeler*. *Roister Doister* will be quoted from W. Tydeman (ed), *Four Tudor Comedies*, Harmondsworth, Penguin, 1984, and *Respublica* from J. S. Farmer (ed), «Lost» *Tudor Plays*, London, EETS, 1907.

17. For the ample intertext of this play, going back to *The Castle of Perseverance*, *The Annunciation* in the N Town cycle and *Magnyfycence*, cf my «*Respublica*»: *testo e intertesto nell'interludio per Mary Tudor*, Bologna, CLUEB, 1984 [now in R. Mullini, *Dramma e teatro nel Medio Evo inglese 1376-1553*, Bari, Adriatica Editrice, 1992, pp. 153-226], where I also deal with the parallels between Avarice's language and Euclio's, the structure of the «moral play of state» and the political relevance of the plot in comparison with Skelton's *Magnyfycence*, Bale's *King Johan* and Lindsay's *An Satire of the Three Estaitis*.

18. D. BEVINGTON («Drama and Polemics under Queen Mary», *Renaissance Drama*, IX, 1966, p. 116, and *Tudor Drama and Politics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968, p. 121) stresses the political value of this motif in the prologues, as a sign of Udall's will not to be too polemical and to resort, on the contrary, to mirthful recreation. Bevington also maintains that the «Epilogue» to *Jacke Jugeler* is an Elizabethan «postscript» added for the publication of the play (p. 123 and 126, respectively). Since I agree with this position, I will not consider the possible reading of the play as a polemical text against transubstantiation (for this interpretation see R. Marienstras, «*Jack Juggler*: Aspects de la conscience individuelle dans une farce du 16e siècle», *Etudes Anglaises*, XVI, 4, 1963, especially pp. 325 ff.).

19. Cf. FEUILLERAT, *op. cit.*, for example pp. 3 («players»), 23 («a player»), 86 («the kinges entrelude players»), 190 («a player»), 193 («playeers»). M. Axton notices that the *OED* misses the early occurrence of the word, and suggests that when the word «actours» (l. 80) of the first Quarto of *Jacke Jugeler* was substituted with «players» in the second Quarto of the play, «the change may [...] indicate a movement from the classically-oriented auspices of school and college drama to the troupes of players looking for fresh *interludes*» (M. Axton (ed.), *op. cit.*, note J80, p. 184).

20. I thank Peter Happé for suggesting Udall's possible role during the actual performance. As for Avarice being presented as an old man, it is necessary to point out that the «senex avarus» of *Aulularia* is here engrafted on the morality play tradition. In fact, both *The Castle of Perseverance* and Medwall's *Nature* offer a model for the character, but this is still an allegory of indefinite age and external to the human hero, who, on the contrary, gets progressively old (especially in the more ancient play). The novelty of the role in *Respublica* depends on the fact that here Avaritia does not represent the deadly sin attacking an old man, but is an old covetous man (cf Mullini, «*Respublica*»..., *cit.*, pp. 39-47).

21. Cf. D. BEVINGTON, *From «Mankind» to Marlowe*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962, p. 33.

22. About the theatrical activity of chapel children, cf S. R. Westfall, *Patrons and Performance: Early Tudor Household Revels*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

23. R. SOUTHERN, *The Staging of Plays before Shakespeare*, London, Faber, 1973, p. 291.

24. Cf. SMITH, *op. cit.*, p. 26 and Nelson (ed), *op. cit.*, vol. I, p. 93; vol. II, p. 717.

25. Cf. *ibid.*, vol. I, p. 102. At Queens' College, in 1548-49 benches were also built for the audience (*ibid.*, p. 156).

26. T. W. CRAIK (*The Tudor Interlude*, Leicester, Leicester University Press, 1958, pp. 13-14), suggests that even «a whole lath-and-canvas street scene, of which a practicable *domus* formed the main part, could be constructed». For *Gammer Gurton's Needle*, the Cambridge play, he thinks it necessary to have «a formal background of these *domus*» (p. 14).

27. R. MARIENSTRAS maintains that *Jack Jugeler* was written «pour un public populaire, peu cultivé» («A Propos de *Jack Juggler*», *Etudes Anglaises*, XVIII, 2, 1965, p. 168), but for the reasons I adduce later in this essay I do not think this is the case.

28. Cf. SMITH, *op. cit.*, p. 26 and A. Nelson, «Women in the Audience of Cambridge Plays», *Shakespeare Quarterly*, 41, 3, 1990.

29. B. S. SMITH, «Sir Amorous Knight and the Indecorous Romans; or, Plautus and Terence Play Court in the Renaissance», *Renaissance Drama*, n.s., VI, 1973, p. 27.



Howard B. Norland  
Professor de la University  
of Nebraska  
Lincoln, EUA

# *The Dumb Show in Inns of Court Tragedy*

When at the beginning of Elizabeth's reign the Inns of Court added neo-classical tragedies to their student entertainments, they distinguished their performances from the academic drama at Oxford and Cambridge not only by offering their plays in English rather than in Latin or Greek but also by using a pantomime or «dumb show» to introduce each act of their tragedies. Perhaps influenced by the *intermedii* of Italian drama as a means of adding action and color to the static dialogue of their drama, the novice playwrights found precedents for their dumb shows nearer at hand. The Inns of Court had a rich tradition in Christmas revels and other seasonal festivities that featured pantomimes and ceremonies; also religious and civic pageantry offered models of processions, allegorical pantomimes, and tableaux. However, the court masque, which most fully integrated mime with music and spectacle to convey a narrative with a message, may have been the principal inspiration for the more elaborate dumb shows. Whatever its particular origins, the dumb show provided a unique dimension in the rhetorical tragedies performed in the Inns of Court during Elizabeth's reign. It appears to have quickly become a convention, but an adaptable one that could serve several purposes and create various effects.

The first and perhaps simplest examples of the dumb show appear in Sackville and Norton's *Gorboduc*, first performed at the Inner Temple on Twelfth Night, 1562, and repeated twelve days later at Whitehall for Queen Elizabeth. Directed toward the new queen and her counselors, the play opens with a pantomime of «six wild men clothed in leaves», conventional figures in contemporary masques and other entertainments. Accompanied by the music of violins, these men demonstrate that a bundle of small sticks cannot be broken when they are held together but are easily severed when individually separated. Though Aesop may be the ultimate source of this emblematic device, it had by this time become proverbial.<sup>1</sup> The printed text explains its meaning: «Hereby was signified that a state knit in unity doth continue strong against all force, but being divided, is easily destroyed; as befell upon King Gorboduc dividing his land to his two sons, which he before held in monarchy, and upon the dissension of the brethren, to whom it was divided» (11-15).<sup>2</sup> This dumb show symbolically represents the ensuing action of the play that results from Gorboduc's decision, portrayed in the first act, to retire from the throne and divide his kingdom between his sons. Apparently the meaning of the dumb show spelled out in the published text was implicitly to be understood by the spectators, but should they have missed it, the chorus at the end of Act I reminds the audience that «The sticks that sunnered brake so soon in twain/ In fagot bound attempted were in vain» (I.ii.380-81) to empha-

size the destruction of the commonwealth that stems from the king's foolish decision. This and the subsequent dumb shows are clearly a part of the authorial design, for their didactic intent is reinforced by choral comment.

The next dumb show more specifically foreshadows Act II by indicating in abstract the consequences of both sons' rejection of good counsel and their adoption of flatterers as their guides, shown in parallel scenes, but it also reflects back on Gorboduc's failure to distinguish between good and evil counsel in Act I. Reminiscent of morality play allegory, the dumb show represents the counselors as a «grave and aged gentleman» who offers the king a glass of wine and a «brave and lusty young gentleman», who offers a cup of gold filled with poison, which the king drinks and then dies. In contrast to the emblematic pantomimes of the first two dumb shows, the third represents a procession of mourners who, accompanied by the music of flutes, signify, as the printed text tells us, the death and sorrow that «ensue upon the ill-advised misgovernment and dissension of brethren». Setting the tone for the final three acts of the play, the mourners point toward the series of deaths that begin with the murder of Ferrex by his younger brother in Act III.

Marking the beginning of Sackville's authorship after Norton's first three acts, Act IV is introduced by an elaborate pageant of the three Furies which, according to the text, «signified the unnatural murders to follow». Clad in black and «sprinkled with blood and flames», Alecto, Megaera, and Tisiphone bear in their hands the snake, whip, and firebrand, traditionally ascribed to them in myth, but as a dramatic addition to the tableau each drives before her «a king and a queen which moved by Furies, unnaturally had slain their own children». These figures, identified as the legendary Tantalus, Medea, Athamas, Ino, Cambises, and Althea, foreshadow Queen Videna's revenge on her son Porrex for killing his brother as well as the unnatural slayings of the king and queen by their own subjects, the textual description explains. The motivation of the destructive action that follows is thus given a traditional mythological basis after the simpler procession of mourners at the beginning of Act III. The chorus at the end of the act reminds the audience of the dumb show by identifying the Furies as instruments of retributive justice.

The final dumb show, prefacing Act V, is also spectacular, but instead of being grounded in myth, it realistically signals impending war. To the sound of drums and flutes, a company of armed men enter, fire their guns, and march around the stage, which, the text explains, «signified tumults, rebellions, arms and civil wars to follow». Forecasting tyranny and destruction in the leaderless kingdom, the dumb show, as the ensuing action clarifies, justifies Tudor absolutism and emphasizes the urgency for Elizabeth and her parliament to settle the succession in order to avoid civil war. Like the earlier dumb shows in *Gorboduc*, this final one reinforces the message of the play manifested in the dialogue and generally reiterated by the chorus, but also the dumb shows set the tone for each act as they add musical and visual dimensions to the static rhetoric of the tragedy.

Performed in 1566 at Gray's Inn some four years after *Gorboduc*, *Jocasta* was translated from Dolce's *Giocasta* by George Gascoigne and Francis Kinwelmershe, who also added the dumb shows perhaps in imitation of *Gorboduc*, which had been published in unauthorized form a year earlier. Not an integral part of the conception of the play, the dumb shows in *Jocasta* are more decorative and more elaborate than those in *Gorboduc*. The music accompanying the pantomime is also more complex. A «dolefull & straunge noyse of violles, Cythren, Bandurion, and such like»<sup>3</sup> introduces the first dumb show, which presents a king with an imperial crown, a scepter, and a cross being drawn by four kings. The text identifies the figure as Ambition represented here by King Sesostres of Egypt, but this motif of dehumanizing conquered adversaries, which Marlowe used so graphically in *Tamburlaine*, may not appear appropriate to what follows, for Eteocles in refusing to share the rule of Thebes with his brother Polynices is not a conqueror in the manner of *Tamburlaine* or Sesostres. However, he does manifest the typical characteristics of the tyrant in scorning the contractual limitations of his rule as well as his fraternal bond. This generalized emblem of Ambition does not specifically foreshadow the events of the play; rather it provides a thematic introduction to the action.

The more spectacular second dumb show is symbolically related to the ensuing action. Reminiscent of Act III of *Gorboduc*, a group of mourners appear, but here the procession is ela-



borated into a complex spectacle performed without words. Sixteen mourners carry two coffins about the stage; the stage then opens, revealing a grave, where the coffins are placed and set afire, «but the flames did seuer & parte in twaine, signifying discord by the history of two brethren», the printed text explains. After the funerals end and the fire goes out, the grave closes, and the mourners withdraw. This symbolic portrayal of the fraternal enmity continuing even after death graphically anticipates the verbal conflict between Polynices and Eteocles, which Jocasta vainly attempts to resolve in Act II. After they die, the conflict is carried on by Creon and Antigone over the issue of Polinices' burial.

Even more complex than the preceding one, the dumb show before Act III would also be more puzzling for an audience without the explanation in the printed text. During the «very dolefull noise of cornettes» six gentlemen throw baskets full of earth into a great gulf that appears on stage in an attempt to fill it up; women throw in their chains and jewels; and finally an armed knight with drawn sword leaps into the gulf which closes immediately. The textual description explains that this pantomime represents «the loue that euery worthy person oweth vnto his natiue countrie, by the history of *Curtius*, who for the lyke cause aduentured the like in Rome». As with *Sesostres* in the first dumb show, one wonders how the audience would recognize the identity of *Curtius* or perceive the intended meaning. As it is interpreted, the dumb show foreshadows Meneceus' offer to sacrifice himself for the good of Thebes, as *Curtius* had done for Rome; and though his father Creon opposes it, we learn in Act IV that he has carried out his sacrifice.

A more obvious foreshadowing of action is represented in the dumb show that precedes Act IV, but its full meaning also depends on the printed text. Martial music of trumpets, drums, and fifes along with «a great peale of ordinaunce shot off» introduces a carefully orchestrated combat between two groups of armed men, which ends in the defeat of the knights who are separated from one another. This signifies according to the printed text «the incomparable force of concorde betwene brethren, who as long as they hold together may not easily by any meanes be ouercome, and being disseuered by any meanes, are easily ouerthrowen». Anticipating the deadly combat between Polynices and Eteocles in the following act, the dumb show offers a ritualized image of Concord and Discord reminiscent of the emblem of unity and disunity represented by the bundle of sticks in the first dumb show of *Gorboduc*. Again the effect is to detach the dumb show from the specific action of the play.

The final dumb show is even more detached as an elaborate image of Fortune introduces the tragic conclusion. Like the previous pantomimes, this one involves several characters interacting, but in its use of traditional elements it is perhaps the clearest in meaning. Fortune is portrayed as a woman with a double face: «the formost face fair & smiling, the other behinde black & louring». Like the figure of Ambition in the first dumb show, Fortune is drawn in a chariot by four «noble personages»; her feet are set upon a round ball apparently to represent instability. In addition she leads with her right hand two crowned kings and with her left two poor slaves; she stops and removes the robes and crowns from the kings and places them on the slaves, while the kings are given the rags of the slaves. This reversal of roles, explained in the printed text as «a plaine Type or figure of vnstable fortune», is conventional. Its relevance to Meneceus' sacrifice and to the deaths of Polynices, Eteocles, and Jocasta reported in the last act is thematic rather specific, and in fact may be somewhat misleading, for the emphasis in the tragedy is on the falls of the principal characters not on the rise of successors, though Creon is elevated to the kingship. The dumb show is, however, linked to the end of the play where Antigone and Oedipus point to unstable fortune, and the former king Oedipus identifies himself as «a mirror for magistrates» by noting his ragged attire and his banishment. The epilogue, recalling the first dumb show, sees the play as an *exemplum* of ambition, and concludes: «Cease to aspire then, cease to soare so hie,/ And shunne the plague that pierceth noble breastes» (37-38). Though the emphasis at the end of the play is on the moral, only the first and last of the dumb shows in *Jocasta* are didactically oriented; the dumb shows before Acts II, III, and IV seem designed primarily to enhance the spectacle of the performance.

Twenty-one years after the performance of *Jocasta*, another neo-classical tragedy was performed at Gray's Inn, and like *Gorboduc*, it was based on legendary British history. Written principally by Thomas Hughes, performed before Queen Elizabeth on the twenty-eighth of Fe-

bruary, 1587, and published later in the same year, *The Misfortunes of Arthur* adapts the dumb show to serve the plot rather than the didactic intent of the play. Though partly devised by five other members of Gray's Inn including Francis Bacon, the dumb shows are remarkably consistent in form and purpose. The first dumb show begins with the three Furies rising from under the stage as in the fourth act of *Gorboduc*; they carry their traditional properties—a snake, a firebrand, and a whip—but in addition, the first brings a cup of wine, the second a Cupid, and the third a Pegasus. Joining them on stage are three nuns who walk about separately and then return to the cloister, while the Furies enter the house of Mordred. The printed text explains:

By the first furie with the Snake and Cup was signified the Banquet of Vther Pendragon, and afterward his death which insued by poysoned cup. The second furie with her firebrande & Cupid represented Vthers unlawfull heate and loue conceyued at the banquet, which neuer ceased in his posteritie. By the third with her whip and Paegasus was prefigured the crueltie and ambition which thence insued and continued to th'effecting of this tragidie. By the Nuns was signified the remorse and dispaire of Gueneuora, that wanting other hope tooke a Nunrie for her refuge.<sup>4</sup>

Whether the audience was expected to understand this significance as the pantomime proceeded is not clear, but the first scene of the play introduces Gorlois who, like Tantalus at the beginning of Seneca's *Thyestes* and Don Andrea in Kyd's contemporary *Spanish Tragedy*, demands vengeance for earlier wrongs—his poisoning and the dispoiling of his wife and land by Uther. The first part of the dumb show looks backward to action that occurred before the play begins, while the nuns point forward to Guenevora's decision in Act I to retreat to the cloister. The dumb show thus serves a narrative purpose in establishing the context for the play and foreshadowing the action of a key character, but it does not focus on the moral implications of the action; it leaves that function to the chorus which at the end of Act I recalls Gorlois' revenge and elaborates on the proverb, «Who sows in sinne, in sinne shall reape his paine» (11).

The second dumb show focuses only on the action to follow. Three nymphs come out of Arthur's house bearing a cornucopia, an olive branch, and a sheaf of corn, which they offer to the king who had come from Mordred's house. After the king refuses these gifts, a bareheaded man with long black shaggy hair and wearing an Irish jacket appears with a dagger at his side and a dart in his hand. This pantomime obviously foreshadows the offers of peace that Arthur sends to Mordred who rejects them in Act II. The Irishman is said to signify «Reuenge and Furie which *Mordred* conceiued after his foile on the Shoares, whereunto *Mordred* headlong yeldeth himselfe». More particularly the Irishman anticipates the fourth scene of Act II where the King of Ireland and other allies come to the aid of Mordred. As usual the chorus at the end of the act draws the moral.

A pantomime likewise foreshadows the action of Act III though not exactly as it happens. Two gentlemen «attyred in peaceable manner» bring in a table upon which they place banqueting dishes and incense; two soldiers then enter and place two naked swords on the table. They are followed by «two sumptuously attyred and warrelike» men who, while smelling the incense and tasting the banquet, are interrupted by a messenger with letters. After perusing the letters, the men fling the banquet underfoot, snatch their swords, and hastily depart. The text explains: «By the first two that brought in the banquet was meant the seruants of Peace, by the second the seruants of Warre: By the two last were meant *Arthur* and *Cador*. By the Messenger and his Letters was meant the defiance from *Mordred*.» Act III in fact focuses on the preparations for war as Howell and Cador seek to convince Arthur to put the preservation of the kingdom above his love for his son Mordred. When Mordred commands Arthur to discharge his army, Arthur calls his commanders together and declares war, but the act ends with Arthur anguishing over his decision and his incest with his sister that produced Mordred. The dumb show avoids Arthur's internal struggle as well as the moral implications underlying his dilemma; instead it emphasizes the spectacle and the violence. Again the chorus provides the didactic message, which identifies the causes of war as ambition, wrath, and envy.

The fourth dumb show presents an even more dramatic and violent scene. A courtly lady carrying a counterfeit child and a crowned king appear on separate parts of the stage. Four ar-

med soldiers violently seize the child and fling it against the wall; wringing her hands, the lady departs. The soldiers then tear the crown from the king's head, cast it in pieces, and then force the king away. The text explains the meaning: «By this was meant the fruit of Warre, which spareth neither man woman nor childe, with the ende of *Mordreds* vsurped Crowne.» This dumb show extends the action of the play and demonstrates the human dimension of war by focusing on the violence against innocent victims, but the seizing of the crown more directly foreshadows Mordred's impending defeat. In the following act a messenger describes the epic battle between the armies which leaves Mordred dead and Arthur mortally wounded. The sensational visual image of the dumb show is thus verbally elaborated.

The final dumb show offers the most visually impressive but least dramatic spectacle of the play. Four gentlemen in black carry symbolic objects and the targets of four of Arthur's fallen allies. Each target has painted on it an emblem with a motto that reflects on the warrior's fall. The emblems employ traditional symbols that are interpreted in the printed text, but one wonders how the interpretations were conveyed to the theater audience. Carried with the paraphernalia of battle, the first target depicts a bleeding heart «crowned with a Crowne imperiall and a Lawrell garland»; written at the top is «*En totum quod superest*», which signifies according to the printed text «the King of Norway which spent himselfe and all his power for *Arthur*, and of whom there was left nothing but his heart to enjoy the conquest that insued». The King of Denmark's shield portrays an elephant and a dragon locked in mortal combat, the King of Albany's target a man, a snake, and a lizard, and the last, Cador's target, two cocks, «the one lying dead, the other with his winges broken, his eyes pecked out, and the bloode everye where gushing foorth to the ground», which signifies the mortally wounded Cador standing above Gilla, whom he slew. This colorful but solemn procession is followed by Arthur dressed in black harness, bruised and battered, and sprinkled with blood. Bringing up the rear, a page carries a Target portraying «a Pellican pecking her blood out of her brest to feede her young ones, through which wound she dieth», topped with the motto «*Qua foui, perii*, signifying Arthurs too much indulgencie of *Mordred*, the cause of his death». This final processional dumb show is indeed an impressive final statement on the war, but it makes the last act of the play something of an anticlimax despite the introduction of Mordred's bleeding body, the dying Arthur's farewell, and Gorlois' delight in the fulfillment of his revenge. Like the earlier dumb shows in *The Misfortunes of Arthur*, the final one does not point toward the didactic message of the play which is expressed verbally in the epilogue. As Dieter Mehl notes, the dumb shows in this play «mark a significant development in the history of this device. They are an attempt to add weight and dramatic force to the action and underline its most important episodes». <sup>5</sup> Most important they demonstrate the use of spectacle not for didactic purposes but for narrative and dramatic effect.

The last of the Inns of Court tragedies to use the dumb show to introduce the acts, *Tancred and Gismund*, makes the device even more an element of the narrative and dramatic design of the play. First performed at the Inner Temple in 1567-68 under the title *Gismund of Salerne*, this tragedy remained in manuscript until 1591 when one of its five authors, Robert Wilmot, prepared it for publication. He retitled the work *The Tragedie of Tancred and Gismund* and revised it, as the title page declares, «according to the decorum of these daies». <sup>6</sup> Wilmot's revision included attempts to improve the poetry and dramatic technique of the original, including a major rewriting of Act V, <sup>7</sup> but it also added dumb shows not found in extant manuscripts of the first version. Because the dumb shows appear only in the 1591 text we must view them in the context of the revised version of the play.

The first dumb show is described at the beginning of Act I, scene i, as a part of the stage directions: «Cupid commeth out of the heauens in a cradle of flowers, drawing forth vpon the stage in a blew twiste of silke, from his left hand Vaine hope, Brittle joy. And with a carnation twist of silke from his right hand, Faire resemblance, Late repentance.» After identifying himself as the God of Love, Cupid considers the qualities of love which he bears in each hand and boasts of his powers and his past successes with the gods and such legendary lovers as Leander, Jason, and Helen. This prepares us for his effects on Gismund and Guisnard, but his introduction to the action is a part of the play itself not a separate entity that the dumb show has been in the earlier Inns of Court tragedies.

The remaining four dumb shows or «introducios», as they are called here, are printed at the end of the text, but all involve characters of the play itself and represent action that occurs between the acts to which the following acts respond. The initial effects of the dumb shows are to create suspense and to sensationalize the dramatic development. The pantomime before the second act, accompanied by a «sweete noice of stil pipes», represents Lucrece offering her niece Gismund a covered «goddard of gold», which Gismund tastes and then rises from her bed. In the conversation that follows, Gismund enlists her aunt's aid in convincing her father Tancred to allow her more freedom so that she may pursue her new love, Guisnard. The proffer of the goddard of gold, suggesting Lucrece's concern for her niece, prepares for her appeal to Tancred who reiterates his determination that his daughter will not marry again. At the end of each act the chorus comments on the moral significance of the preceding dialogue and the developing action, but it is the *introducio* that establishes the context for each successive act.

The dumb show before Act III prepares the audience for the dialogue to follow, but it does so by representing the crucial event that determines the course of the tragic action. Cupid takes a direct role in forwarding the love between Guisnard and Gismund by ushering them «hand in hand» onto the stage to the sound of oboes. After the measure has ended, Gismund gives Guisnard a cane, and they «are all ledde forrth again by Cupid». Act III then follows with Cupid in the first of a series of soliloquies taking credit for promoting the «raging lust» of Gismund (594-95) and causing Guisnard to be smitten with love. This in turn is followed by Lucrece's description of Gismund's internal conflict between «hot desire» and «carefull dread» (644-45), which is followed by Guisnard's soliloquy describing the «creeping fire» of love in his breast (705-06). Guisnard then reads the invitation from Gismund concealed in the cane to come to her chamber. The dumb show thus stages the event to which each of the three soliloquies responds as the emotions of the lovers are delineated from three different perspectives. The chorus reiterates the power of love by pointing to mythological examples which end tragically. The act is charged with emotion, but interaction between characters occurs only in the dumb show.

The static nature of the play is enlivened even more dramatically in the final two dumb shows. The fourth pantomime represents action that occurs between Acts III and IV; beginning with «a consort of sweet musick», the *introducio* portrays Tancred entering Gismund's chamber and lying down on her bed. Then «from vnder the stage ascendeth Guisnard & he helpeth Gismund, they amarously embrace, & depart. The king ariseth enraged, then (w)as heard & seen a storm of thunder & lightning, in which the furies rise vp». This dumb show visualizes the lovers' meeting observed by Tancred to which the following act responds. In scene ii Tancred expresses his rage and vows revenge, but this is prefaced by Megaera who, moving from the *introducio* into the play, describes her role in fomenting Tancred's hate and anger (900-06). As Cupid is used in the earlier part of the play to explain the extreme passion of love, Megaera is used here to emphasize the extremity of hate that provokes the tragedy. The confrontation between Gismund and Tancred in scene iii results from the exposure of clandestine love depicted in the dumb show, and a further consequence is the imprisonment of Guisnard in the final scene. The moralizing on the tragic fruits of love is left to the chorus.

The last dumb show sensationalizes the fate of Guisnard and prepares for the ends of Gismund and Tancred. While a dead march plays, Guisnard is taken from under the stage; a «strangling cord» is «fastened about his neck»; and he is «haled foorth». The Captain of the Guard, Renuchio, «bewayleth it, & then entring in, bringeth foorth a standing cup of gold, with a bloody hart reeking whot in it». Renuchio moves on from the pantomime into a verbal description of the atrocity that produced the bloody heart; expressing his horror, he emphasizes the savagery of the act: the «trembling heart, yet leaping, out they tore» (1559). The bloody heart introduced in the dumb show focuses Renuchio's narration, and it continues to inform the drama as it is passed on to Gismund as a gift from her father; it becomes for her not simply a manifestation of her father's hatred but the object of her love, which prompts her suicide. The play ends with the repentance and suicide of the father Tancred in response to Gismund's death. The last dumb show thus sets in motion the final series of events that culminate in the tragic ends of the title characters, Gismund and Tancred. Like the previous dumb shows in

this play, the final one is an integral part of the drama, and like them it sensationalizes and personalizes the tragedy.<sup>8</sup>

*Tancred and Gismund*, the last of the Elizabethan Inns of Court tragedies, demonstrates the complete integration of the dumb show into the drama. No longer an instrument of the didactic message as it is in *Gorboduc*, nor a decorative addition to an established text as it is in *Jocasta*, the dumb show in *Tancred and Gismund* extends the trend begun in *The Misfortunes of Arthur* to represent scenes of action to which the ensuing dialogues respond. Wilmot's revision in 1591 of the 1567 *Gismund of Salerne* provides a realistic portrayal of key events in the drama, but it goes a step farther in breaking down the barrier between the dumb show and the dialogue by having the characters themselves participate in the pantomime and then proceed directly to their role in the dialogue. Subsumed in the stage directions that introduce each act, the dumb show becomes a part of the plot as its symbolic nature gives way to realism. However, the dumb show continues to combine spectacle with music as it enlivens the static dialogues of the plays. Collaborations of youthful authors adapting the Senecan tradition of rhetorical tragedy, these four Inns of Court tragedies demonstrate the accommodation of a convention to changing theatrical fashion. In the thirty years that separate *Gorboduc* from *Tancred and Gismund* the function of the dumb show shifts from didactic to narrative as the extra-dramatic device is integrated into the tragic form.

## Notes

1. See M. P. TILLEY, *A Dictionary of Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950), K89.

2. All references to the text of the play are to *Gorboduc or Ferrex and Porrex*, ed. Irby B. Cauthen, Jr. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1970).

3. All references to the text of *Jocasta* are to the edition in *Early English Classical Tragedies*, ed. John W. Cunliffe (Oxford: Clarendon Press, 1912).

4. All references to the text of *Misfortunes of Arthur* are to the edition in *Early English Classical Tragedies*, ed. John W. Cunliffe (Oxford: Clarendon Press, 1912).

5. *The Elizabethan Dumb Show, The History of a Dramatic Convention* (London and New York: Methuen and Company, Limited, 1982), p. 53.

6. All references to the text of *Tancred and Gismund* are to the edition prepared under the direction of W. W. Greg (Oxford: Malone Society Reprints, 1914).

7. For a discussion of the changes, see especially John W. CUNLIFFE, «Gismond of Salerne», *PMLA* 21 (1906): 457-61; David KLEIN, «According to the Decorum of these Daies», *PMLA* 33 (1918): 256-59; and John Murray, «Tancred and Gismund», *RES* 14 (1938): 394-95.

8. Mehl suggests that the dumb shows here «stress the more personal tone of the tragedy and show details of its plot which lend themselves less to rhetorical treatment» (*Elizabethan Dumb Show*, p. 58).



Luis Quirante  
Generalitat Valenciana-  
Universitat de València  
País Valencià

# Notas sobre Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar

El objetivo de este breve trabajo es llamar la atención sobre la magistral, a mi juicio, operación de «reescritura escénica» que sufre en el siglo xv el tradicional *Cant de la Sibilla* para adaptarse al espectáculo tardo-medieval dominante en los territorios de habla catalana a lo largo, fundamentalmente, de los siglos xv y xvi. O, dicho de otro modo, cómo en el último tramo de la Edad Media aparece un «nuevo teatro» dotado ya de un cierto tratamiento dramático y de intencionalidad propagandística, además de una clara consciencia del público al que va dirigido, que incorpora a sus esquemas dramáticos ceremonias paralitúrgicas como el *Iudicii Signum*, enormemente difundidas pero, a la vez, pertenecientes a un modelo elaborado en los siglos x, xi y xii y, en principio, alejado de la sensibilidad de los hombres del xv. El acercamiento a dicha sensibilidad, la incorporación de la imagen de una doncella anunciando la llegada del Redentor al último de los modelos «espectaculares» del Medioevo será realizada por textos como el que va a centrar nuestro análisis, *Fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar...*, breve pieza de 155 versos copiada en un manuscrito de finales del siglo xv procedente de Sant Bartomeu del Grau,<sup>1</sup> que será la que deje fijada, para todas las *Consuetes de Nadal* de los siglos xv y xvi, la «nueva lectura» del *Cant de la Sibilla*.

Como es sabido, durante la Baja Edad Media, en la vigilia de Navidad, en muchas iglesias de Europa se leía un Sermón (*Sermo IV, Contra Judaeos*) atribuido a San Agustín, en el cual eran llamados a testificar el inminente nacimiento de Cristo profetas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Con el tiempo esta lectura litúrgica se convertiría en todo un drama religioso: el llamado *Ordo Prophetarum*. De todos los profetas que eran llamados durante la lectura, la más conocida era la Sibila Eritrea, que intervenía en último lugar y pronunciaba un texto latino, *Iudicii signum tellus sudorem madescet*, en el cual anunciaba a los congregados que estaba a punto de nacer el único Dios posible que, en medio de profundas alteraciones de la naturaleza, juzgaría a los hombres de forma implacable. Dicho texto procedía de un acróstico griego que Eusebio de Cesarea puso en boca del emperador Constantino en *Oratio ad Sanctorum coetum*, luego traducido por San Agustín en su *De Civitate Dei*. La intervención era, con mucho, la más extensa, constituyendo por sí sola un núcleo litúrgico-dramático de enorme importancia durante toda la Edad Media, tanto dentro como fuera del citado *Ordo Prophetarum*: el *Cantus Sybilae* o *Iudicii Signum*.<sup>2</sup>

Aunque en el Este de la Península Ibérica se tiene noticia de la existencia del *Iudicii Signum* desde el siglo x, al menos,<sup>3</sup> éste no aparece en lengua vernácula hasta bien entrado el siglo xii, al decir de Milà i Fontanals, produciendo desde el principio, dada su enorme difusión, una

gran cantidad de versiones distintas que llevó a Milà y a Massó i Torrents, después, a intentar una «reconstrucción de la primitiva versión catalana».<sup>4</sup>

En cuanto a la forma en que tanto el *Cant de la Sibilla* como el *Ordo Prophetarum* se representaban, hay que esperar hasta el siglo XIV para encontrar ejemplos que vayan más allá de la recitación o el canto y ver a los Profetas o a la Sibila misma caracterizados como tales. A juicio de Donovan, el primer ejemplo de esto nos lo ofrece un consuetario del siglo XIV procedente de Gerona. En él se lee: «Lectio nona: legitur sermo *Inter pressuras atque angustias presentis temporis*. Et fiat hic Prophetarum Representatio si voluerint. Et eorum quilibet dicat suum titulum ut in legenda continetur de prophetis. Et tunc in letrilio dicatur *Judicci Signum* per Sibillam. Et finito primo versu per ipsam, chorus respondeat *Judicii signum*. Quo finito, incipiat ipsa cum quodam alio clerico uel escolari bene cantante versum *E celo rex adueniens cum sequentibus...*».<sup>5</sup>

Algo parecido, aunque mucho más especificado, encontramos en un consuetario fechado en 1433 procedente de Mallorca: el obispo lee la novena lección y llega un momento en el que canta: *Interroga Prophetas*. Alguien, *qui est Sancte Augustine*, procede a interrogar a cada Profeta, que debía llevar una diadema o algún tipo de distintivo donde estuviera escrito su nombre («secundum cartellum», dice el manuscrito). Los profetas van respondiendo por orden. Después venía el *Cant de la Sibilla* que se hacía *Puer ille ornatu pulcre domicelle*. El canto se realizaba en vernáculo: *al iorn del iudici*. Este manuscrito indica, además, que el *Ordo Prophetarum* es optativo. Puede no hacerse: «Verum quando non fiunt interrogationes, neque sermo Sancti Agustini non legitur cum representacione personarum, legitur tota nona lectio continuo more aliarum lectionum usque ad interrogationem Sibille».<sup>6</sup>

Esta concepción opcional de representar la procesión de los profetas durante la lectura se encuentra con una enorme frecuencia durante los siglos XV y XVI<sup>7</sup> y viene a confirmar que las dos ceremonias, pese a perpetuarse hasta nuestros días en algunos casos,<sup>8</sup> conservan la misma forma de representarse durante muchos siglos, como puede apreciarse en el siguiente documento, del siglo XVI: «E quant seran a la trona, quant lo qui dira la nouena lectio sera en aquell pas que la sibilla deura parlar, stroncara lo dir de la lisso. E la sibilla dira cantant lo *judici*. E acabat lo *judici* lo matex que qui dira la lisso procehira la dita lisso lexant lo dit de la sibilla per que ya sra dit per la dite Sibilla. E dementre que la lisso se dira...».<sup>9</sup>

Hay que advertir, sin embargo, que, desde el punto de vista teatral, no hay ninguna novedad entre esta ceremonia y las que se realizaban en el siglo X o XI, salvo una superficial caracterización del personaje. Durante muchos siglos, la fórmula será la misma: una voz recita la lección que, cuando lo marca el ceremonial, cede la palabra a los personajes de su narración para que intervengan en estilo indirecto. Que sean cuatro cantores que se alternan o que sea «una bona cantora» o un «sibiller», o que se opere una nueva complicación en la ejecución de la lección haciendo aparecer al mismo San Agustín como introductor de los profetas, no modifica apenas la estructura. Se trata de ceremonias litúrgicas con una mayor brillantez de ejecución, pero no contienen la más mínima dramaticidad.

Para que la famosa profetisa entre a formar parte como personaje de obras dotadas ya de un marcado carácter teatral, habrá que esperar a que aparezca, en los últimos siglos de la Edad Media, la otra Sibilla, la *Tiburtina*, cuya historia se basa en la visión del Emperador Augusto y no en la palabra profética de la tradicional doncella. La historia cuenta cómo Augusto llamó a la Sibila para consultarle si alguna vez nacería alguien superior a él ya que el Senado de Roma quería tributarle honores divinos por sus gloriosas hazañas de guerra. «De pronto, a la hora del medio día, surgió alrededor del sol un círculo de oro y dentro de él la imagen de una virgen hermosísima con un niño en su regazo.» El César lo vio y la Sibila le dijo: «Este niño que ves en el regazo de esa doncella tiene más categoría que tú. Adóralo». César Augusto hizo que el lugar donde había tenido la visión fuese llamado Santa María in Aracoe-li, o sea, Santa María, Altar del Cielo.

Esta narración, cuyo punto álgido será la *aparición* en el cielo de María con el niño, no se encuentra vinculada a ese ceremonial navideño en el que hemos visto incrustada durante muchos siglos a la otra Sibila. Tal vez se deba a su incorporación tardía al conjunto de historias y situaciones que componían el imaginario cristiano colectivo (cuando ya la ceremonia del *Ordo Prophetarum* era simplemente una tradición heredada de siglos anteriores), tal vez se



trate de una estructura (basada en el diálogo y la visión) difícil de acoplar a una ceremonia en la cual la Sibila debía ser introducida por la lectura de un sacerdote, lo cierto es que en los pocos casos en los que tenemos noticia de la Sibila Tiburtina, su posición es paralela a la ceremonia del *Iudicci Signum*.

Tal vez por esto, por esa aparición tardía o por esa estructura dialógica, será la Sibila Tiburtina la que acabe posibilitando que el famoso *Cantus Sibillae* abandone la férrea ceremonia en la que existía durante siglos y se incorpore a las fórmulas teatrales de la última Edad Media. Esto se produce precisamente en la obrita *Fet de la Sibilla e de l'Emperador*, primer texto conservado donde el *Cant* sale de su contexto secular y se convierte en un elemento independiente capaz de «dar juego» a nivel dramático y de ponerse al servicio de unos objetivos distintos derivados del nuevo público del xv, permitiendo incluso sensibles modificaciones en las condiciones de su emisión y en su mensaje final. Donovan afirma en este sentido: «La Sibila Tiburtina made her entrance into the plays of the Christmas cycle only when these plays had ceased to be strictly "liturgical"». <sup>10</sup>

Desde el punto de vista escenográfico, se conservan suficientes documentos para suponer que el predominio de la Sibila Tiburtina se produce con la llegada del siglo xv. En 1418, en la catedral de Barcelona, tenía lugar una «representació de la Sibilla amb l'emperador» en la que aparecía un «Ara Coeli lo dia de Nadal» que era iluminado por 230 «candelas». <sup>11</sup> Cinco años después aparece otro Araceli vinculado a la Navidad, aunque ahora el contexto es el Corpus Christi barcelonés y la participación del Monasterio de Santa Ana en él. Por último, en un documento del 14 de diciembre de 1440, se demuestra la relevancia del Araceli en las representaciones navideñas de la Catedral de Valencia. <sup>12</sup>

La enorme importancia, sin embargo, del *Fet de la Sibilla...* es haber conseguido dramatizar la profecía del inminente nacimiento. Su anónimo autor realiza una magistral operación de incorporación al teatro medieval de lo que hasta el momento no había sido más que una ceremonia cantada durante cinco siglos y deja fijada una nueva fórmula de la divina profecía que se perpetuará en el teatro religioso navideño posterior. El *Fet de la Sibilla* funde las dos tradiciones en una. De la Tiburtina toma la estructura básica: la llamada de Octavio a la Sibila y el anuncio de ésta de la inminente llegada. De la Eritrea, toda la belleza del tradicional canto. A partir de esta fusión, la imagen dominante será la de la Sibila Tiburtina, incluso cuando aparezca en un *Ordo Prophetarum*, típico de la Eritrea. Véase, por ejemplo, la mallorquina *Consueta de la nit de Nadal*. En ella, la *Cibille* va «denunciant per açí/que ja ve Christ a salvar-nós» cuando se encuentra con Adam y Abraham que le preguntan su nombre. Ella responde: «Tiburtina, senyors, me dich, /cibille, tal denunciant». Esta situación, entre los profetas, es, sin embargo, propia de la Eritrea. <sup>13</sup>

Pues bien, el *Cant de la Sibilla* es ahora consecuencia de un diálogo en escena y la ejecución de cada una de sus estrofas va acompañada de una réplica del Emperador. De esta forma se introduce a un intermediario entre el canto y el espectador. El *Cant* llega a éste último «filtrado» a los asistentes por un personaje en escena. El mismo Emperador se esfuerza por presentar sus intervenciones como explicaciones de lo que canta la Sibilla, un tanto eríptico ya, con expresiones como «Donzella, segons as parlat» o «Segons lo que as dit desús...», etc. Es más, presenta explícitamente sus intervenciones como aclaraciones sobre el canto de la doncella:

«Donzella, pensau en ben dir e parlar  
car a mi plau ben scoltar,  
empro en cas de necessitat  
vos respondré segons l'enterrogat» <sup>14</sup>

Tal vez sea éste el mayor avance de nuestra obrita: ofrecer al espectador del siglo xv la profecía secular, que ya conoce, simultáneamente al efecto que causa (o debe causar) en todos los mortales. El Emperador nos ofrece la glosa, el comentario emotivo de cada estrofa, desplegando una serie de situaciones teatrales (miedo, soberbia, arrepentimiento, lujuria, etc.) que «explican» el significado del *Cant* a los espectadores. Hay un momento, incluso, en que el Emperador, que va mostrando sus temores ante la inminencia del terrible juicio, se dirige directamente al público para exhortarles a que cambien de vida porque nadie podrá escapar:

«SIBILLA: De morir será tot lur talent,  
lavors lo(s) cruxirán les dents,  
no será nagun qui no's plor  
tot lo mon será en gran tristor.

EMPERADOR: *O poble, e com no pensau  
en lo gran juy que sperau!*  
donchs provehiu en lo meu avenir  
car d'assó nagú no's pot abscondir»<sup>15</sup>

Siguiendo esta línea de adaptación del *Cant de la Sibilla* a una dimensión teatral, otro de los grandes aciertos del *Fet de la Sibilla*... es haber transformado la amistosa consulta del Emperador («Augusto, que era hombre prudente y cuerdo y sabía que su naturaleza era mortal...») en una oposición cargada de fuerza dramática: en un conflicto muy esquemático que posibilita una identificación rápida del público con los personajes: una Sibila defensora de un cristianismo activo frente a un Emperador que usa la fuerza como único argumento para defender su paganismo. Veamos lo que responde a los mensajeros del Emperador cuando le comunican que éste quiere verla:

«Misatgers de gran honor,  
digau al emperador  
que lo meu Deu vull adorar  
e après ab ell hiré parlar»<sup>16</sup>

La Sibila del *Fet de la Sibilla*... no tiene ya nada que ver con aquel personaje salido directamente de la palabra leída en las escrituras durante la *Nona Lectione*; está modelada sobre uno de los grandes arquetipos de todo el Medioevo teatral: la Santa, cuya aspiración como tal es, en palabras de Vauchez, «identificarsi con la persona del figlio di Dio, accostarsi al massimo a questa norma assoluta». <sup>17</sup> Si la comparamos con otra doncella emblemática del teatro hagiográfico en catalán, Santa Ágata, vemos que, como ella, la Sibila es presentada como una joven de alta cuna («Nobla donzella...tu qui es de casa rayal...»), posiblemente rica («...he feta venir assi tota ma gent / que ofaresquen aur o argent...»), pero, sobre todo, veremos que la razón por la que le ha mandado llamar nada tiene que ver con sus cualidades proféticas sino con una vaga invitación a abandonar su fe cristiana («adora lo meu Deu si a tu plau», le dice) que, a juzgar por la respuesta de la Sibila («Mestra senyor enperador, / ja tinc marit e sanyor / lo qual es bo e just / e aquex es un tros de fust...»), tiene unos ecos de propuesta deshonesto y lascivo frecuente en las vidas de santas que se representaron en la Edad Media.<sup>18</sup>

La Sibila se explica a sí misma en escena: rica, noble, joven, virtuosa que sufre las vejaciones del paganismo pero que es una firme defensora de su religión intentado propagarla con el único medio que tiene a su alcance: la profecía del Cant de la Sibilla. Véase toda la pequeña escena, introductoria de la ejecución del *Cant*:

«Diu SIBILLA: Mestra senyor enperador,  
ja tinch marit e sanyor  
lo qual es bo e just  
e aquex es un tros de fust  
*mes sim vols un poch scoltar e oir  
dir t'(h)e lo juy qui no't pot falir.*

Diu L'EMPERADOR: Donzella, pensau en ben dir e parlar  
car a mi plau ben scoltar,  
empro en cas de necessitat  
vos respondré segons l'enterrogat.»<sup>19</sup>

En ellos está una de las claves del *Fet*...: la Sibila conoce la profecía y la usa cuando conviene a su labor proselitista. No es ya la inocente portadora del mensaje divino (en la *Leyenda Dorada* se lee: «Augusto, admirado... oyó una voz que le decía...») sino alguien que usa con intención dicho mensaje para su misión catequética. El Cant de la Sibilla, pues, deja de ser una profecía para convertirse en un instrumento de conversión del pagano, en enseñanza y ejemplo. Esta será la fórmula en adelante en las obras navideñas en las que aparezca la citada ceremonia. Véase el requerimiento del Emperador a la Sibila para que hable y la respuesta de ésta, en la *Consueta per le Nit de Nadal*:

«EMPERADOR, parlant: Cibille, sens més temor,  
 en aquell loch te'n pujaràs  
 y le veritat declereràs.  
 CIBIL·LE, parlant: *Senyor, per dir les veritats  
 se perden les amistats.*  
 EMPERADOR Cibille, no tingas tamor...»<sup>20</sup>

La Sibila no sólo es consciente de ser portadora de un mensaje divino, sino que incluso advierte al Emperador, con una sentencia popular poco frecuente en este tipo de teatro, de que no le va a gustar el contenido del *Cant*. Desde el punto de vista dramático, esta consciencia de la Sibila de ser portadora del mensaje que anuncia la llegada de Cristo es, tal vez, lo más relevante de la nueva configuración del episodio ya que da al personaje una dimensión activa de propagación de la fe, desconocida en la vieja ceremonia, y al Iudicii Signum lo convierte en un instrumento «manipulable» para afirmar a los presentes en sus creencias religiosas.

En cuanto al Emperador, la operación es todavía más nítida y efectiva: del César prudente y sabio no queda más que el nombre. El autor lo ha construido como paradigma de la maldad pagana del poderoso de la antigüedad, cuando se perseguía a los cristianos. El Emperador usa su poder para obligar a los cristianos a profesar culto a los dioses paganos. Para darle concreción recurre a una fuerte imagen perfectamente divulgada entonces: Herodes, cuando los Reyes Magos le dicen que ha nacido el Rey del Universo y él reacciona violentamente porque teme por su reinado. Cuando Sibilla anuncia: «un rey vindrà perpetual del cel...», el Emperador responde confundiendo al Rey del Cielo con un rey terrenal que puede arrebatarse su poder:

«Sibilla, digues me veritat  
 aquex rey si será coronat,  
 car segons diu lo poble meu  
 a mi deu fer gran honor aquex Deu.»<sup>21</sup>

La reacción es idéntica a la que tiene el rey Herodes cuando se encuentra con los Reyes Magos. Más tarde, el Emperador, aterrado, insiste en que él es el César, el rey de la Tierra:

«Diu SIBILLA: Terratremol ten gran será  
 que los puygs e los plans enderroquarà,  
 null hom en peus no romendrà  
 quant la terra s'estremirà.  
 EMPERADOR: Dons pus lo mon se (ha) enderoquar  
 a mi no m'ich cal pus aturar,  
 e torna a mayor senyor  
 que a mi Sesar emperador.»<sup>22</sup>

El Emperador llega, incluso, a lamentar la Matanza de los Inocentes, a la cual hace referencia explícita:

«Ho trist de mi e que'm faré  
 de tant de mal que yo fet he,  
 e dels ignoscens que (h)e morts,  
 a Deu quin compta'n donaré de mos torts.»<sup>23</sup>

Como se ve, la identificación entre el Emperador y Herodes —paradigma de la sanguinaria saña de los enemigos del Cristianismo— es total. Esta identificación, además, nos permite ilustrar, aunque sea rápidamente, cómo cada episodio que se representa en la Edad Media lleva implícitos todos los episodios de la Historia Sagrada.

Por otra parte, los versos anteriores son un excelente ejemplo de cómo a la concreción escénica de un determinado fragmento de la Historia Sagrada le acompaña siempre una operación de catequesis que vincula a los asistentes a los grandes principios de la Doctrina cristiana. En el Fet de la Sibilla destacan, a mi juicio, dos propuestas a la percepción de los espectadores que están al servicio la una de la otra pero ambas nítidamente diferenciadas.

1. Contar el castigo concreto que espera a Herodes por su maldad con los Reyes Magos, la Sagrada Familia y los Inocentes. En este sentido, si nos fijamos, la referencia a Herodes es un

salto en el futuro puesto que Jesucristo todavía no ha nacido. Todos los espectadores conocen, obviamente, el episodio, como conocen el comportamiento de la Sibilla siguiendo el «modelo» de un Jesús que todavía no ha sido crucificado. El tiempo histórico es, pues, para estas obras algo absolutamente modelable en función de los episodios sobre los que la historia que se cuenta en escena pretende configurarse. Toda la Historia Sagrada existe entera en el más mínimo y breve de sus episodios. Un episodio (como el encuentro de la Sibila Tiburtina y el Emperador) contiene todos los episodios, bien con llamadas expresas a la memoria cristiana común (la persecución de los Cristianos, la matanza de los inocentes, el juicio final...), bien evocándolos (el nacimiento de Jesús, su Pasión, el Pecado Original...). Los espectáculos medievales se caracterizan por su absoluta atemporalidad. La Sibila dice «Ans del judici tot anant / parrá un signa molt gran...», y el Emperador responde: «Digues, maluade e cruel / e anamiga del meu Deu, / aquex senyal d'hon axirá / qui tanta tristor donará.» Indudablemente estos versos están contruidos sobre la preplejidad, bien conocida por los espectadores, que causó en Herodes saber que una estrella había guiado a los Reyes de Oriente.

Todos los dramas medievales acaban siendo un enfrentamiento entre el Cristianismo (en cualquiera de sus variantes) y lo que no lo es. Todos los personajes de la Edad Media se reducen a dos modelos: Jesús, y los que lo sacrificaron. En el caso del *Fet de la Sibilla*, el Emperador (Herodes) y la Sibila (Santa). Véase lo que le dice aquél a ésta:

«Ho Sibilla, est aytal,  
e quin parlar es aquex ten mal?  
vine assi, lexa axó star  
e d'aquexa mala oponió te vulles mudar.»<sup>24</sup>

2. Ilustrar el efecto que causa en los paganos el Cant de la Sibilla, a través de la glosa del Emperador. Una de las grandes misiones del drama medieval es actualizar en los espectadores su relación con los grandes episodios de la Historia Sagrada... reestructurar dichos episodios para que no dejen de formar parte de sus referentes vitales. Probablemente el *Cant de la Sibilla* quedaba ya un poco alejado de los planteamientos culturales y religiosos de los hombres de mediados del siglo xv. Con esta nueva «situación», plenamente teatral ya, dicho *Cant* quedaba explicado, repropuesto al espectador con un nuevo envoltorio mucho más afín a él. Véanse, a modo de ejemplo, estas dos «reacciones» del Emperador ante el Iudicii Signum:

«Donchs cascun compte retrá  
del mal o be que fet aurà,  
e donques que será de mí,  
qui tant de mal (h)e fet mesquí»

«O donzella, vullas me scoltar  
quin compta poré jo a Deu donar  
qui may li fiu honor ni oracions  
sino malesas e traysions?»<sup>25</sup>

Para terminar, digamos que el *Fet de la Sibilla*... demuestra perfectamente cómo hay momentos en la larga historia del teatro medieval en que ceremonias más o menos provistas de una cierta espectacularidad, que nacieron para explicar un acontecimiento determinado de la Historia Sagrada, necesitan ser explicadas a su vez si quieren seguir conectadas con un público necesariamente distinto del que varios años antes asistió a dicho nacimiento. En el siglo xii debió ser suficiente la traducción al catalán del Iudicii Signum. En el xiv aparecen ya «caracterizados» la Sibila y los Profetas. A lo largo del xv tiene lugar una revolución dirigida a satisfacer un «nuevo» público cada vez más lejos de los planteamientos «celebrativo-comunitarios» característicos de la representación medieval de los siglos xi y xii. El contexto narrativo en el que se producía (el sacerdote llama a la Sibila a testificar) se transforma ahora en un contexto teatral. Alguien en un escenario (el Emperador) va explicando cada estrofa del *Cant* y «traduciéndolo» a los espectadores a través de su propia, humana, experiencia. El llamamiento al pueblo por parte del Emperador es un espléndido ejemplo de la dimensión propagandística en la que se sitúa ahora el *Cant de la Sibilla*:

«O poble, e com no pensau  
en la gran juy que sperau!  
donchs prouehiu en lo meu auenir  
car d'assó nagú no's pot abscondir.»<sup>26</sup>

A los espectadores, pues, se les da el canto y la interpretación del canto: ese conjunto de enseñanzas que los asistentes tienen que hacer propias para vivir de forma cristiana. El acento ha cambiado: el gozoso anuncio de la llegada de Jesús sirve ahora para anunciar la llegada de un implacable Juicio Final ante el cual los hombres cristianos tendrán que presentarse con una vida terrena opuesta a la que representa el Emperador. El tema de todo el teatro religioso de los siglos xv y xvi: la conducta del individuo como cristiano.

## Notas

1. La pieza fue editada por E. MOLINÉ i BRASÉS, «Textes vulgars catalans del segle xv», *RHi*, XXXIII (1915), pp. 396-441. El texto de *Lo fet de la Sibilla e de l'Emperador Sésar* se encuentra en las pp. 431-438. Aunque la obra reclama una nueva edición que revise críticamente el texto (me consta que F. Huerta Viñas la está realizando), aquí nos interesa el aspecto teatral, por lo que seguiremos estrictamente la edición de Moliné.

2. Sobre el Cant de la Sibilla, cfr. R. B. DONOVAN, *The Liturgical drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958 (especialmente las pp. 164-7); J. MASSOT i MUNTANER, «Notes sobre la supervivència del teatre català antic», *Estudis Romànics*, XI (1962), pp. 49-101 (véase la bibliografía que recoge); M. SANCHIS GUARNER, *El cant de la Sibilla, antiga cerimònia nadalenca*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1956.

3. Dice Sanchis Guarnier: «Es practicava ja a Catalunya en el segle x almenys, perquè figura en un còdex procedent del monestir de Ripoll —hui a Barcelona en l'Arxiu de la Corona d'Aragò (Ripoll, 106, f. 92v)—, que el representa amb pneumes del segle x en la primera estrofa...» (*cit.*, p. 13).

4. Cfr. el inventario de versiones catalanas del Cant de la Sibilla que realizó Massot i Torrents, *Repertori de l'antiga literatura catalana: la poesia*, Barcelona, 1932, I, p. 370 y ss. Por su parte, la «reconstrucción de la primitiva versión catalana» se encuentra en M. MILÀ i FONTANALS, «El Canto de la Sibila en lengua de oc», *Obras Completas*, VI, p. 294 y ss.

5. R. B. DONOVAN, *ob. cit.*, p. 111.

6. R. B. DONOVAN, *ob. cit.*, p. 121.

7. R. B. DONOVAN, *cit.*, recoge un buen número de ejemplos sobre la obligatoriedad de la ceremonia de la Sibila y el carácter optativo del resto del *Ordo Prophetarum*.

8. Véase el rastreo de ceremonias de este tipo que realiza Massot i Muntaner (*cit.*) a lo largo de la Edad Moderna y Contemporánea.

9. Cfr. R. B. DONOVAN, *cit.*, p. 123-4. El texto al que pertenece el fragmento citado procede de la Catedral de Palma y está fechado en 1511.

10. R. B. DONOVAN, *cit.*, 167.

11. Esta noticia hace pensar que existe un correlato entre la aparición del Araceli en la Navidad barcelonesa y los fragmentos del xv conocidos hasta ahora: *Lo Fet de la Sibilla* que nos ocupa y los dieciséis versos que publicó Massot en su «Notas...», *cit.*, p. 85.

12. Sobre el *Araceli* en el teatro medieval en lengua catalana, cfr. mi libro *Teatro Asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1987, pp. 157-182. [Véase también F. MASSOT, «La maquinària aèria», *Miscel·lània J. Romeu*, II (1986): 73-97, i *Teatre religiós medieval*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984, pp. 127-167].

13. Cfr., G. LLABRÉS, «Consueta de la Nit de Nadal», *BSAL*, XV (1914-5), pp. 38-46. El fragmento se encuentra en la p. 40. Massot i Muntaner escribía al respecto: «Tradicionalment hom relaciona el *Iudicii Signum* amb la Sibilla Eritrea, i la representació de la *Sibilla i l'emperador* amb la Tiburtina, bé que a vegades es confonen» (*cit.* p. 33) El texto que reproducimos es una muestra evidente.

14. E. MOLINÉ i BRASÉS, *ob. cit.*, p. 432-3.

15. MOLINÉ, *cit.*, p. 436.

16. MOLINÉ, *cit.*, p. 432.

17. A. VAUCHEZ, «Il Santo», en J. LE GOFF, *L'Uomo Medievale*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 353-4.

18. La situación inicial de *Lo Fet de la Sibilla* es muy similar a la de la *Consueta de Santa Ágata*. También es ésta, Quincià, paradigma, como el Emperador, del poder, invita a la doncella con un ambiguo «Ab mi venir vós ne poreu» a lo que Santa Ágata, como la Sibila, responde: «Per molt que sies gran senyor, / que major és lo que jo ador» (J. ROMEU, *Teatre Hagiogràfic*, Barcino, Barcelona, 1957, vol. II, p. 41).

19. MOLINÉ, *cit.*, p. 432-3.

20. Cfr. «Consueta per la Nit de Nadal», en *Teatre Medieval i del Renaixement*, ed. de J. Massot i Muntaner, Edicions 62 i «La Caixa», p. 22.

21. MOLINÉ, *cit.*, p. 433.

22. MOLINÉ, *cit.*, p. 434.

23. MOLINÉ, *cit.*, p. 435.

24. MOLINÉ, *cit.*, p. 434.

25. MOLINÉ, *cit.*, pp. 435 y 436-7, respectivamente.

26. MOLINÉ, *cit.*, p. 436.



Janet Ritch  
Victoria College,  
University of Toronto  
Canada

# *E*loy Du Mont's Resurrection de Jesuchrist *as a harbinger of the Counter-Reformation*

**E**loy du Mont, the author of an unedited *Resurrection de Jesuschrist* in dramatic form now found in the *Bibliothèque Nationale* in Paris presents an anomaly to those attempting to classify university drama as medieval or classical, of the Reformation or Counter-Reformation. The only category to which Du Mont clearly does not belong is any one associated with the Reformation. This assertion is based upon his writings; two collections of poetry, one of which, entitled *Livre de la louange de la mort corporelle* (in itself apparently orthodox) in the Royal Library in Dresden, remains largely unknown;<sup>1</sup> the *Resurrection* play, and the report of a farce which has been lost. All testify to his Orthodox Catholicism and the threat which the Reformation, represented by Luther, posed to king and country from his perspective.

Although humanism was usually associated with the ecclesiastical reform movement in France during the first half of the sixteenth century,<sup>2</sup> Eloy Du Mont contributed to the humanism to the extent that he upheld classical standards in Latin while promoting the vernacular. He not only wrote creatively in French himself, but also translated or had his students translate the Latin poetry of others. Yet he never published his work as far as we know, although the press in Caen had been active since 1480.<sup>3</sup>

The poetic collection which David Carnahan finally published in 1909<sup>4</sup> has been elegantly preserved upon vellum with gilded initials at every line, some ornamented in blue, red, green and brown and three miniatures.<sup>5</sup> It was clearly a presentation copy destined for Francis I. In contrast, the bleeding cursive script on paper which constitutes the *Resurrection* manuscript now betrays numerous corrections through vertical or horizontal strokes, occasionally in a different colour of ink, or through attempts at erasure which have left holes in the largely colourless text. Three ornamented initials within the first three folios add the only touch of gold and red.<sup>6</sup> The addition of some stage directions even suggests that this copy may have been used by a *meneur de jeu* during rehearsals for a production equally destined for Francis I. The royal arms which adorn the binding represent a third class provincial imitation of a style which did not appear before 1535.<sup>7</sup>

In the «Dedicatory Epistle», Du Mont expresses his desire to present the play in both dramatic and written form to the king. This limits the dating of the manuscript to the years between 1515 and 1547 when Francis ruled. He introduces the play manuscript as «ce livre / que maintenant humblement je vous livre» with the qualifier «ou veulx livrer» after he has petitioned the king not to reprimand him «d'avoir voulu vous dedier tel oeuvre / et pourchassé que devant vous on l'oeuvre» (f.1v). Certainly the desire to dedicate the play to Francis was execu-

ted, since this depended upon the will of the author alone, but whether the manuscript which has survived was destined to be the presentation copy and whether the play was actually performed before the king remain open questions.

By French standards, 4.088 lines leisurely spaced at 23 lines per page throughout 118 folios is short. Du Mont even entitles his play a *Resurrection abreege* (f.3r), the abridged version which it certainly was. When one allows for three doublings, only nineteen actors were required to perform it. The two days specified for the performance by a stage direction about half-way through, «Tci fait le premier jour» (f. 57v) seems to be conventional rather than necessary. The entire play can be spread between four principle *loci*, Pilate's mansion and that of the Pharisees opposite to that of Mary, with the crucifix and sepulchre in the central position between. The need for a ditch (*fosse*) in which Peter makes his lamentation and an elevated mansion for Mary on top of Mount Sion (f. 67r) may be met by merely raising the *sedes* for Mary. This would create the illusion of pit below.

The general compactness of the play in itself witnesses more to the influence of such classical theorists as Horace, or his medieval interpreters such as Josse Bade, upon its author than to ineptitude or possible incompleteness.<sup>8</sup> Following the advice of Horace to hasten «semper and eventum»,<sup>9</sup> the action begins *in medias res* and dispenses totally with the medieval convention of a prologue or expositor. Commencing with Christ hanging «en l'arbre de la croix» (f.3r), the action will move from grief to joy as it progresses from the deposition through five resurrection appearances. The plot is thus comic in the medieval understanding of classical dramatic theory,<sup>1</sup> which designated every happy ending a comedy. A frame and intermittent relief is provided by the impotent action of the Jewish pharisees who set the guard to oppose the resurrection. The division into two days could signify the time change from Good Friday to the first day of the week, thus collapsing three days into twenty-four hours from the burial before sundown to the next evening. To this extent Eloy Du Mont approached the dramatic principle of the three unities which Scaliger was not to extrapolate from Horace, Aristotle and Virgil into a popular French theory until the publication of his *Poetics* in Lyon, 1561.<sup>10</sup> The audience glimpses the events in salvation history which preceded the crucifixion through brief flashbacks in monologue or dialogue form as in the tragedies of Seneca. Since most were familiar with the gospel or the other *mystères*, these serve rather as recapitulations to a story very familiar by the sixteenth century. In this way Du Mont applied classical standards to the prolix medieval French tradition in order to mold it into a concise and symmetrical unity which is aesthetically pleasing.

The propensity of Du Mont as *fatiste* (one who re-creates his source material) to exclude such apocryphal narrative as the descent into hell and *diableries* from the dramatic action in general is noteworthy. The cause is certainly not restricted to a desire for brevity. For the trend in French religious drama promoted the incorporation of unorthodox and farcical material into the *mystère* genre until the Counter-Reformation reacted with the prohibition of all such religious plays in 1548. There is no farcical stuffing to this play, although the comic impotence of Caiphaz, Annah and several other pharisees at the end is suitably light-hearted after the resurrection and man's salvation has been firmly established. Outside of a few adornments to scripture, adopted from his sources, Du Mont is remarkably faithful to the Gospels. He thus served the original didactic purpose of religious drama over a decade before the Catholic Church itself reacted so severely against their growing impiety.

Not all of the resurrection appearances are biblical. The first of the five, for example, is made to Mary, the mother of God. Eloy Du Mont clearly borrowed this motif among others from some version of the *Résurrection d'Angers*, first performed in 1456. However, this motif appears likewise in the most famous French *mystère* attributed to Gréban, in some Italian *Lauda* and German dramatic analogues. It even spread as far as East Anglia. Gail Gibson, the latest commentator upon the only English cycle play to include it, the East Anglian *N-Town Passion*, attributed such an expansion upon the Gospel to the «affective piety» which predominated in that region in the fifteenth century. Trading connections between East Anglia and Normandy might account for it, but there is a Latin source so profound as to surmount any cultural or geographical barriers. This is the Pseudo-Bonaventura *Meditationes Vitae Christi*, actually written by John de Caulibus towards the end of the thirteenth century. In this, Mary,



*Mater Dei*, alone among those at the deposition remembers the promise of the resurrection and retires to demand, prayerfully, that her son appear to her. To this Christ immediately complies as reflected in Du Mont's version. Furthermore, the details of the deposition such as Nicodemus' removal of the nails on the left side, the adoration of the cross by the three Maries and the additional resurrection appearance to James are first found in this devotional narrative. Consequently, these accretions to the Gospel ultimately derive from pious motives in search of material for meditation.

It seems apparent, however, that the direct source for Eloy Du Mont's portrayal of Christ's resurrection to both his mother and Mary Magdalene is a version of the *Résurrection d'Angers*, since over 60 lines are lifted straight out of the earlier text in these sections. Furthermore the action and paraphrased dialogue run parallel from one end to the other of these episodes which contain as well the adoration expressed by the three Maries to the place and cross of the crucifixion through ritualized kissing (ff. 72v-89r). The earliest extant version of the *Résurrection d'Angers* (Chantilly: Musée Condé fr. 632), has been recently transcribed and edited in part by Pierre Servent in Lyon. The two later versions are now held in the *Bibliothèque Nationale*: one in the *Salle des manuscrits* (B. N. Ms.fr.972), dated 1491 by the colophon, and one among the early printed books (B.N.Rés. YF 15), which must have been printed by Anthoine Vérard before the collapse of the Notre-Dame Bridge in 1499 and which he falsely ascribed to the well-know fifteenth-century dramatist, Michel. A preliminary comparison of these two alone reveals very little distinction between them in the relevant sections. A detailed textual analysis must be undertaken in order to ascertain which was accessible to Du Mont, but Dr. Graham Runnalls feels that the printed edition is the most likely since it was intended for circulation.<sup>11</sup>

The conclusive proof of Du Mont's profound piety with deep historical roots in the Catholic faith is the addition he makes to his source material of five liturgical fragments in Latin with their accompanying notation. Varying combinations of these were often used in the dramatization of the three Maries' visit to the sepulchre from the eleventh century onwards. No direct source for all the five texts and music has yet been identified, although four of these were common to France. The fifth derives from Germany:

ad monumentum venimus gementes  
angelum Deum sedentem vidimus  
et dicentem qua surrexit Jesus (f. 81 r.)

Altogether the five fragments plus three other incipits to liturgical antiphons, devoid of their notation, add greater depth to the devotional tradition of Du Mont's vernacular sources. Nowhere is the Catholic Church ever criticized and even the Pharisees retain their historical role, unlike their British counterparts who are sometimes implicated in the ecclesiastical corruption of fifteenth-century England.<sup>12</sup>

The few scholars who have ever remarked upon the opening dedication of the *Resurrection* by Du Mont have misinterpreted a passage which involves his identity. Petit de Julleville and recently Pierre Servet have accorded him the status of a *valet de chambre* of Francis I on a par with Clément Marot.<sup>13</sup> Marot began his service in his father's footsteps in 1519, not directly attached to the king, but to Francis' sister, Margherite de Navarre. He belonged among her circle of French evangelists, which included Bishop Briçonnet and the most influential Jacques Lefèvre d'Étaples, insofar as he himself translated the psalms and suffered for falsely alleged sympathies with Luther. However, his early poems addressed to Francis betray some impatience to be transferred into the king's service, which finally occurred in 1527.

Du Mont names himself Costentin, a humble valet of the king, in both the collection of poems which have been published and the *Resurrection*, but in both cases he adds a qualifying clause, «si pouvoit et valait» or «s'il le valloit».<sup>14</sup> Perhaps he was not worthy of the position in the king's eyes after all, since no documentation has been found to support it. Neither the *Ordonnances* for the years 1499-1665 (B. N. fr. 7853), nor the *Etat des Officiers Civils et Militaires depuis Charles VI jusqu'à Henri II* (B. N. fr. 7853) list him along with Clément. Marot among the *varlets de chambre* or the *gentilhommes de la Chambre*, a term which Francis is said to have preferred.<sup>15</sup> Rather, two reliable accounts furnish external evidence of his position at the University

of Caen. The one which relates to the year 1516 in combination with the other dated 1544 seem to indicate that he spent his entire career in Caen.

Charles de Bourgueville, a near contemporary and author of the first history of the University of Caen, mentions Eloy Du Mont, as his initial *precepteur* in the year 1516 when he was himself but eleven years old. He learnt Latin from Du Mont and judged him to be an «homme docte et recreatif, bien versé à composer vers Latins et Français»,<sup>16</sup> a poet as well as a teacher. The University of Caen was founded in 1432 by Henry VI of England for the study of canon and civil law, despite opposition from the University of Paris at the Council of Basil.<sup>17</sup> But in 1436 Charles VII captured Paris, effectively isolating Caen, and created the need for the faculties of theology and arts. Thus in 1439, the first Statutes of the University introduced the Faculty of Arts by their pedagogies, designed to prepare the youngest boys for logic. Their instructors were to give them a basic grounding

in grammaticalibus et in antiquis auctoribus... et taliter quod sciant debite loqui et discernere congruum ab incongruo, metrificare, accentuare longuas et breves syllabas, unam ab alia distinguere, et sic de similibus, et eos in bonis moribus imbuere.<sup>18</sup>

Eloy Du Mont implicates himself in this role, using classical works to teach Latin grammar and metre to young boys, in a poem addressed «Au Treschrestien Roy des Francoys, premier roy de ce nom Francoys», published by Carnahan. He there informs Francis that he has been «dedans Caen, vostre ville, / En instruisant mes petitz escoliers...»<sup>19</sup> and the result was a cooperative translation of some Latin distichs by Faust Andrelin, former poet laureate to Louis XII, into French by Du Mont and his students. The *Ars Poetica* of Horace was published at Caen by Michel Angier in May 1526<sup>20</sup> and the *Epitres* of the same author constituted the very first publication in that city. Both attest to the popularity of Horace there and his probable inclusion among the classical authors taught by the pedagogies. This would account in turn for the probable application of his dramatic theory by Eloy Du Mont to the *Resurrection*. At the same time the pseudo-Bonaventure *Meditation* was also available to the *fatiste* according to the inventory was also available to the *fatiste* according to the inventory of the university library of 1515.<sup>21</sup>

Besides his own testimony that he had been teaching in Caen while preparing the collection of poems for presentation to the king, the *Catalogues des Actes de François I* suggest that Du Mont never left the area. These record a purchase of land in May 1519 «dans les seigneuries de Surville et de Glanville» in Normandy at a commuting distance from Caen by a certain Elie Dumont.<sup>22</sup> The name Elie may be deceptively close but distinct from Eloy, so that more conclusive evidence is necessary. Nevertheless, in 1539 the same Dumont was still there when he sponsored a similar move into the area by a priest named Simon Vippard.<sup>23</sup> Graham Runnalls first suggested that Du Mont's preference for his surname Costenti indicated his origin from Le Coutentin, Normandy. This seems plausible in light of the northern French dialect in which the *Resurrection* is written.<sup>24</sup> Du Mont might, have procured land near Caen as his career began to be established or when he married. Certainly he was married before he dedicated his play to Francis I, since he offers the king his wife!<sup>25</sup> Furthermore, Du Mont's own preference for his name Costentin is not reflected by the only official document of the university so far discovered to mention his name. De Bourgueville himself named him «Maistre Elloy du Mont».<sup>26</sup>

For the year 1544 on the eighth day of March, the rector of the University of Caen recorded a scandal involving the last known creative outburst of Eloy Du Mont. This was the farce which represents his only known work not to survive. It is possible that it was burnt or otherwise destroyed, within the circumstances. In the *Rectories* of the University of Caen, Du Mont is identified as «M. Eligius montanus tenens Lutelam scolasticorum in collegio montano».<sup>27</sup> In addition to the absence of «Costentin» in this document, there is also a curious coincidence between his name and the college at which he taught. The origins of the college are obscure but may be associated with the Benedictine monastery of Mont-Saint-Michel. In 1337 Benedict XI sent an emissary to the monastery who prescribed studies in either Paris or Caen for two of the monks.<sup>28</sup> These studies were presumably meant to be in Canon Law which was taught, at Caen before the foundation of the university by Henry VI. The *doumus Montis* first

appears as strictly a pedagogy in the statues of the Faculty of Arts in 1495, whence students emerged with their baccalareat.<sup>29</sup> By 1510 it had assumed the full rank of a college in the same faculty, according to the official scribe of the university, Pierre de Lesnauderie.<sup>30</sup> It therefore bore some resemblance to those houses run by Vittorino Da Feltre and Guarino Veronese for young scholars during the Italian Renaissance of the fifteenth century. Eloy Du Mont may however have forfeited his position there in 1544. The document's description of the play merits citation in the original:

...surrexit M. Petrus Barateus procurator, qui super rumore & scandalo per totam urbem promulgato conquestus est, acta [aut] fuerat, fabula, farsam vocant, per compita huius urbis in qua introducta erat quaedam persona dicta Heresis, quae velut mater duos filios in vitiosis spurcitiis feodissims educabat, et contra sanctissimas ecclesiae constitutiones atque contra ipsum dei omnipotentis praecepta vivere instruebat. Haec fabula inaudita vitia populo detegebat in scandalum universitatis et urbis...<sup>31</sup>

Du Mont at first tried to deny his responsibility for the play, then openly confessed, «vidi et composui». No mention is made of any punishment inflicted upon him and the Dean of Theology, Jean Verger, seems to have been held responsible.<sup>32</sup>

Henri Prentout was the first to note the significance of this incident within the history of the Reformation.<sup>33</sup> From its inception, a struggle between the university and the ecclesiastical authorities in Normandy over benefices and privileges was almost inevitable.<sup>34</sup> Since 1437, the pope had nominated the chancellor from bayeux and the *conservateur ecclésiastique* from either Lisieux or Coutances. Protestantism, consequently, offered the university a mode by which to protest. In 1530 the university was already suspected of Lutheranism. In 1531, a Franciscan accused the institution of having affixed Luther's ninety-five theses to the door of the monastery. Regardless of the truth, the university protested and the monk was chastised.<sup>35</sup> Protestantism, nevertheless, so prevailed that by 1550 the university supported the official doctrine which Calvin first formulated in his *Institutes* of 1536. A movement was even underway to transform the university into a Protestant Academy on the model of that in Geneva, when an edict of the Counter-Reformation placed it under the control of the city and Parliament in 1586.<sup>36</sup> At the inception of this movement towards Protestantism, Du Mont dared to express his opposition artistically.

It does not appear that Du Mont's Counter-Reformation attitude modified at all throughout his career. The poems which Carnahan published are as defensively reactionary as the dedication of the *Resurrection* against foreign heretics. Carnahan assumes that the poems which he dates between 1538 and 1542 on very slim evidence were written after the drama.<sup>37</sup> The allusion to a gift made by the king to Du Mont at Vatteville sometime previous to the presentation of the poems need not have implied the play. The continuation of the same poem rather suggests that Du Mont was just commencing upon a course of serious creativity: «embraserez en moy ung appetit / De composer oeuvre de plus hault style».<sup>38</sup> He himself would hardly have regarded the *Resurrection* with all its lofty laments over the death of Christ, as baser in style than a few short poems which were not always original to him. In either case, his counter-reformational wrath seems to be uniformly directed against heretics. The accusation in the play's «Dedicatory Epistle»:

Plusieurs paiz et nations infaictes  
Sont grandement de menteurs hereticques (f. 1v)

and the flattery used upon Francis for having allegedly remedied the harm caused by «ces meschans de la foy ennemys» (f. 2) is merely specified more clearly in the accessible collection of poems:

Le Roy de France, en oeuvre fructueux,  
Estre de roys le soleil vertueux  
Dont la clarté deffend qu'obscur secte  
Du faulx Luther son royaulme n'infecte; (f. 3)<sup>39</sup>

This specific condemnation of Luther is reinforced three folios later by a half-page miniature depicting the reformer under the feet of the king, who is accompanied by Faith and Charity. Luther here seems to be writhing in agony as a devil reaches towards him with the claws

of his left hand and a forked rod in his right. A Latin quatrain, translated into French and supplemented by the opinions of each of the characters, names Luther «sub pedibus Regis... cui demon paeparat insidias.» (fol. 6v).<sup>40</sup>

This obsession with Luther as scapegoat for the unsettling effects of the Reformation constitutes no anomaly in itself. In fact all the royal edicts published under the auspices of Louise de Savoie as regent or her son Francis I before 1534 named only Lutheran heretics. According to C. A. Mayer the focus upon Luther was a deliberate subterfuge by the monarchs of the realm to protect French humanists and innovators who were outspoken against the abuses perpetuated by the Roman Catholic Church in France.<sup>41</sup> With the encouragement of his sister, Marguerite de Navarre, Francis I even actively protected, in addition to Clément Marot, such figures as Lefèvre D'Étaple, Gérard Roussel and Louis de Berguin whom the Faculty of Theology in Paris perceived as favourable to Luther.<sup>42</sup> Nevertheless the Reformation came to a grinding halt in France towards 1535 when the *Affaire des Placards* directly antagonized Francis himself.

In October 1534, reformers of a more radical stamp, called *sacrementaires* by their critics, affixed these placards or broadsheets around Paris and some provincial towns, most significantly to the doors of the king's fortified château in Amboise where he was then staying. These were entitled «Articles veritables sur les horribles grandz et importables abuz de la Messe papalle» and presaged the *Petit Traité* by Antoine Marcourt which was to appear on January 13 of the following year.<sup>43</sup> This little tract only criticizes the Catholic celebration of the mass in greater detail. Although the *sacrementaires* did not entirely disrupt Francis' political plans for reconciliation with German Protestants as they had intended, the king was understandably outraged. He had been personally attacked in his role as *Roy Tres Chrestien*, an epithet with which Du Mont consistently flatters him.

Thus while Henry VIII was publishing the Act of Supremacy of the English monarch over the church in England (November 1535), Francis I inaugurated his first major repression of heresy in France. His anger abated to some extent only after a penitential procession organized by the City of Paris for 21 January 1535 at the end of which he marched bare-headed, dressed in black, manifestly praying whenever the procession rested. After dinner Francis addressed his Parlement and the University of Paris in the following words before the execution of six more heretics:

nous ont monstré noz peres à vivre selon la doctrine de Dieu et de nostre mere Sainte Eglise, en laquelle je veulx i vivre et mourir, et veulx montrer que je suis tres chrestien, vous advertissant que je veulx que lesdictes erreurs soient mises et chassés de mon royaume, et n'en veulx aucun excuser en sorte que si un des bras de mon corps estoit infecté de ceste farine, je le voudrois couper,... Et vous, Mess<sup>43</sup> de l'Université, je vous prie, prenez garde à voz Colleges quelz regens il y a, affin que les jeunes enfans ne puissent estre gastez, vous avez la foy en voz mains, vous estes appelez à ceste vacation, faictes en vostre devoir à la descharge de voz consciences;<sup>44</sup>

In this way Francis announced his refusal to pander further to any of the reformers even at the expense of his relationship to their intercessor, his own sister. He also charged the universities with maintaining the Catholic faith in the course of instructing their young students so that the heretical errors might be chased out of the realm, presumably back to England as well as Germany.

Whether he was aware of the king's speech following the penitential event in Paris or not, Eloy Du Mont seems to have taken his vocation thus defined seriously. The *Resurrection*, possible written to be performed by his students, seems to be the logical extension of his duty to raise them in the Catholic faith. In any case, he consistently addresses Francis as an ally in the fight against heresy. His own antagonism specifically against Luther may have been aroused by the turmoil at the University of Caen in 1530 and 1531, but the king does not seem to have played any direct role in quelling the, to him, minor disturbance. Both Du Mont's addresses to Francis I, as he dedicated the collection of poems and the play to the king, are well suited to the situation after the *Affaire des Placards*.

When Pope Paul III opened the Council of Trent in 1545, he proceeded among other matters to approve the Company of Jesus as preachers and educators. One of the company's didactic tools would be the theatre, which they were to import into the University of Caen in

1608. By and ood twist of fate, the very college in which Henry Iv was to establish the Jesuits, through his ownership of it since 1591, was Eloy's own *College du Mont*.<sup>45</sup>

In conclusion Eloy Du Mont taught young boys in what might have been a grammar school but which carried some status, at least as a pedagogy, within the University of Caen. The only definite involvement of Du Mont's students with his creative output were the few poems by Faust Andrelin, of which he made a translation exercise. These he deemed worthy of presentation to Francis I. There is then no reason to doubt some student collaboration in a possible production of the *Resurrection de Jesuschrist* similarly dedicated to the king. Du Mont's place in the Reformation is clearer, for he unambiguously rejected Luther and the heresies which were ascribed to him. Yet he remained a humanist to the extent that he preferred the vernacular and incorporated some classical dramatic theory into his resurrection play, most likely under the direct influence of Horace. At the same time, his rejection of those impious elements, which had crept into the medieval dramatic tradition he inherited, anticipated the reforming spirit of the Counter-Reformation and the Jesuit us of the theatre in his own *Collège du Mont*.

## Notes

1. Freidrich ADOLF EBERT, *Geschichte der Bibliothek zu Dresden* (Leipzig, 1822), 309 & 323.
2. «Presque tous les humanistes français [étaient] partisans de l'évangélisme dans les années trente du siècle» (Henri Weber, «Etienne Dolet...» in *Literature and the Arts in the Reign of Francis I*, eds. Smith & McFarlane (Lexington, 1985), 245).
3. H. PRENTOUT, «Esquisse d'une Histoire de l'Université de Caen» in *L'Université de Caen, son passé - son présent* (Caen, 1932), 64.
4. David H. CARNAHAN, «Poésies de "Maistre Eloy Du Mont, dict Costentin"» in *Connecticut Academy: Transactions*, 13 (New Haven, Connecticut, 1908), 89-147.
5. Paris: B. N. Ms. fr. 2237, ff. 2, 5 & 6.
6. Paris: B. N. Ms. fr. 2238, ff. 1 & 3.
7. Charles ASTRUC, «Une reliure inédite aux armes de François I<sup>er</sup>» in *Studi di bibliografia e d'istoria in onore di Tommaro di Marinus*, vol. 1 (Vatican, 1964), 42.
8. Josse Bade published Horace's *Ars Poetica* with his own commentary in 1503 (C. O. Brink, *Horace on Poetry: The «Ars Poetica»* (Cambridge, 1971), 44).
9. «De Arte Poetica» in *Horace: Satires, Epistles and Ars Poetica* (Cambridge, Massachusets / London, 1978), 148.
10. W. F. PATTERSON, *Three Centuries of French Poetic Theory*, vol. 2 (1935; rpt. New York, 1966), 629.
11. Graham Runnalls, Private correspondence of 23 September 1991.
12. Theodore R. DE WELLES, *The Social and Political Context of the Towneley Cycle* (Toronto: PhD Thesis, 1980) & Elza Cheryl Tiner, *Inventio, Dispositio, and Elocutio in the York Trial Plays* (Toronto: PhD Thesis, 1987).
13. PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire du théâtre en France: Les Mystères*, vol 1 (Paris, 1880), 337 & Pierre Servet, 17.
14. *Resurrection*, 1, 4 & Carnahan, 107.
15. The suggestion that Francis I preferred the title *gentilhomes de la chambre over valet de chambre* (KNECHT, R. J., *Francis I* (Cambridge, 1982), 89 n. 31) is not substantiated by these documents which cite both terms as if they represented distinct functions.
16. Charles DE BOURGUEVILLE, *Les Recherches et Antiquitez de la Province de Neustrie... mais plus spécialement de la ville et université de Caen* (Cane: T. Chalopin, 1833), 336.
17. BULAEUS - DU BOULAY, *Historia Universitatis Parisiensis*, vol. 5 (Frankfurt / Main, 1966), 426-28.
18. Marcel FOURNIER, *Les Status et Privilèges des Universités Françaises depuis leur fondation jusqu'en 1789*, vol. 3 (Paris, 1892), 165: «savoir parler latin, distinguer les tournures correctes des incorrectes, connaître la quantité des syllabes et les règles de la métrique. Ce bagage de base est acquis dans les «maisons pédagogiques qui, à Caen, s'assimilent d'emblée aux collèges» (Marie-Madeleine Compère & Julia Dominique, eds. *Les Collèges Français 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles* (INRP-CNRS, 1988), 147).
19. Carnaban, 107.
20. Léopold DESLISLE, *Catalogue des livres imprimés ou publiés à Caen avant le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2 (Caen, 1904), 134.
21. *Liber de vita Christi, cum aliis tractibus* ascribed to Bonaventure and donated by Ursin Thiboult in 1490 (Lyse Roy, Université de Montréal: unpublished).
22. *Catalogue des Actes de François I, Supplément 1515-26*, ed. Paul Marichal (Paris: Imprimerie Nationale, 1887-1908) vol. V, 469-70.
23. *Catalogue des Actes, Supplément 1527-47*, vol. VI, 522.
24. Graham Runnalls, «Manuscript Description of B. N. français 2238» (unpublished, 1980s) with which Pierre Servet agrees (Servet, 16).

25. Tout aynsi Costentin,  
Trop mieulx ayant fracoyz que le latin,  
Se donne a vous les biens, corps, coeur et ame,  
Et si aurez, si vous voulez la femme (f. 2<sup>v</sup>).
26. DE BOURGUEVILLE, 336.
27. *Rectories*, t. II (Caen, 1515-1567), in the Archives Départementales du Calvados, D. 90, fol. 155v.
28. Eugène de Beaurepaire, ed. *Histoire générale de l'Abbaye du Mont-S-Michel au péril de la mer*, vol. 1 (Rouen, 1872), 186.
29. «inter baccalarios domus Montis» in the context of «unius vel alterius domus pedagogialis» (Marcel Fournier, ed., *Les status et privilèges des universités françaises*, vol. 3 (Paris, 1892) 254a).
30. «Sunt et alia collegia in eadem Facultate artium mune fundata; pula *collegium Montis*,...» (*Ibid.*, 280b).
31. *Rectories*, fol. 155v: The proctor Peter Barateus arose, who bewailed the rumour and sacandal propagated throughout the entire city, [or more accurately] a play which they call a farce had been performed in the corss-roads of this city. In this farce a certain person had been introduced called Heresy, who in the role of a mother educated her two children in the most vile and vicious filth. And she prepared them to live against the most holy regulations of the church and against the precepts of Almighty God Himself. This play laid bare unheard-of vices to the people, to the scandal of the university and city.
32. *Ibid.*, fol. 156.
33. HENRI PRENTOUT, *La Vie de l'Etudiant à Caen au XVIe siècle* (Caen, 1905), 50.
34. Henri Prentout, *La Réforme en Normandie* (Paris, 1913), 8.
35. *Ibid.*, 91.
36. Simone GUENÉE, *Bibliographie de l'histoire des universités françaises des origines à la révolution*, vol. 2 (Paris, 1978), 107.
37. CARNAHAN, 93.
38. CARNAHAN, 109.
39. CARNAHAN, 99.
40. CARNAHAN, 101.
41. C. A. MAYER, «L'advocat du roi d'Espagne, Jean Bouchard, le Parlement de Paris, Guillaume Briçonnet et Clément Marot» in *Bulletin de la société de l'histoire du Protestantisme Français*, 137 (1991), 18.
42. James K. FARGE, *Orthodoxy and Reform in Early Reformation France* (Leiden, 1985), 256.
43. Farge, 207.
44. *Registres des Délibérations du Bureau de la Ville de Paris*, vol. 2 éd. François Bonnardot (Paris, 1887), 198-99. He had already caused twenty-four heretics to be burned (Farge, 207).
45. *Les établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles* vol. 1 (Blegium, 1940), 991-97.

Victor I. Scherb  
University of Texas at Tyler  
EUA

# *The Idol of the Other: Iconoclasm and the Execution of Friar Forest*

By 1538 public spectacles had long been one of the Tudor government's more spectacular means of displaying and enforcing its authority. While earlier in Henry's reign royal entries, progresses, and tournaments had presented the populace with a pageant of aristocratic power,<sup>1</sup> by the late 1530s executions, whippings, and public humiliation and torture even more directly manipulated and shaped public opinion.<sup>2</sup> On the one hand, entries, tournaments, and progresses endeavor to be what Don Handelman has termed «events-that-present» in that they present an idealized form of social relations.<sup>3</sup> On the other hand, spectacles of coercion such as executions, whippings, and public torture display the nature and the consequences of the failure to conform to ideal social patterns. These ritualistic behaviors contain and are the direct result of transgressions of societal norms.<sup>4</sup> Public executions thus inevitably acknowledge the presence of dissent in the very excess of the legally sanctioned power through which they endeavor to suppress it. Execution and iconoclasm, as public spectacles which display, question, and model social relations, were a particularly highly charged and visible arena of cultural negotiation in the uncertain times of late 1530s England.

The problematic nature of Tudor religious policy is well illustrated by official efforts to shape public opinion by means of a spectacle, which had the elimination of idolatrous spectacle as one of its most conspicuous objects. The execution of Friar John Forest on May 22, 1538 in Smithfield demonstrates the dangers of a theatrical use of power designed by the state to display and reinforce its authority, the spectacle instead threatening to undermine state control. The government endeavored to appropriate as well as destroy symbols associated with Catholicism by placing them in a distinctly reformist context, changing their associations and substituting a new vocabulary of images linked to a Protestant understanding about the reception of God's word. The governmental refiguration of Catholic symbol systems replaced the Protestant heretic with Friar Forest who was now cast in the role of the demonic other.<sup>5</sup> In a second, simultaneous execution the idolatrous image replaced the book in the fire which burned heretical belief to cinders. Such substitutions, however, had undesirable side effects in that they provided a potentially subversive model for radical reformers and, furthermore, in that they suggested the potential interchangeability of governmental and Catholic practices.

The downward arc of Forest's fortunes was a direct result of his refusal to submit to royal policies. Forest had been an occasional confessor to Queen Catherine of Aragon between 1525 and 1529 as well as an Observant Franciscan and, according to some writers, provincial minister of his order.<sup>6</sup> An ardent supporter of the Queen's cause, Forest was imprisoned at New-

gate in 1534. He then submitted to the court and by 1538 was at the convent of the Grey (Conventual) Friars at London,<sup>7</sup> where Forest instructed his penitents to persevere in their allegiance to Rome.<sup>8</sup> Tricked into revealing his inner beliefs by a government spy who had purportedly come to be confessed, Forest was quickly tried and convicted, presumably under the Treason Acts of 1534 and 1536.<sup>9</sup> Heresy and treason were closely connected in these years, with the result that Forest was also subject to prosecution for heresy. He apparently abjured before Cranmer on May 8, but failed to appear to perform his penance during one of Dr. Latimer's sermons at Paul's Cross on May 12, a failure which inevitably led to his execution.<sup>10</sup>

Wriothesley's *Chronicle* presents one of the most detailed accounts of the execution, which seems to have been designed as a kind of moral drama.<sup>11</sup> Although the Friar was technically executed for treason, the authorities exerted themselves to make Forest's execution resemble that for heresy. The chronicler describes an impressive spectacle, one attended by a host of nobles, the Mayor of London, the aldermen, sheriffs, and a crowd of perhaps ten thousand spectators. The place of execution was designed like a medieval place-and-scaffold stage setting: the gallows and pyre were «railed round about; their was a skaffold made to sett the pulpitt on where the preacher stode, and an other against itt where the friar stode all the sermon tyme». There were also scaffolds for the Lords of the Privy council and other important personages including Cromwell himself, who had probably been instrumental in the deciding on the precise method of Friar Forest's execution.<sup>12</sup> The designers of the execution had in effect created a simple place-and-scaffold stage with two discernible *loca*. The two scaffolds were surrounded by the audience; the preacher's pulpit on one scaffold formed the physical and moral counterpart to Forest's scaffold on the other, just as in the Valenciennes Passion drawing heaven *locus* takes the opposite extreme of the stage from hellmouth.<sup>13</sup>

The Reformers offered the spectators a radically simplified but still recognizable *theatrum mundi*, such as we find in the famous Macro illustration of *The Castle of Perseverance*.<sup>14</sup> The six scaffolds of the fifteenth-century play, however, are here reduced to two, with the alternatives being either God's word or damnation. The physical structure of this bilocal stage reiterated the clear choices presented rhetorically during the execution. On the pulpit, Hugh Latimer desired «all the awdience then present at the... sermon to pray hartelie unto God to convert the... friar from his said obstinacie and proude minde». <sup>15</sup> Latimer, painfully aware that Cromwell required him to act a role in this political spectacle, complained that he had to «play the fool after my customable manner when Forest shall suffer». The preacher had, in fact, specifically requested that his «stage» stand near Forest's so that the Friar as well as the people might hear what he said.<sup>16</sup> Self-consciously constructing his role in the ritual drama, Bishop Latimer offered the spectators and the Friar himself the alternatives of the salvific words of God from the raised pulpit or of the flames which shot up from the hellmouth above which Forest was literally suspended.

In the surviving medieval morality plays, however, the protagonist often repents before the last moment, a change of heart which acts as a model for the audience's own spiritual transformation. If the ten thousand in the audience did pray for the Friar's change of heart at the conclusion of this state morality, however, they were sorely disappointed. Instead, they witnessed him

obstinatlie standing still and stiffe in his opinions, . . . [declaring] he wold neaver turne from his old sect of this Bishopp of Rome; and also seaven yeare agone he [Bishop Latimer] durst not have made such a sermon for his lief.<sup>17</sup>

For his «stiffness» the state's morality play consigned Forest to an image of hell: «a Gallowes on the which he was hanged in chaynes by the middle and armholdes al quyck, and under the gallowes was made a fire, and he so consumed and burnt to deth». <sup>18</sup> As was often the case in executions for heresy, the burning became a public emblem of the eternal punishment the heretic was shortly expected to be experiencing,<sup>19</sup> even as his or her screams and struggles were construed as evidence of guilt.<sup>20</sup> In its spectacle, the execution of Friar Forest most obviously presents an image of the government's power,<sup>21</sup> as well as a lesson in the physical and spiritual consequences of adhering to Catholicism.

This orthodox drama, however, also contained potentially subversive elements. The theatricality of the execution allowed Friar Forest to seize the theatrical initiative and underscore the



governmental appropriation of forms and procedures previously identified with Catholicism. The burning took place at Smithfield, where the Church had formerly consigned Lollard heretics in the fifteenth century and Anabaptists in the 1530s and 40s.<sup>22</sup> Although nearly fifty other Catholics were to be executed for refusing to recognize Henry's claim to be the Supreme Head of the English Church, most were hung at Newgate or Tyburn or beheaded at the Tower—places where traitors, not heretics, were customarily punished. Although Forest was technically guilty of treason, he was executed in a manner characteristic of heretics, a novelty to which the Friar himself draws attention when he tells Latimer that «seaven yere agone he a durst not have made such a sermon for his lief». The method of execution, in which the heretic is suspended by a cradle of chains above a fire, itself recalls that used against one of the most famous of Lollard heretics, Sir John Oldcastle,<sup>23</sup> an action which would seem to insist on the continuity of heretical executions even as Forest's presence injected a radically new element into the proceedings.

In making a dramatic spectacle of Forest's death, the authorities also risked making a martyr out of him, thus further subverting the purposes of state spectacle. A Catholic account describes the «miracle» of a white dove hovering over Forest's «sainted head» and remaining «there a long while seen by many people»,<sup>24</sup> and it suggests that some people may have interpreted the execution as a vindication of Catholic belief. Forest, after all, was not without his sympathizers. At Whittington College in 1539,

Gibson and one John Forlogne, a conducte in the choir, have said that Friar Forest died in a right quarrel, and the bps. of Canterbury, Worcester and Rochester and Drs. Crome and Barns, are heretics with all their affinity, with much railing against the King's acts.<sup>25</sup>

The spectacular execution may have fueled the sympathies of compatriots of Friar Forest like Anthony Browne of Greenwich, who echoed the martyr in denying «that a temporal prince could be head of the Church».<sup>26</sup> In the context of the suppression of the monasteries and of the Northern rebellion,<sup>27</sup> Forest could easily become a center for disaffection from what some perceived as the radical religious policies of the King and his advisors.

The danger extended beyond potential rebellion, however, for in destroying idols of the other one risks becoming the other oneself.<sup>28</sup> In convicting Forest of heresy and executing him at the place associated with Protestant martyrdom in the context of a theatrical spectacle traditional in burnings of Protestant heretics, the powerful reformers risked identifying him with reformist martyrs. By burning Forest for maintaining the Pope's supremacy, the government could be seen as appropriating and abusing papal authority.

A number of Protestant polemics of the late 1530s and early 1540s reveal an anxiety that England will become an image of the demonic other in Rome, but it is particularly evident in a work like Brinklow's *Complaynt of Roderyck Mors*. The Protestant author here describes how that even though England has received Christ's gospel, England seems to have substituted one tyrannical master for another. According to Brinklow, the King, in collusion the bishops influencing him,

might make sayntes also! And lesse there shuld want anything to a perfyght pope dome, the bisshops caused a proclamacyon to be set out in the kyngs name, that from henseforth the ceremonyes of the church, that were of the popys makyng, shuld no more be taken for the popys ceremonyes, but the kyngs; and so thei made the kyng father to the popys children.<sup>29</sup>

The greatest threat in the process of the reformation, according to Brinklow, is that one risks becoming an image of the very idol one purports to destroy. Henry symbolically adopts those of the demonic other, the Pope. With the Pope's children, apparently, comes the Pope's powers, for Henry (influenced by the «popish bishops») can make or unmake saints, a power which is empirically demonstrated in his burning of Friar Forest. According to Brinklow, not only is it difficult for reformers to break away from old Catholic forms, but reformist England threatens to become worse than the papacy itself:

the popes condicyon is not put away, but it is .ij. partes gretter than euer it was. For where the bisshops only did pay the first frutes than, now the parsons pay, the vicars pay, the lordes pay, and in conclusyon all men must so often pay, pay, that a man if he toke not good hede wold thynk, that the Latyn papa were translated into Englishsh.<sup>30</sup>

The threat of translation of the self into the other, the new into the old, was a real fear in the late Henrician period, there being a very real continuity between the Catholic past and the reformist present. The anxiety lay in dealing with that relationship.<sup>31</sup>

Such fears are particularly close to the surface in the immolation of Friar Forest for what distinguished this execution from those of reformist counterparts was its decidedly anti-papal and iconoclastic tone, both of which were the direct result of governmental policy. Not only did a leading reformer preach the sermon, but Forest's burning was associated with the government's campaign against superstitious images. Already by May of 1538 a number of images had been destroyed, including the Blood of Hailes and the Rood of Grace at Boxley, and the shrines at Walsingham, Ipswich, and Canterbury would be suppressed, their sacred images destroyed, by the year's end. The government's difficulty, as Aston has observed,<sup>32</sup> lay in deciding which images were superstitious and which might lawfully be employed as aids to memory and devotion.

The government seized upon the opportunity provided by Friar Forest's execution to indicate which images were beyond the pale of acceptability. One image that must have appeared superstitious, at least to English reformers, was

an idol that was brought out of North Wales, which idol was of woode like a man of armes in his harneies, having a litle speare in his hande and a caskett of iron about his necke hanging with a ribond, the which people of North Wales honored as a saint. The name of the idol was called in Walch Darvell Gadarn.<sup>33</sup>

Welsh Saint Dderfel Gadern, who reportedly had the power to fetch those out of hell who offered to him, was the patron saint of Llandderfel in the parish of Saint Astaph. His wonder-working image was large enough to require eight men to carry him<sup>34</sup> and popular enough for the parson and parishioners to offer Cromwell's man, Ellis Price, forty pounds to leave the image unharmed.<sup>35</sup> A miracle-working image from the Welsh margins of English society must have seemed an appropriate figure of the demonic other. Threateningly large, the apparent object of superstitious worship, Dderfel Gadern's statue was distant but not quite foreign, and thus potentially subversive, a fitting emblem of governmental fears about Catholic traitors within the English social body. According to Hall, «the Welshmen had a prophesy that this Image should set a whole Forest on Fyre, which prophesy now toke effect, for he set this freer Forest on fyre and consumed him to nothing».<sup>36</sup> The authorities thus turned Catholic superstition into Protestant propaganda, old sanctity into an image of damnation, old belief into ironic reformist prophecy.

The authorities thus attempted to make Forest's execution into an icon, or image, of the demonic Catholic other. With intentional irony the authorities used the image to kindle the flames which immolated Friar Forest. In this they imitated symbolic actions which had characterized earlier heretical executions, such as Thomas Bilney's, when copies of Tyndale's *Obedience of a Christian Man* had been thrown on the fire which consumed him.<sup>37</sup> In the 1538 refiguration of earlier burnings of heretics, imagery and popery were destroyed both in the image itself and in the man, the spectacle seemingly designed to annihilate Catholicism and its idolatry at once. The parallelism was pointedly brought home by verses attached to Friar Forest's «stage», an equal number of lines being accorded to both the image and the man.<sup>38</sup> The verses denominated the image as «Derfel Gatheren», which, rather than being the Welsh phrase for «Derfel the Strong», was interpreted as meaning «Derfel the Collector» because, it was said, «those who stole anything were absolved by the priests if they brought to the statue a part of their booty».<sup>39</sup> The English mistranslation of the Saint's Welsh name thus associated Catholic idolatry with priestly and papal greed.<sup>40</sup> The execution's design illustrated that—rather than snatching people from hell—the British but decidedly non-English saint Dderfel could be seen to consign people to it and even to add to their flames of torment.

The reformers' own anxieties about distinguishing themselves from subversive Catholics may in part account for the design of Forest's execution. Some of the reformers' own doctrines (such as Biblicalism) certainly could be made to seem potentially subversive. After the 1537 rebellion, reformer Wilfrid Holme could fear that

Some wil say in the Actes, and by Paule we may see  
That the Apostles to Princes were no obedient,  
In election ne usage, but among them selues free.<sup>41</sup>

Certainly by 1540, reformers such as William Jerome were preaching that «noo magistrates had power to make that thing wich of itself is indifferent to be not indifferent».<sup>42</sup> Such criticisms must have been particularly galling following Francis Bigod's rebellion of 1537. Bigod was a radical reformer, but one who apparently conspired with northern Catholics in taking up the revolutionary mantle in part because he had doubts about the king's fitness to legislate spiritual matters.<sup>43</sup> While Bigod's rebellion never materialized into the threat that marked the events of 1536, it illustrated the ease with which conservative Catholic sentiment and radical Protestantism could be linked to social disorder and subversion. Hall, who calls Bigod «a man no doubt that loved God, and feared his prynce, with a right obedient and loving fear», can only ascribe his transformation from devout reformer to rebel to Bigod's being «deceyved and provoked ther unto by false rebellyous persones».<sup>44</sup> For Hall and perhaps for other reformers as well, Bigod was an unsettling case, as Catholicism and radical Protestantism seemingly conspired with one another as agents of social subversion.

Forest's execution illustrated an uncomfortably similar lesson for, according to Wriothesley, reform-minded iconoclasts (who had presumably been among the audience) promptly translated the iconoclastic spectacle of Friar Forest's execution into action by destroying a local image:

Allsoe the same 22th day of Maye after midnight the image of the Roode at Sainct Margrett Pattins by Towre Strete was broken all in peeces with the house he stodee in by certeine lewde persons, Fleminges and Englishe men, and some persons of the sayde parishe.<sup>45</sup>

Just as in the case of Bigod and the Northern gentry, where the guilt was transferred to ignorant priests and wicked counsellors, here the general populace is at least partly absolved from complicity by placing the blame on «certeine lewde persons» and «Fleminges» as well as Englishmen. This event illustrates, in Margaret Aston's words, the «threatening interaction between officially sponsored destruction and imitative subversive reform».<sup>46</sup> Most obviously this takes the form of radical Protestants escaping episcopal and then governmental control, just had been the case the previous year in Bigod's rebellion. The English authorities had unsuccessfully risked making an accepted social practice out of iconoclasm, something they were not yet willing to do, and the spectacle to some degree subverted the very authority and doctrine it struggled to present.

The government's immediate solution to Catholic rejection of the royal supremacy was to return to their previous strategies about dealing with those outside of the shifting bounds of English orthodoxy: Catholics, seen as disloyal to the King, were assigned to the traitor's death of hanging at Tyburn or Bartholomew's Gate while Protestants and Anabaptists continued to be burnt at Smithfield without the accompaniment of images. From the governmental point of view, the execution of Catholics for heresy (as opposed to treason) sent the wrong message to radical reformers, whom they did not want to encourage.

The reformers continued to point out the degree to which the English Church and aristocracy had adopted Catholic practices. They did *not* however, explicitly call for the public burning of Catholics; to do so would be to insist upon the interchangeability of the two as martyrs for the faith, on the similarity of the King and the Pope in both the uses and abuses of their powers and, ultimately, on the closeness of London to Rome and Babylon. The reformers were willing to accept the roles offered to them at the risk of becoming the image of the «other», but only up to a point. The godly could not be finally confused with the reprobate and a rhetoric and iconography which kept the distinction clear remained to be developed later, during the reigns of Edward and Elizabeth.

## Notes

1. David I. KERTZER, *Ritual, Politics, and Power* (New Haven and London: Yale University Press, 1988), 22, emphasizes how royal entries enabled «people . . . to identify with the power of the ruler, and at the same time, the subservience of local authorities to the central ruler was made clear»; on Tudor pageantry see Sydney ANGLO, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy* (Oxford: Oxford University Press, 1969); and Clifford GEERTZ, *Local Knowledge* (New York: Basic Books, 1983), 121-47.
2. On this transformation, see ANGLO, *Spectacle*, 261. On the social function of violence, see Michel FOUCAULT, *Discipline & Punish*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1979), 34: «And, from the point of view of the law that imposes it, public torture and execution must be spectacular, it must be seen by all almost as its triumph. The very excess of the violence employed is one of the elements of its glory.»
3. DON HANDELMAN, *Models and Mirrors: Towards and Anthropology of Public Events* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 42.
4. On the definition of ritual as «symbolic behavior that is socially standardized and repetitive», see Kertzer, *Ritual*, 9.
5. See Stephen GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 9, 76.
6. *Letters and Papers, Foreign and Domestic of the Reign of Henry VIII*, ed. James Gairdner and R. H. Brodie (London: Her Majesty's Stationery Office, 1894), 14, pt. 1, 190. On Forest's position, see Bede CAMM, *Lives of the English Martyrs*, 3 vols. (London: Longmans, Green and Co., 1914), I, 276.
7. John E. PAUL, *Catherine of Aragon and Her Friends* (New York: Fordham University Press, 1966), 221.
8. James ANTHONY FROUDE, *History of England From the Fall of Wolsey to the Death of Elizabeth*, 3 vols. (New York: Charles Scribner's Sons, 1881), 3, 270.
9. On treason law, see G. R. ELTON, *Policy and Police: The Enforcement of the Reformation in the Age of Thomas Cromwell* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), pp. 263-92, esp. 291; For excerpts from Forest's confession, see *Letters and Papers*, 13, Pt. 1, 385.
10. PAUL, *Catherine of Aragon*, 219-20. For an account of this transformation, see *The Acts and Monuments of John Foxe*, ed. Josiah Pratt, 8 vols. (London, 1855), V, 180. Camm, *Lives*, I, 312, theorizes that, after this, «Forest must have been pronounced a relapsed heretic in the Archbishop's court in Lambeth, but of this no record is forthcoming».
11. See also the accounts in *Chronicle of the Grey Friars of London*, ed. John Gough Nichols, Camden Society 53 (London, 1852), 42; a Catholic account is also available in *Chronicle of King of Henry VIII. of England*, trans. Martin A. Sharp Hume (London: George Bell and Sons 1889), 77-81; many excerpts from these accounts, along with the most complete account of Forest's life, is given by Camm, *Lives*, I, 274-326.
12. Charles WRIOTHESLEY, *A Chronicle of England During the Reigns of the Tudors, From A. D. 1485 To 1559*, ed. William Douglas Hamilton, Vol I. Camden Society n.s. 11 (London, 1874-75), 80-81; on possible Cromwell's part in the design of the execution, see Camm, *Lives*, I, 304.
13. George KERNODLE, *The Theatre in History* (Fayetteville: University of Arkansas Press, 1989), 243.
14. See frontispiece to *The Macro Plays*, ed. Mark Eccles, Early English Text Society o.s. 262 (Oxford: Oxford University Press, 1969).
15. WRIOTHESLEY, *Chronicle*, 79.
16. *Sermons and Remains of Hugh Latimer*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1845), 2, 391-92.
17. WRIOTHESLEY, *Chronicle*, 79-80.
18. Edward HALL, *The Lives of the Kings: Henry VIII*, ed. by Charles Whibley, 2 vols. (London: T. C. & E. C. Jack, 1904), 2, 281.
19. See FOUCAULT, *Discipline & Punish*, 46; Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, 80-81.
20. HALL, *Henry VIII*, p. 281.
21. See FOUCAULT, *Discipline & Punish*, 48.
22. Gordon HOME, *Mediaeval London* (London: Ernest Benn Ltd., 1927), 152, 173.
23. Foxe, *Acts and Monuments*, 3, 542: «Then was he hanged up there by the middle in chains of iron, and so consumed alive in the fire.»
24. HUME, *Lives*, II, 81.
25. *Letters and Papers*, 13, pt. 2, 1202.
26. *Letters and Papers*, 13, pt. 2, 34.
27. A 1536 poem entitled «An Exhortacyon to the Northe» compares Cromwell to Aman and the rebels themselves to the Macabees. *Ballads from Manuscripts*, ed. Frederick J. Furnivall, 2 vols. (London, 1872), I, 304.
28. Greenblatt strikes me as quite right in observing that «Where in his later career More exalts the existing institution of the Catholic Church and identifies heresy as the alien force that must be destroyed, Tyndale, for his part, exalts the monarchy as the essential, saving secular institution and defines the Catholic Church as the demonic other» (*Renaissance Self-Fashioning*, 88). My suggestion is that the two are potentially interchangeable with one another, which strikes me as a considerable source of social anxiety, particularly for the reformers.
29. Henry BRINKLOW, *Complaynt of Roderyck Mors and the Lametacyon of a Christen Agaynst the Cytye of London*, ed J. Meadows Cowper, EETS e.s. 22 (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd, 1874), 34-36.
30. BRINKLOW, *Complaynt*, 39.
31. As King has observed, anxieties about distinguishing between true and false representation were central to reformation thought, even to the point of prose style. See John N. KING, *English Reformation Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1982), 144.

32. Margaret ASTON, *England's Iconoclasts*, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1988), 1, 228.
33. Wriothesley's *Chronicle*, 79.
34. PAUL, *Catherine of Aragon*, 223-34.
35. *Original Letters, Illustrative of English History*, ed. Sir Henry Ellis, 3rd Series, 3 vols. (London: Richard Bentley, 1846), 3, 195.
36. HALL, *Henry VIII*, II: 281.
37. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning*, 97.
38. HALL, *Henry VIII*, II, 282.
39. CAMM, *Lives*, I, 318.
40. According to a Spanish account (Hume, *Chronicle*, p. 80), Forest agrees that priests might well have been involved in deceiving the people, but denies that «the Pope sanctions any such thing.»
41. Wilfride HOLME, *The fall and euill sucesse of Rebellion* (London: Henry Binneman, 1572), F.ivv.
42. Quoted in Susan BRIGDEN, «Popular Disturbance and the Fall of Thomas Cromwell and the Reformers, 1539-1540», *The Historical Journal*, 24.2 (1981), 264.
43. On Bigod see A. G. DICKENS, *Lollards and Protestants in the Diocese of York* (1959), pp. 92-93, who records how in January 1537, Francis Bigod read a book made by himself which showed that «the head of the Church of England might be a spiritual man, as the Archbishop of Canterbury or such, but in no wise the king».
44. HALL, *Henry VIII*, II, 278.
45. Wriothesley's *Chronicle*, 79.
46. ASTON, «Iconoclasm in England», 65; also see HANDELMAN, *Models*, 44, on the unpredictable effects of events of presentation.



Josep-Lluís Sirera  
Professor de la  
Universitat de València  
País Valencià

# *Modelos espaciales de raíz medieval en el teatro castellano del XVI*

Frente a la aparente pobreza del teatro castellano medieval, las más recientes ediciones de las obras medievales castellanas<sup>1</sup> ponen de manifiesto su creciente (a nuestros ojos) complejidad. Da la impresión, en efecto, de que lo poco que conservamos no es tanto la punta de un iceberg como los restos de varios de ellos, arrastrados por corrientes bien diversas. Esta sensación se acentúa si dejamos de lado el engañoso nexo unificador de la temática religiosa que comparte la gran mayoría de este teatro, y enfocamos su estudio desde perspectivas más específicamente teatrales, como es el caso de los modelos espaciales que aquí quiero tratar.

Efectivamente. Desde este punto de vista, podemos apreciar cómo, a lo largo del siglo xv y sin salirnos de ese terreno convencionalmente calificado como teatro religioso, nos encontramos con: [a] con un modelo espacial que supone un único escenario; [b] otro, en el que es posible identificar varias zonas bien determinadas, no excluyendo posibles desplazamientos de unos a otros; [c] un tercero, en el que dichos desplazamientos no sólo existen, sin lugar a dudas, sino que éstos ocupan una parte fundamental de la obra, texto incluido; [d] finalmente, un cuarto que podemos calificar sin vacilaciones como procesional. Pero si extendiéramos nuestra mirada a ámbitos como el del teatro cortesano, tanto en sus manifestaciones de fasto más convencional como en las literariamente más elaboradas (por ejemplo, los diálogos de cancionero),<sup>2</sup> nos encontraríamos ante análoga multiplicidad de planteamientos espaciales: entradas reales, torneos, representaciones en un espacio sin definición clara de la zona acotada para el juego escénico, momos, representaciones visuales en diferentes planos de altura...

No pretendo, sin embargo, tratar de abarcar todas las posibles variantes espaciales que acabo de enumerar, sino que me limitaré a ejemplificar las cuatro primeras, en tanto en cuanto están en la base de la evolución del teatro religioso castellano en la transición del xv al xvi, para pasar —a continuación— a examinar algunos modelos espaciales que nos aparecen en obras del siglo xvi, de tipo no procesional y que por sus elementos constitutivos recuerdan, cuando no remiten explícitamente, los modelos espaciales medievales.

Encontramos en el teatro castellano de este período de transición, en efecto, diferentes concepciones espaciales que sirven (todo sea dicho de paso) para poner en tela de juicio la aparente sencillez que se suponía era común a todas estas obras. Fijémonos, por ejemplo, en las dos obras de esa temática que nos legó Gómez Manrique. Las *Lamentaciones fechas para Semana santa* —la más simple, con mucho, de ambas— está configurada por dos *plantos* sucesivos, rematados por un breve intercambio dialógico entre sus protagonistas: San Juan y la Virgen, en presencia de María Magdalena. No nos han llegado indicaciones espaciales con-

cretas, aunque un análisis pormenorizado del texto nos aportará una serie de datos interesantes: la Virgen, por ejemplo, se dirige explícitamente a hombres, mujeres y doncellas, lo que supone —claro está— no la presencia de un innominado grupo de actores, sino una interpelación directa a los presentes, propiciando un clima de emotividad e inmediatez bastante evidente. De forma análoga, San Juan refiere, poco más adelante, las palabras que Jesús le dijo en la cruz. Los usos temporales de ambos plantos nos sitúan en un momento posterior a la muerte de Cristo («mataron», v. 37; «vi», v. 69, etc.). Pero si el *cuándo* parece claro, no lo está tanto el *dónde*: frente al *estatismo* de que habla Ana María Álvarez Pellitero,<sup>3</sup> a mí se me ocurre que lo que la obra está reflejando es uno de esos *encuentros* tan típicos del teatro pasionístico y, en el ámbito estrictamente hispánico, también de la teatralidad procesional propia de esa celebración religiosa. Un encuentro, pues, donde María —interpelando a los que la rodean— permanece en su *mansión* (no existe, en efecto, ningún uso verbal ni deíctico que nos haga suponer un desplazamiento de la Virgen), flanqueada y auxiliada por María Magdalena. Hacia allí avanzará Juan y, llegado al espacio donde se encuentra la Madre de Dios, a quien primero interpelará será, obviamente, a quien le franquee el acceso (la Magdalena); no tendría mucho sentido —mejor dicho: faltaría a las normas de la jerarquía— que, estando las dos juntas en un mismo espacio, Juan no se dirigiese en primer lugar a la persona de más rango. En consecuencia, a mí me parece evidente que Gómez Manrique diseñó su obra teniendo presente esa tradición teatral que realza la emotividad dinámica del reencuentro de las dos personas más estimadas por Cristo, mientras que es bastante improbable que la hubiese concebido buscando una construcción frontal, mejor diríamos: plana.

La segunda de las obras manriqueñas es la mucho más conocida *Representación del Nacimiento*. No voy a entrar en la muy curiosa hipótesis de escenificación propuesta por la editora antes citada,<sup>4</sup> ya que no poseemos datos que nos aclaren la ubicación a la izquierda, centro o derecha, de los diferentes personajes, y tampoco creo que estemos en condiciones de afirmar si es posible hablar de izquierda / centro / derecha, habida cuenta que ignoramos las dimensiones y forma concreta del área de representación.<sup>5</sup> Podrá hablarse, a lo sumo, de tres espacios diferenciados sin que sea posible establecer jerarquizaciones exactas entre ellos. Dejando, en consecuencia, tal teoría de reconstrucción, lo que sí que es bastante evidente es: [a] la presencia de San José a lo largo de toda la representación (pese a quienes suponen su salida de *escena*),<sup>6</sup> lo que determina una primera diferenciación entre el espacio en el que permanece el santo dubitativo y aquél en que se desarrolla el resto de la acción; y [b], en ese segundo podemos distinguir a su vez un sub-espacio donde se encuentran los pastores y otro donde estará la Virgen con el Niño, y al que se trasladarán los primeros para adorar al recién nacido. En resumen, nos encontraríamos ante una zona de representación dividida al menos en tres espacios (a los que habría que añadir dos posibles planos en altura, si suponemos que las apariciones angélicas se sitúan en un nivel más elevado), lo que permite el desplazamiento de los personajes de uno a otro.

Si estas dos obras permiten ejemplificar los dos primeros modelos antes aludidos, el tercero encuentra su mejor expresión en una obra tan interesante como el *Auto de la huida a Egipto*.<sup>7</sup> Escrito y representado, a lo que parece, muy a finales del siglo xv, dicha obra se encuentra —como tantas otras— muy vinculada también con las manifestaciones de la piedad franciscana.<sup>8</sup> Bien estudiada y editada, su estructura espacial es de lo más interesante, ya que gira en buena medida alrededor de dos polos (la cueva, donde hace penitencia San Juan Bautista, y la casa de Egipto donde mora la Sagrada Familia, lo que no excluye —sino todo lo contrario— otros espacios a ellos subordinados). Los desplazamientos adquieren aquí extraordinaria importancia, importancia que viene reforzada por el hecho de que se acompañan de partes cantadas que los convierten en lo fundamental —o poco menos— de la obra, al tiempo que nos proporcionan valiosos indicios acerca de la duración aproximada de estos desplazamientos (por ejemplo, el primero de ellos ocupa nada menos que 38 versos cantados, lo que supone que habría que hacer un alto en el camino... o que éste era considerablemente largo). No voy a entrar en detalle en el análisis teatral, que ya he hecho en otra ocasión;<sup>9</sup> me basta con indicar que existen *mansiones* perfectamente establecidas en el texto, y que en las idas y venidas de unas a otras (con espacios intermedios como el que permite el encuentro de la Sagrada Familia con los bandidos, vv. 71-110) transcurre buena parte de la obra.



Mucho más fácil, por supuesto, resulta ejemplificar el cuarto modelo propuesto, ya que poseemos el interesantísimo *Auto de la Pasión*, atribuido a Alonso de Campo, y escrito en la última década del siglo xv, aunque sobre materiales bastante anteriores.<sup>10</sup> Se trata de una obra para representar sobre carros; y digo sobre carros y no sobre carro porque algunas de las posibles incoherencias que encontramos en la articulación de las diferentes secuencias quizá sean más fácilmente comprensibles si tenemos en cuenta que ya en esa época en Toledo era práctica habitual utilizar varios carros para representar un mismo auto,<sup>11</sup> lo que permitiría desdoblar acciones (es decir: representar una en un carro, y resumir lo sucedido, desde un punto de vista diferente incluso, en otro)... Sea como sea, no podemos negar que el *Auto* sea una obra procesional de complejidad sólo comparable —en el ámbito hispánico— al *Misteri del Rei Herodes* valenciano.

Con el cambio de siglo, el teatro castellano parece inclinarse decididamente hacia el modelo procesional. El *Códice de Autos Viejos* detenidamente estudiado por Mercedes de los Reyes Peña<sup>12</sup> revela cómo no sólo se escribieron obras *ex professo* para este tipo de representación, sino que muy presumiblemente se adaptaron de diferentes fuentes, alguna quizá no castellana,<sup>13</sup> y no siempre procesionales. Sin embargo, encontramos también obras concebidas para la representación en el interior de los templos, en salas de palacio y casas privadas, o en conventos y monasterios. Obras todas ellas que tienen de común con la teatralidad medieval permanecer apegadas a los temas clásicos de la Navidad, la Semana Santa y, accesoriamente, la Asunción de la Virgen y la hagiografía; núcleos temáticos muy persistentes, pese a la neta imposición del modelo procesional desde la segunda mitad del xvi, incluso a lo largo del siglo xiii. En este sentido, poseemos ya un importante estudio, aunque circunscrito al ámbito del escenario múltiple; me refiero al elaborado por W. T. Shoemaker, *The multiple Stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries* (Princeton, 1935); aunque también es verdad que este autor estudia muchas obras del siglo xvi de una forma en exceso sucinta, tratando —eso sí— de poner de manifiesto —y aquí estriba el extraordinario mérito de su trabajo— la existencia de modelos espaciales múltiples en el teatro castellano del xvi.<sup>14</sup>

Particularmente aptas para este tipo de estudio resultan las obras de tema navideño, donde además de la imitación del modelo espacial dominante en las obras de Juan del Encina (el de la sala, sin apoyo de aparato o multiplicidad de espacio), podemos encontrar otras variantes, como puede observarse en dos, bien características: la *Farsa a honor y reverencia del Glorioso Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo y de la Virgen Gloriosa, madre suya*, escrita por Pero López Ranzel y editada por vez primera entre 1535-1540, y el *Aucto Nuevo del Nacimiento de Christo Nuestro Señor*, de Juan Pastor, editada por vez primera en 1528 (edición que se da hoy por perdida) y reeditada nada menos que en 1603.<sup>15</sup>

La primera de ellas es un ejemplo claro de un tipo de escenario múltiple, caracterizado por la existencia de dos espacios básicos (el de los pastores y el de la Sagrada Familia) entre los que se hace necesario un desplazamiento que puede ser incluso largo, y un doble planó en altura; lo primero no ofrece, desde luego, dudas: reunidos los pastores en un espacio, se preparan desde él para partir e inician, al final de la primera secuencia (que incluye el *Gloria* angélico) la marcha hacia el segundo, la cual es acompañada por un villancico, como es casi preceptivo en el teatro castellano de esta época. Tras varias escenas dilatorias y un intento frustrado de reemprender la marcha (segundo villancico), se ponen definitivamente en camino cantando —y bailando (anotemos aquí el baile como *figura* de la traslación espacial)—<sup>16</sup> un tercer villancico. La obra se cierra con la adoración física de la Sagrada Familia, ya que reza una acotación lo que sigue: «Dice Juan esta copla a Nuestra Señora», rematada por un cuarto villancico, en funciones de cierre. El que la Virgen no responda se deberá, muy posiblemente, a que la Sagrada Familia sea —en realidad— un grupo escultórico, al estilo de los entremeses y de las representaciones medievales.<sup>17</sup>

Mucho más interesante, y escenográficamente más evolucionada, se nos aparece la obra de Juan Pastor, a causa de sus rasgos híbridos entre la representación tradicional y la propia del xvi, es decir: entre la coexistencia de zonas espaciales diferenciadas (escenarios múltiples) y el escenario polivalente que se desarrolla desde mediados del xvi. Es verdad que la primera edición parece datar de 1528, pero la que poseemos es ya de 1603, y no sería extraño que hu-

biesen habido algunas manifestaciones como tributo a las grandes transformaciones experimentadas por el teatro hispánico en ese lapso de tiempo. Veamos en qué consiste este hibridismo.

En primer lugar, nos encontramos con un *introito*, que recita Juan Relleno y que se cierra con un «Yo me voy / cada cuál téngase hoy / por dicho de bien callar» (vv. 95-97); si hacemos caso del texto, hemos de suponer que Juan Relleno deja vacío el escenario tras su marcha, lo que nos lleva hacia la técnica del escenario polivalente. Y, en efecto, la obra se inicia acto seguido con una acotación que se mueve en esa misma línea: «Comiença la obra y entra el emperador Octaviano y su secretario y dize el emperador»; poco después, es llamado un trompetero: «aquí entra un pregonero con su trompeta», cuyo pregón atraerá de inmediato a un viejo y a un bobo, ya que volvemos a leer: «aquí entra el viejo y un bobo su hijo, y dize el viejo al pregonero»; se produce aquí un muy moderno cambio de espacio, ya que si resulta evidente que Octaviano no se encuentra en Belén sino —suponemos— en su corte, no resulta menos evidente que el pregonero en cuestión se traslada desde el lugar donde se encuentra el Emperador hasta Tierra Santa, donde residen los pastores y la Sagrada Familia. Dicha traslación, en definitiva, vendría marcada por la marcha de Octaviano y su Secretario y no porque el Pregonero abandone la escena en ningún momento.

Siempre en esta misma línea, la siguiente escena —que no supone un cambio espacial— viene marcada por la correspondiente entrada y salida de los personajes: «aquí se va el viejo y el bobo, y entran Joseph y María, y dize Joseph». Y es en este punto donde tiene lugar, repentinamente, un notable cambio de la concepción espacial, ya que después del nacimiento de Jesús en escena, no abandona ésta la Sagrada Familia, que asiste —desde el Pesebre—, pero sin estar integrados en la acción evidentemente, a las peleas, riñas, cantos y juegos del bobo, su padre y los demás pastores. La posterior aparición del ángel<sup>18</sup> moviliza a los pastores, quienes, después de prolijas explicaciones de tipo doctrinal, chascarrillos y juegos varios, se desplazan hasta donde está la Sagrada Familia. Llegados, en fin, aquí, preguntan por el Niño Jesús, y José les hace pasar al interior: «Entrad, hermanos, veréys / a nuestro Dios encarnado / donde adorarlo podréys» (vv. 1026-1028). Este espacio interior es, en todo caso, muy pequeño, ya que el pastor Miguel que entra («pues yo quiero luego entrar», dice), pronuncia —desde ese dentro— un largo parlamento como si estuviese en escena.

Mayor interés ofrecen otras obras que nos introducen en unos conceptos diferentes de espacialidad: la de la sala y la del templo. Diferentes, pero con notables puntos de contacto: espacio cubierto, adecuación —dentro de la más pura tradición de la escenografía medieval— de la obra a los elementos materiales preexistentes, zonas dotadas de mayor significación, ya sea a causa del simbolismo religioso, ya sea a causa de valores sociales (el estrado, por ejemplo), necesidad de iluminación tamizada o artificial, etc.

Representada sin lugar a dudas en una sala, lo fueron los *Tres pasos de la pasión y una égloga de la Resurrección*, tal y como he estudiado en un reciente artículo,<sup>19</sup> por lo que no me detendré más en ella. Menos claro se me aparece el caso del *Auto asuncionista* de Cubas, editado en su día por Juliá Martínez,<sup>20</sup> y que —como buena parte del teatro que aquí cito— ha permanecido largo tiempo oscilando entre el cénit del teatro medieval y el nadir del del Siglo de Oro, sin que nadie se preocupara por estudiarlo en detalle. Se trata de una obra que puede datarse a principios del siglo XVI, y que fue representada en el convento de la Cruz, de monjas franciscanas, en la localidad toledana de Cubas. Se trata de una obra de reducidas dimensiones (378 versos divididos en dos actos) que presenta, entre otras particularidades, un tratamiento muy detallado —en el segundo acto— del enfrentamiento entre ángeles y demonios, lo que puede hacer pensar —de forma bastante plausible— que quizá se tratase de dos obras autónomas, unificadas por su intencionalidad didáctico-religiosa.

Aunque podría suponerse que la obra estaba destinada a ser representada, por ejemplo, en el claustro del convento, o en su mismo templo, la acotación inicial es muy explícita: «Este auto es el que hazen en la casa de la labor el día de la sepultura de Nuestra Señora»;<sup>21</sup> en su interior, por más señas. En efecto, tras el primer acto, que escenifica la muerte de la Virgen y que se cierra con la procesión del entierro, e segundo cambia totalmente el marco espacial, ya que lo que se representa ahora es la rebelión de Lucifer, escenificación deliciosamente inge-

nua por otra parte: «Aquí toma Lucifer la silla y la arroja en alto»; San Miguel, no menos airado, se precipita contra los rebeldes, con los que entabla lucha. La originalidad estriba en que esta lucha se desarrolla en la obscuridad (de aquí la necesidad de un espacio cerrado), tal y como reza la acotación: «Aora se matan las luzes y queda escuro y comiençan a hazer ruydo de pelea y habla el Padre maldiziendo a los malos y en cayendo los Ángeles malos encienden las luzes» (p. 329). Tras esto, se recibe a la Virgen en la Gloria y se concluye la obra.

Más posibilidades, muchas más, ofrece el interior de los templos, con sus capillas, altares y planos diferenciados. Encontramos, en consecuencia, en bastantes de las obras destinadas a ser representadas en un interior, un aprovechamiento inteligente de dichas posibilidades, en lo que no se hace sino seguir la práctica propiamente medieval. No me detendré en una obra extensa, que ya estudié en otro lugar, como lo es el *Misterio asuncionista de Castellón*.<sup>22</sup> Quiero, en cambio, comentar muy brevemente dos obras de pequeño formato y no grandes complicaciones escénicas, pero que revelan de forma clara este tradicionalismo del período. Es la primera, la *Danza del Santísimo Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, al modo pastoril*, compuesta por Pedro Suárez de Robles y editada en 1561.<sup>23</sup> La extensa acotación inicial nos revela la disposición inicial de los danzantes y su distribución espacial; «Han de salir los pastores en dos hileras repartidos, delante dellos el que tañe el salterio o tamborino; al son irán danzando hasta en medio de la Iglesia, y allí harán algunos lazos, y tras los pastores irán los ángeles con los ciriales; y si hubiere aparejo, ocho ángeles que lleven el palio del Santísimo Sacramento, y debajo irá Nuestra Señora y San Josef; y llegarán hasta las gradas del altar mayor, y allí estará una cuna a modo de pesebre, y allí pondrán al Niño Jesús; y de rodillas, Nuestra Señora y San Josef, puestas las manos como contemplando; los ángeles repartidos a un lado y a otro, los rostros vueltos unos a otros y mirando hacia el Niño; y estando desta manera, acabarán los pastores de danzar, y luego saldrá un ángel al púlpito y dirá lo siguiente, y los pastores oyendo la voz, mostrarán espantarse mirando arriba a una y otra parte». Me ahorro todos los comentarios teatrales que se desprenden de esta interesantísima acotación. Baste con reseñar cómo se aprovechan los espacios de la iglesia: el crucero, la nave principal y el púlpito.

No menos interesante resulta la *Farsa del juego de las cañas* del extremeño Diego Sánchez de Badajoz. Disponemos, por suerte, de un excelente estudio de este autor, obra de Miguel Ángel Pérez Priego.<sup>24</sup> Afirma este investigador que: «por lo que podemos deducir de texto de sus obras, la puesta en escena del teatro de Diego Sánchez sigue todavía con fidelidad las directrices del teatro de la Edad Media. La representación, en efecto, no tiene un lugar definido (indistintamente sucedía en la iglesia o en la plaza), no hay nunca un aislamiento decisivo entre el público y la escena (traducido, además, por la presencia constante del introito y las interpelaciones del pastor, como vimos). Tampoco hay pretensiones de crear ilusión de realidad. La acción no transcurre en ningún espacio ni tiempo concretos. Acaece sencillamente en el teatro, en la ficción del juego sagrado, celebrativo y didáctico a la vez». En esta línea hay que situar precisamente esta *Farsa*, cuya extensa acotación inicial nos ahorra muchos comentarios: «Farsa en que se representa un juego de cañas espiritual de virtudes contra vicijs; son ynterlocutores: un pastor y una pastora, que an de estar en un tablado en parte que todo el auditorio lo vea, y una sibila en figura de ángel que a su tiempo se asentará en una silla que a de estar puesta en parte alta, de manera que lo juzgue a todos y que todos la vean; delante de la qual estará un blandón o hacha ardiendo, pendiente de un hilo de hierro con su hoja de lata encima, de arte que parezca que se tiene en el ayre. Todas las demás figuras an de estar y representar en parte escondida, donde nadie les pueda ver, salvo la Sibila, porque a de dar razón de lo que hizieren».

Como hace notar bien Pérez Priego, Sánchez de Badajoz combina la estructura escenográfica básica de su teatro (el tablado) con un plano en altura, cuya excepcionalidad para el conjunto de su producción destaca asimismo: «En la farsa encontramos aún otro interesante recurso escénico, cual es la creación de un escenario vertical, todavía muy simplificado y que es la única vez que aparece en las obras de nuestro autor».<sup>25</sup> Pero no es esto todo. Y es que encontramos en ella, también, una utilización realmente minuciosa de recursos auditivos. Se trata, en definitiva, de crear la ficción de unos juegos de cañas mediante la reproducción de su *ambiente sonoro*, y aprovechando la semioscuridad del recinto, que contribuía —además— a crear un efecto especial, con ese blandón que parece suspendido milagrosamente en el aire.

Así, tras un inicio a cargo del pastor, quien se espanta al ver cómo se enciende aquél, y de la entrada solemne de la Sibila se despliegan unas esplendorosas intervenciones sonoras: «Aquí folían y cantan con sus panderetas y su atambor los que están encubiertos en el coro sin que nadie los vea». Intervienen después las diferentes figuras que conforman el *Ordo prophetarum* sin dejarse nunca ver (aunque no exista impedimento físico ni escénico alguno). En fin, el juego de cañas se reproduce sonoramente con gran lujo de detalles: «Aquí tornará el coro a tocar las trompetas y [a] hazer el mismo bollicio que antes hizieron sin parar», y también: «Aquí harán los del coro un bollicio muy grande corriendo con sus cascabeles del un puesto al otro, dando grandes golpes en las adargas como que están jugando cañas sin parar hasta después que las trompetas y atabales se hayan tañido un poco». Consciente, sin duda, del extraordinario impacto que este recurso iba a causar en los espectadores, lo reproduce el dramaturgo hasta cuatro veces configurando una obra que —pese a la modernidad del procedimiento— nos remite también al mundo medieval por su aprovechamiento del espacio de los templos y por su sabia utilización de la sonoridad y la luminosidad inherentes a estos edificios.

Podríamos hacer aquí un repaso de tipo más o menos exhaustivo de otras muchas obras castellanas de siglo XVI, incluidas las procesionales, profundizando así en los trabajos ya citados de Shoemaker o en los más recientes de Mercedes de los Reyes Peña; apreciaríamos, en todo caso, en ellos esa misma persistencia en mantener unos modelos espaciales que contribuyen a confirmarnos en la idea que entre el teatro religioso castellano del XV y el del XVI son muchos los lazos que existen, así como que bastantes de las soluciones adoptadas por el teatro de este último siglo encuentran sus precedentes en el del anterior. Y no tratemos, esto sería ya una especulación (pero no excesivamente aventurada) de buscar el momento exacto en que se produce el punto de ruptura entre uno y otro: la fastuosidad barroca del auto sacramental y de las propias fiestas (tanto profanas como religiosas) celebradas en esa época, o la espectacularidad de las comedias de santos, continúan revelando la vitalidad de muchos motivos escenográficos citados. En este sentido, no cabe duda de que podemos afirmar que sólo a finales del siglo XVIII va a producirse en el teatro español una *revolución* de las concepciones escénicas, revolución que se habría ido gestando —es cierto— durante casi un siglo antes, y a través del creciente peso de la escenografía italiana incorporada cada vez con mayor delectación por las representaciones cortesanas, pero que no habían acabado de romper con las concepciones anteriores, tal y como queda reflejado en el mantenimiento de la estructura básica del escenario barroco hispano, un escenario que conserva algunas de las trazas de la teatralidad medieval, especialmente en los géneros y manifestaciones acabadas de citar, donde el peso de la tradición temática jugó un papel de indudable relevancia.

## Notas

1. Ediciones de estos textos: F. LÁZARO CARRETER: *Teatro medieval*. Madrid, Castalia, 1976; R. E. SURTZ: *Teatro medieval castellano*. Madrid, Taurus, 1991. Ana M. ÁLVAREZ PELLITERO: *Teatro medieval*. Madrid, Espasa Calpe, 1990. El más reciente estado de la cuestión: A. GÓMEZ MORENO: *El teatro medieval castellano*. Madrid, Taurus, 1991.

2. De algunos de sus aspectos me he ocupado yo mismo en «Diálogos de cancionero y teatralidad», en *Historias y ficciones (Coloquio sobre la literatura del Siglo XV)*. València, Universitat, 1992, pp. 351-363.

3. Vid, la ed. de Álvarez Pellitero citada en nota 1.

4. Ana M. ÁLVAREZ PELLITERO, op. cit. pp. 113-114.

5. ÁLVAREZ PELLITERO continúa pensando aquí en términos de frontalidad, aunque podría tratarse muy bien de un espacio disperso en un claustro, o presentar diversos planos en altura (al fin y al cabo, ángeles hay), lo que es bastante más lógico que no imaginar la existencia de una voz en *off* que reemplace al ángel, de molesta ubicación en un espacio compartimentado de acuerdo con un eje frontal.

6. Vid. al respecto S. ZIMIC: «El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)» en *BRAE*, 1977, pp. 353-400, y también F. LÓPEZ ESTRADA: «Nueva lectura de la *Representación...*» en *Atti del IV Convegno de la STIM* Viterbo, 1986, pp. 425-466.

7. Vid. J. L. SIRERA: «El *Auto de la huida a Egipto* y la segmentación del teatro castellano medieval», en *Actas del II Congreso de la AHLM* Universidad de Alcalá, 1992, t. II, pp. 837-856.

8. Vid. R. E. SURTZ: «The *Franciscan connection* in the Early Castilian Theater». En *Bulletin of the Comediantes*, XXXV-2 (1983), pp. 141-152.

9. De nuevo aquí Álvarez Pellitero comete algún despiste al respecto, como cuando afirma: «La escenografía se caracteriza por su simplicidad. Dos espacios simultáneos: una casa (o dos casas) y la sierra serían suficientes para toda la puesta en escena», op. cit., p. 148. Y eso que las acotaciones son muy explícitas, véase ésta como botón de muestra: «Estando San Juan en su cueva...» Luego, tiene que existir un interior de cueva por lo menos.

10. A. BLECUA: «Sobre el *Auto de la Pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid, Gredos, 1989, pp. 79-112. El primer estudio sobre esta obra en C. Torroja y M. Rivas Palá: *Teatro en Toledo en el siglo XV*. Madrid, Anejos del BRAE, 1977.

11. Vid. J. L. SIRERA: «El *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano». En *Actas del III Congreso de la AHLM* en prensa.

12. Mercedes DE LOS REYES PEÑA: *El Códice de Autos Viejos, un estudio de historia literaria*. Sevilla, Universidad, 1989.

13. Esto es lo que creo haber puesto de manifiesto en mi estudio sobre el *Drama asuncionista* de Castellón, en «El *Misteri assumpcionista* de Castelló i el teatre valencià». *Miscel·lània Joan Fuster*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1990; t. I, pp. 195-214.

14. W. T. SHOEMAKER: «Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos xv-xvi». *Estudios Escénicos*, n.º: 2, pp. 1-154.

15. *Farsa del Nacimiento* de Pero López Ranjel, editada por J. E. Gillet en el *PMLA*, XLI (1926), pp. 860-869. La obra de Juan Pastor fue editada recientemente por R. E. Surtz en Chapel Hill, Hispanófila, 1982. En la actualidad, me encuentro preparando una edición y estudio del teatro religioso castellano del xvi que incluirá estos textos.

16. Cfr. la *Danza del Santísimo Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo al modo pastoril* de Pedro Suárez de Robles.

17. Una solución intermedia consistiría en incluir un actor (por regla general la Virgen María) en el grupo de imágenes, lo que permite que las plegarias y dones de los pastores sean correspondidas, tal como ocurre con la *Égloga de la Natividad* de Fernán López de Yanguas.

18. La acotación no nos permite deducir si tiene lugar en altura o en el mismo plano que el resto de la acción: «Aquí se ha de soltar un arcabuz y huyen todos, sino Juan Relleno que cae en el suelo, y entra el ángel y dize». En todo caso, me inclino por lo segundo, ya que al autor le interesa remarcar la distancia que le separa del resto de los pastores; así, uno de ellos le dice al otro que «sube al collado / y mira bien a lo hondo». De ser en altura, miraría más bien hacia lo alto.

19. J. L. SIRERA, «Los *Tres pasos de la Pasión* y una *Égloga de la Resurrección* en la tradición del teatro religioso castellano del siglo xvi». *Miscel·lània Homenatge a Enrique García Díez*. València, Universitat 1991, pp. 253-263.

20. E. JULIÁ MARTÍNEZ: «La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español». *BRAE*, XLI (1961), pp. 179-334.

21. Ed. citada en nota anterior, pp. 321-333.

22. J. L. SIRERA, art. cit., en nota 13.

23. Ed. de J. GILLET, *PMLA*, XLIII (192), pp. 614-634.

24. M. A. PÉREZ PRIEGO, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. La cita en la p. 195. Cita la obra de Sánchez por la ed. facsimilar de la *Recopilación en metro*, realizada por la Real Academia Española, en 1929.

25. M. A. PÉREZ PRIEGO, op. cit., p. 202.



A. William Smith  
California State University  
Long Beach, EUA

# *Los Danzantes Hombres Salvajes del Renacimiento*

La imagen de los hombres y mujeres salvajes como criaturas infrahumanas, ignorantes y muy poco sociables se difundió a lo largo de la Edad Media. Estas imágenes se proyectaron en la pintura, en la miniatura, en la talla, en la escultura pétrea de las catedrales y muchas otras formas de arte bi o tridimensional. Los hombres y las mujeres salvajes eran también citados en la literatura creada durante este tiempo. El concepto fue tan profundo que estos caracteres eran vistos en representaciones teatrales como figuras vestidas que habían remedado, actuado, intercambiado diálogos o bailado. Los historiadores culturales se están dando cuenta apenas ahora de que los hombres y las mujeres salvajes también bailaban como parte de algunas de las representaciones discutidas aquí desde 1208 a 1549, aun cuando esta tendencia se extiende durante muchos siglos más tarde.

Una de las primeras referencias de representación teatral está datada en 1208 en Padua, donde hubo un *magnus ludus de quodam homine salvatico* (Welsford, 81). Otra referencia con la descripción agregada de *cum gigantibus* alude a un evento que ocurrió en el mismo lugar en 1224 (Bernheimer, 51). Ninguna cita da los detalles.

Hacia 1268 en Valencia cuando Jaume I recibió a Don Alfonso, Rey de Castilla, antes de partir para el concilio de Leones, había hombres salvajes y muchos combatientes ritualizados (Shergold, 113). Los eruditos no están de acuerdo respecto a la fecha; Goodenough (I, 55) la sitúa en 1272-4 y Milà (233) en 1269. Shergold (114) menciona a los *juglares* llamados *cavallers selvatges* que estaban presentes durante la Pascua en 1328 durante la coronación de Alfonso III de la Corona de Aragón. Como éstos, hubo figuras vestidas que montaban a caballo y participaban en representaciones de combate.

A la entrada de Enrique II en Reims (1347), los salvajes combatieron contra unos monstruos marinos (Jacquot, 246; Staub, 50).

Una de las más conocidas referencias de representaciones de hombres salvajes ha sido popularizada como el *bal des ardents* que tuvo lugar el 28 de enero de 1393, el martes antes del día de la Candelaria, pero la fecha se ha dado como 1392 por Bernheimer (59). Tuchman (503-505) da una buena descripción bastante completa del evento. La reina hizo una fiesta de disfraces en honor de la boda de una de sus camareras favoritas, que había enviudado dos veces y que se casaba por tercera vez. Seis jóvenes, incluyendo al rey Carlos VI, que era un débil mental, e Yvain, hijo natural del conde de Foix, iban vestidos con paños de lino cubiertos de cera resinosa o aceites vegetales para adherir una capa de sogas despedazada que los hacía parecer peludos de pies a cabeza. Huguet de Guisay, que fue un hombre cruel, inso-

lente y astuto hizo los atuendos incluyendo máscaras que mantenían en el anonimato a los participantes de cara a todos los presentes. Conscientes del peligro de sus vestidos, prohibieron la entrada a cualquiera que llevara una antorcha durante el baile, el baile de los salvajes. Bromeaban con la duquesa de Berry, que tenía quince años, cuando llegaron Luis de Orléans y Philippe de Bar. Cuando trataban de identificar a los enmascarados, accidentalmente encendieron un disfraz y las llamas se propagaron a todos los danzantes que estaban juntos encadenados. La reina, que sabía que Carlos estaba con el grupo, desfalleció; pero la duquesa de Berry, que había reconocido al rey, le tiró su falda y lo salvó. El Sire de Nantouillet también se escapó después de saltar a una gran heladera de vino que estaba llena de agua. El conde de Joigny se quemó hasta morir, Ivain de Foix y Aimery Poitiers murieron dos días más tarde, y Huguet de Guisay murió tres días después. Mientras que las referencias anteriores sugieren que los salvajes participaban en estos acontecimientos teatrales para la diversión de figuras políticas poderosas de alto rango social, en 1393, es la clase más elevada quien encarna los personajes. Como no se menciona ninguna lucha de armas, el propósito era el del disfraz tosca y groseramente, una práctica poco típica pero aceptable durante la época del carnaval.

En 1399 en Aarau (al norte de Suiza) hubo un *ludus at virum dictum wildman* (Bernheimer, 51), sin embargo no existe ninguna descripción. Se conoce muy poco acerca de otra representación hecha ese mismo año.

En 1399 en Zaragoza, se dió un banquete en la Aljafería en honor de la coronación de Martín I de Aragón (Staub, 48; Tydeman, 71-72; Shergold, 115). Una batalla estalló entre hombres armados y los *salvajes*, quienes estaban defendiendo a una leona. En contraste con el acontecimiento de Reims en 1347 en el cual los personajes urbanos irreales y poco típicos, conocidos como salvajes, pelearon contra monstruos marinos irreales, aquí en 1399 es una de las primeras especificaciones donde se contrastan la figura de los salvajes y las figuras sociales aceptadas como los retenedores de la corte. Los hombres civilizados pelearon en contra de los hombres incivilizados. En 1424 en Barcelona durante la procesión de Corpus Christi, al fin de un largo desfile de 108 representaciones, como la de Adán y Eva, Caín y Abel, y el Arca de Noé, hubo dos salvajes (*hòmens salvatges*) que llevaban una barra para mantener la distancia de la gente del pueblo (Shergold, 56-57). Sin embargo, como parte de la procesión, los diablos y los ángeles pelearon, y los salvajes no parecieron entremezclarse, pero sirvieron para simbolizar, ya sea como el último eslabón de la historia humana, o los hombres fuertes que mantenían el orden, o ambas cosas.

Cuando Enrique VI de Inglaterra entró en París para su coronación en 1431, presenció una representación de un bosque donde tres hombres salvajes y tres mujeres salvajes peleaban (Bernheimer, 69). La descripción sugiere que la idea fundamental era representar la batalla de los sexos.

En 1435, en Basilea, cuando se reunió el gran Concilio Ecuménico, había un baile muy animado de salvajes (70). Detrás de los músicos, veintitrés personas vestidas como *uomini selvatici*, con el pelo medio rojo medio verde hasta los pies, portaban escudos y porras, y combatían. Algunos de ellos cayeron como muertos cuando la representación se repitió más tarde. Para el conjunto de los personajes importantes de toda Europa, el mensaje parece claro: la gente civilizada no peleaba nunca entre sí como los incivilizados.

Cuando Carlos VII de Francia entró en París en 1437, en la fuente de Ponceau había hombres salvajes y mujeres salvajes que peleaban entre sí (69). En 1438, los ciudadanos de Valenciennes llegaron al torneo anual a Lille vestidos como salvajes con porras y grandes bastones.

En 1462 en Viterbo (Italia), doce salvajes y algunos otros vestidos con trajes de león y uno con traje de oso participaron en las festividades ordenadas por el Papa Pío II (d'Ancona I, 239).

Casi al mismo tiempo, cuando Enrique IV de Castilla regresaba de una cacería dada en honor de la embajada del duque de Bretaña, Beltrán de la Cueva —el favorito del Rey—, se organizó un espectáculo (Shergold, 123). En el camino, los salvajes, al frente de una barricada de madera, prohibieron el paso a los caballeros del cortejo a menos que ellos aceptaran un desafío para pelear en una justa, o debían rendir su guante derecho. Cerca de la barricada había



un arco de madera tallada, con muchas letras de oro incrustadas, y a quien acertara tres veces un tiro durante la justa, le era permitido pasar y tomar una de estas letras que correspondiera a la primera letra del nombre de su dama. Los hombres salvajes eran de nuevo asociados con la guerra y el amor cortés.

Cuando el duque de Calabria fue a Barcelona en 1467, vio diversos entremeses, como los *entremesos del Castell de infern e lo dragó, el entremès dels turchs*, o, entre otros muchos, cierto *entremès ab castell en què havia certs hòmens salvatges...* (Gryj, 25).

En 1469 en Gante se hizo una representación conocida como el *Pas d'Armes de la Sauvaige Dame* en la cual un retador caballeroso peleó para defender a una mujer salvaje que le había salvado supuestamente la vida (Tydeman, 89). El *pas* era un paso cubierto con una montaña coronado con un bosque artificial en el cual, en una cueva, se refugiaron las mujeres salvajes y los otros. Ella llevaba solamente una corona de ramitas floreadas, e iba cubierta completamente de cabellos rubios. Aun cuando hay drama y lucha asociada a la diferencia de sexos, esta representación enmarca a un hombre civilizado protegiendo a otro no civilizado. Aquí, los hombres salvajes y las mujeres salvajes son caritativos.

Saviotti (193) menciona a dos salvajes que pelearon contra un dragón en 1475 en Torino y otros tres hombres salvajes y tres animales, un venado, un león y un unicornio, los cuales formaban también parte del desfile. Un solo hombre salvaje peleó en contra de una persona vestida como león en Pesaro el 29 de mayo del mismo año (De Marinis, 34; Smith, 15). El episodio del hombre salvaje fue el primero que tuvo lugar el lunes y uno de los muchos que ocurrieron durante el desfile de boda de Constanzo Sforza y Camila de Aragón.

En 1487 en Bolonia durante las festividades que siguieron a la boda de Horacio Bentivoglio con Lucrecia Este, un hombre salvaje estuvo también presente en uno de los episodios (Zannoni, 422). Después de una danza de un hombre y de una niña florentina de seis años, se tocó un cuerno y un hombre salvaje con barba y cubierto de pelo, con una porra hizo retroceder a la multitud para que una carroza con la diosa Juno pudiera entrar.

En 1490 en Evora (Portugal) dos enormes hombres salvajes que defendían la entrada de una fortaleza fueron derrotados por unos hombres armados (Shergold, 129; Staub, 48). El festival honró a la novia española del príncipe Alfonso, hijo de João II, y el simbolismo de la representación fue más bien de naturaleza victoriosa de la civilización cristiana sobre los moros paganos.

En Milán en 1491 Leonardo da Vinci bajo el patrocinio de Ludovico Sforza preparó los disfraces de un desfile en honor de Galeazzo San Severino (Bernheimer, 72), en el que participó un grupo de caballeros vestidos como hombres salvajes peleando con otro grupo armado.

En 1496 los ciudadanos de Bruselas mostraron catorce hombres salvajes, con una mujer mora y un bufón para Juana, más tarde conocida como *la loca*, esposa de Felipe el Hermoso (69).

De acuerdo con Padovan (35), durante el martes del Carnaval, el 19 de febrero de 1499 en Ferrara los hombres salvajes fueron parte de las festividades que se llevaron a cabo después de una comedia de Terencio. Se representó una cacería donde los hombres salvajes capturaban a un oso, una pantera y un mono, que no eran reales, sino actores disfrazados:

A di 19, il marti de carnevale. Se comenzo a ballare in sala grande, ornata como de sopra per piacere del populo e de zintildone, e duro il ballo insino ad hore 23, poi se imprexeno li dupieri e, asserate le fenestre, se recito un'altra fiata la comedia de Terentio, facendose altre nove moresche e feste molto belle. E a l'ultimo fu facta una caza de homini salvatici, che prexemo uno orso, una panthera e una simia, che herano homini vestiti de pele de dicti animali. E fu gran significatione a vedere che arte uxavano, e fu de gran piacere. E fini la festa ad hore 5.

Otras representaciones teatrales de hombres salvajes se llevaron a cabo durante la estación del Carnaval. En una carta fechada el 23 de enero de 1502 de un emisario en Innsbruch (Tirol) para Francesco Gonzaga, marqués de Mantua, se da la descripción de un torneo. A un lado había un grupo de luchadores vestidos como hombres salvajes que peleaban con los hombres de armas del otro lado.

... homini salvatia quali sonavano alchuni corni cum una musica partestissima in for<sup>a</sup> de trombe di questa alchuni armati homini alchuni puti et intrate in stechato sonate le trombe da uno canto e le corne dal altro incomminzorno a combattere (Archivio Gonzaga, Mantova; Busta 544, c. 696)

Unos días más tarde, se describe otro evento en una carta fechada el 28 de enero de 1502. Un conde entra con hombres armados al son de muchos cuernos, y toma a una de las dos jóvenes (quien se había lamentado antes) y bailan una danza. Éste la deja y va a un lado del recinto. Su majestad el rey, también armado, entra con algunos hombres salvajes y toma a la otra chica y baila. Va a la otra parte del recinto. Luego, éstos toman a sus reinas, con quienes bailan y parten, finalizando la noche de festividades. Sin embargo, durante los eventos de la noche, uno de los participantes iba vestido como un gallardo hombre salvaje que peleaba con un hacha:

... il conta Felix da Bertumbezzo acompagnato da multi trombeti et uno araldo et era arto tuta arme da homo d'arme havea uno lanzato in spalla la darcha et pugnali todaschi afiamchi et tolse suso una de quelle ragine che sedeano et ballao uno ballo cum si la laso andare a sederè al suo loro e ragiosesse in uno canto dal stechato poy vane la ces mata arto al medemo acompagnata da altri homini salvatici cum fora di trombetti cum uno altro araldo et ballata uno ballo cum laltra regina che seda anchora ley se poso dal'altro canto di stechato... facto ciaschuno da loro prese la sua regina cum la quale haveano ballati et andorno fora de la salla farendo fine per quella sera alla festa... vestita da homo salvatico gallantissimamente facto fra li palli di la schiavina era di multo oro non mancho fassaro li palli di la schiavina cosa multo richa et bella combatuto uno pezo cum queste aze furono nel medemo modo spartiti et balorno nel medemo modo cum le ragine scripto di sopra et par quella sera se fornita la festa... representatione... (Archivio Gonzaga, Mantova; Busta 544, c. 699)

En una carta fechada el 8 de febrero de 1502, de la marquesa Isabella de Ferrara para el marqués Francesco, se da una descripción de uno de los *intermezzi* para la representación de la comedia *Asinaria*. En el segundo acto, diez hombres salvajes corren y saltan con los cazadores y los perros. Ellos ven algunos conejos y los persiguen con sus porras, y los matan. Luego, a un lado del escenario, eran atrapados. Cuatro de ellos hacen un círculo asiéndose de los brazos, y otros cuatro se suben encima de ellos. Al son de las campanas, los otros bailan, poniendo atención a los cambios de la melodía y del ritmo:

... representatione de la comedia Asinaria ...cum mancho strepito li inframezi furono tre. Al secundo atto uscirono dece homini salvatici quali corseno et saltorono uno pezo spaventosamente per la scena poi sentito sonare il corno dubitando de cani et caciatori se inboscorono et stando in aguaito videro uscire conioi a li quali sequirno cum bastoni amazandoli ...saltando se redussero da uno capo de la scena tutti in uno trapello et facto uno circhio quatro di loro congionsero li brazi [41] Loro insieme sopra li quali montorono altri quatro cum li brazi medesimamente coniuonti et cussi a sono de fistule andavano ballando li altri che non erano coniuonti saltandoli apresso li segregorono... questi salvatici haveano sonaglii quali ballando alcuna volta sonavano et alcuna volta non se senteano secundo la mutatione dil sono et tempo... (Archivio Gonzaga, Mantova; Busta 2993, n 13, c. 40v, entry 115)

De acuerdo con Sanudo (IV, 228) el 7 de febrero de 1501 en Ferrara hubo diez hombres salvajes que corrían atemorizados por el escenario; esta descripción parece ser casi idéntica a la de la carta anterior:

comedia di Plauto, nominata Asinaria, la qual fu bella e delectevole. Li inframezi di essa notabili furno: prima X homeni salvatici, quali corseno et saltorno un pezo per la scena spaventosamente...

Las festividades de Ferrara eran estupendas debido a la significación política de la boda, las cuales hacían honor a la unión de Alfonso de Este y Lucrecia Borgia, familiar del Papa. El 9 de febrero 1502 Isabella en Ferrara escribe de nuevo a Francesco. A la medianoche, la comedia *Cassina* empieza. El *intermezzo* en el segundo acto consistía en seis hombres salvajes que iban por un lado del escenario y regresaban con una enorme esfera. Adentro estaban las cuatro virtudes, que cantaban cierta *canzone* cuando la esfera se abría:

... se reducessimo poi in sala dove se ballo fino alle xxiiii hore... Andassimo alla comedia de la Cassina la quale se principio circa una hora di nocte et prima uscì la musica dil Tromboncino cantando una barcelletta in laude de li sposi; la comedia fu lasciva et dishonesta quanto si possa dire. Li inframezi furono questi... al secundo atto uscirono sei homini salvatici li quali andorono in capo de la scena a tirare in mezo una balla grande ne la quale erano le quatro virtu serrate dentro. Al sono de uno corno se aperse la balla et queste virtu cantorono certe canzone... (Archivio Gonzaga, Mantova; Busta 2993, n 13, c. 42, entry 116)

Los hombres salvajes continuaban siendo parte del espectáculo teatral de la época. En 1506 en Urbino los salvajes danzaban una *moresca* en el *Tirsi* de Castiglione (Bernheimer, 72). En 1507 en Belluno (Italia), los hombres salvajes tomaban parte en la conquista de un amor cortés (72).

En 1515 en Brujas los hombres salvajes danzaban sobre un andamio con un bosque para la entrada de Carlos V (70).

También en 1515 en Londres, para una de las doce noches de celebraciones de Enrique VIII, ocho hombres salvajes vestidos con musgo verde y blandiendo armas horribles pelearon con ocho caballeros (71).

En una carta fechada el 27 de enero de 1516 para los gobernadores de Mantua, se da una descripción de una producción teatral donde las mujeres vestían como moradoras de los bosques que con los hombres salvajes representaban *moresche*. Parte de la representación incluía la personificación de jirafas, camellos y otros animales. Todos loaban al rey y la reina:

... la sera venero alcune donne di Marsilia ad far moresche nanti al Re et Regina in habito di persone habitatrici de boschi con homini salvatici al vestir lor esse donne et homini hanno fatto diversi fogie in stravestirsi hora che parevano cavalcar giraffe hora camelli et hora altri habiti et tutti in fogia di moresche dicendo alcune parole in laude dil Re et Regina... (Archivio Gonzaga, Mantova; Busta 633, c. 267)

En la página de un diario de Sanudo (XL, 811) fechada el 8 de febrero de 1526, se da una descripción de un *mumaria* que hacen los mercaderes alemanes de Venecia. Se representó la noche del domingo, la noche del lunes y el martes a la una y media de la madrugada. Los dieciocho actores vestían como hombres antiguos con trajes de hojas y paja. Todos llevaban una porra y danzaban *chiaranzane* que eran muy complicadas. Bailaban con mucho ritmo:

Domenega da sera, eri da sera et questa sera a hore 1 e meza vene una mumaria di 18 vestiti con foie di carta biava a modo herba che pareano homini antichi, et in mano uno baston sotil tutti, qualli ballono chiaranzane molto intrigate, varie e tutte a tempo con ditti bastoni, che mostrono grande ateza tutti a moverli al tempo dil son, e duro assai. Poi feno zuogar do puti di schrimia gaiardamente, che fu bel veder; ma haveano solum 6 torze. Quosti erano todeschi di Fontego mercadanti.

En otra página del diario fechada en febrero de 1529, Sanudo (XLIX, 422) describe otra representación en la que tomaban parte los hombres salvajes en Venecia. Esta es, tal vez, la más descriptiva de todas, certificando la participación también mujeres como actrices. Después de que los hombres y las mujeres bailaron, entraron cuatro hombres salvajes con cuatro mujeres salvajes y representaron acciones de combate, y capturaban a las mujeres del baile. Los hombres atacaban pero se les rechazaba hasta que retornaban con armas de fuego. Un artilugio teatral a manera de yunque, en que iban un mozo y una moza, fue llevado a escena escoltado por cuatro jóvenes, y con martillos parecían golpear el yunque hasta el momento en que los mozos salían y bailaban enérgicamente. Entonces las mujeres salvajes y las danzarinas bailaban y peleaban, y las mujeres salvajes eran capturadas. Finalmente, los hombres salvajes con campanitas en sus piernas fueron conducidos hacia las mujeres bailarinas, quienes a punta de lanza los hicieron bailar. Luego los cuatro hombres entraban con las cuatro mujeres salvajes capturadas, y los dieciséis bailaban la *tarintera*. Aquí, de nuevo, es una batalla de los sexos, donde la civilización triunfa al final:

Da poi taiata la testa a sei porzi, parte per li bechari et parte per li donzeli del Serenissimo, et taia la testa al toro, erano da 12 tori in piazza, et fatto uno soler in mezo, dove fu fatto una muraia di 4 zoveni e 4 done, vere done, quale balavano. Et poi vene suso 4 homeni salvadegi con le sue done, li quali combateno insieme, et li homeni salvadegi li tolse le done. Poi vene fuora di novo li zoveni soli et combateti con li salvadegi, et fo preso li zoveni. Iterum li zoveni veneno con alabarde et iterum roti; demum veneno con schiopi et rupe li salvadegi. Et poi fo porta una ancuzene in la qual era uno putto et una putta, et 4 zoveni, che a tempo balavano, con marteli in man batteva l'ancuzene, di la qual poi ussire li do puti fuora, et balorono loro do excellentissimamente. Demum veneno le done selvadegi le qual da le done altre, havendo balado, combatute, fu rote da schiopi. Et ultimo tutti li homeni selvadegi ligadi da le done veneno fuora, le qual haveano uno dardo in man, et li dava balando, et tutti haveano campanelle a li piedi, et demum veneno li zoveni con le donne selvadegi legate, et tutti 16 a tempo balorono la tarintera, et compite la festa, et tutti questi insivano del soler senza altri soleri.

Los hombres salvajes continuaron tomando parte en el desfile durante la primera mitad del siglo xvi. En 1533 (Tydeman, 94) en la procesión previa a la coronación de Ana Bolena tomaban parte hombres y mujeres salvajes. En 1545 en Toledo cuando se nombró al Cardenal Siliceo, las celebraciones terminaron con un *baile de salvajes* (Bernheimer, 70). En 1549 Carlos V vió a los hombres salvajes (Shergold, 239). Un grabado muestra a Carlos y a Felipe presenciando una danza de combate entre caballeros y hombres salvajes que parecían raptar a las mujeres (Jacquot, II, plates XXVII-XXVIII).

Actores que representan a los hombres salvajes parecen encontrarse a través de la Edad Media y a principios del Renacimiento en toda Europa. Aun cuando América fue descubierta y explorada en la misma época, no se ven diferencias significativas en los símbolos.

White y otros discuten la significación de los hombres salvajes en la historia cultural, refiriéndose a la apariencia en todas sus formas de esfuerzo artístico desde los puntos de vista de Freud, así como de otros más. Algunas interpretaciones son problemáticas. Una sugiere que el hombre salvaje es una proyección de los propios temores y deseos de los hombres medievales. Si es así, ¿cómo puede uno saber qué es dicha proyección y qué no? Tendremos que concluir que no puede ser que todos los personajes, como por ejemplo Jasón, en esos acontecimientos teatrales de la época fueran proyecciones. Tendremos que concluir. Otra interpretación propone que el hombre salvaje es equivalente a la moral inocente, más tarde explotada, durante el siglo xvii y después. Tal interpretación del período medieval no puede ser sostenida por la mayoría de los documentos.

Estos hombres salvajes probablemente no funcionan como símbolos del pasado, mejor aún, fueron los aceptados culturalmente, o, más propiamente, los «otros» aculturados. La mayor parte de las imágenes de los hombres salvajes los proyectan involucrados en luchas, peleando. A este respecto, los hombres salvajes representan los aspectos físicos más violentos de la humanidad, en lugar del intercambio diplomático, desapasionado y tranquilo.

Se puede haber pensado que los hombres salvajes existieron realmente en algunas partes del mundo. Cuando fueron localizadas tales muestras humanas, significativamente diferentes de los representantes de la cultura europea, como los nativos de Guinea y de otros lugares, fueron traídos a las cortes para actuar y para ser vistos. Cuando los hombres peludos y sus mujeres no se podían tener presentes eran personificados de todas maneras. Los hombres medievales tenían una misteriosa manera de convertir lo mitológico en real, haciéndolo presente, por ejemplo, poniendo aureolas de metal donde se requería un ángel. Sin embargo, las imágenes de figuras de santos, de unicornios, etc., parecían declinar a medida que la Edad Media evolucionaba hacia tiempos más modernos, pero no los hombres salvajes, que podían ser representados fácilmente por seres humanos. Muy raramente las producciones teatrales representaban personajes que no fueran fantásticos de alguna manera; la mayoría eran de «otro tiempo» (de la Biblia o de la mitología clásica) u «otro lugar» (de un país remoto). Así, los hombres salvajes eran adecuados para el entretenimiento de la corte o de la ciudad, puesto que en las áreas urbanas eran considerados seres extraños, mitológicos.

A menudo, los hombres salvajes ocupaban un nivel bajo, contratados como accesorios de otras diversiones de entretenimiento, como por ejemplo en 1502, o para darles un lugar, como en 1487.

De acuerdo con los documentos, la coreografía comenzó a jugar un papel más importante en el entretenimiento de la corte a fines del siglo xv y principios del siglo xvi. La improvisación fue reemplazada con figuras danzantes. El hombre salvaje fue puesto dentro del orden social, haciéndolo mantener el ritmo de su danza, tal como se recoge en 1529. Las danzas armadas parecían cobrar popularidad; en ellas las acciones agresivas y las acciones defensivas eran hechas para armonizar las unas con las otras. Con el alto grado de problemas políticos durante el período, donde los movimientos militares eran comunes (por ejemplo, el saqueo de Roma) el hombre salvaje podía ser usado sin peligro como un símbolo indirecto de algo indeseable, cuando inconscientemente o sin palabras podía representar una asociación con un agresor específico, un invasor, un ocupante, o, más aún, un enemigo. Raramente el hombre salvaje era un vencedor.

## Bibliografía

- BERNHEIMER, Richard, *Wild Men in the Middle Ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1952.
- BOASE, Roger, «The Penitents-of-Love and the Wild Man in the Storm, A Passage by the Knight of Latour-Landry». *Modern Language Review* LXXXIV/4 (Oct. 1989), 817-33. En apéndice aporta 30 muestras de referencias al hombre salvaje en la literatura.
- BLANCAS, G. de, *Coronaciones de los serenísimos reyes de Aragón*, ed. Dr. Juan Francisco Andrés de Uztarroz. Zaragoza, 1641. Pages 75-78.
- BRÉTIER, L., *Les chapiteaux historiés dans l'art roman auvergnat*. Thiers, 1924.
- DILLANGE, M., *Vendé romane*. Yonne, France, 1976.
- DUERR, H.P., *Traumzeit: Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt, 1978.
- ELIAS, N., *The History of Manners*. New York, 1978.
- , *Power and Civility*. New York, 1982.
- GAIGNEBET, C. and Lajoux, J-D., *Art profane et religion populaire au moyen âge*. Paris, 1985.
- GOMBRICH, E. H., «The Wild Man», *Burlington Magazine* CXXIII/934 (Jan. 1981), 57-58.
- GOODENOUGH, Lady, trans., *Chronicle of Muntane*. 2 vols. London: Hakluyt Society, 1920-21.
- GUREVICH, A., *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*. Cambridge, 1988.
- GRYJ, Arturo Warman, *La Danza de Moros y Cristianos*. México: Spe/Setentas, 1972.
- HALL, J., *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London, 1979.
- HEARTZ, Daniel, «Une Divertissement de Palais pour Charles Quint à Binche», *Les Fêtes de la Renaissance*, ed. J. Jacquot, Paris, 1960, II, 329-42, and Plates XXVII-XXVIII.
- HUSBAND, T., *The Wild Man*. (catálogo de exposición) Metropolitan Museum of Art. The Cloisters, New York, 1980.
- JACQUOT, Jean, ed., *Les Fêtes de la Renaissance*. 2 vols. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1956.
- JANSON, H. W., *Apes and Ape Lore*. London, 1952.
- KAUFFMAN, L. F., *The Noble Sauvage: Satyrs and Satyr Families in Renaissance Arts* (Ph.D. diss.) University of Pennsylvania, 1979.
- LIVERMORE, H. V., «El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar», *Revista de Filología Española* XXXIV (1950), 166-83.
- MÂLE, E., *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*. New York, 1972.
- MARINIS, Tammaro de, *Le Nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel Maggio 1475*. Firenze: Vallecchi, 1946.
- MILÀ Y FONTANALS, M., «Orígenes del teatro catalán», *Obras completas*, VI, 203-379, Madrid, 1888-96.
- MURARO, Michelangelo, «The Moors of the Clock Tower of Venice and their Sculptor», *Art Bulletin* LXVI/4 (1984), 603-09.
- MULERTT, Werner, «Der wilde Mann in Frankreich», *Zeitschrift für französische Sprach und Literatur*, LVI (1932), 69-88.
- NERI, Ferdinando, «La maschera del Selvaggio», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LIX (1912), 47-68.
- PADOVAN, Maurizio, «Da Dante a Leonardo: la danza italiana attraverso le fonti storiche», *La Danza Italiana* III (Autumn 1985), 5-38.
- PETTIT, Thomas, «English Folk Drama and the Early German Fastnachtspiele», *Renaissance Drama New Series* XIII (1982), 1-34.
- QUARRÉ, P., *La sculpture romane de la Haute-Auvergne*. Aurillac, 1938.
- RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, 1955. I.
- RUSSELL, Margarita, «Images of Wild-men, Fools, Peasants and Beggars in Art» review of Paul Vandenbroeck's *over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over hetzelf, exhibition catalogue* (Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1987) *Apollo; The International Magazine of the Arts* CXXIX/323 (Jan. 1989), 66.
- SAVIOTTI, Alfredo, «Una Rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474», *Atti e memorie della R. Accademia Petrarca di Scienze, di Lettere e Arti* (Arezzo), I (1920), 180-236.
- SAUERLANDER, W., *Gothic Sculpture in France 1140-1270*. London, 1972.
- SCHMITT, J-C., «Les "superstitions"», *La France religieuse*, Le Goff and Remond, eds. Paris, 1988. I
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- SILVER, Larry, «The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era», *Art Bulletin* LXVIII/4 (Dec. 1986), 518-35.
- , «Forest Primeval: Albrecht Altdorfer and the German Wilderness Landscape» *Simiolus* XIII (1983), 4-43.
- SMITH, A. William, «Jewish Dancing in Wedding Pageantry at Pesaro, Italy in 1475», *Israel Dance* X (1987-88), 11-24.
- SPECHT, Henrik, «The Beautiful, the Handsome, and the Ugly: Some Aspects of the Art of Character Portrayal in Medieval Literature», *Studia Neophilologia* LVI/2 (1984), 129-46.
- STAUB, August W. and Robert L. PINSON, «Fabulous Wild Men: American Indians in European Pageants, 1493-1700», *Theatre Survey* XXV/1 (May 1984), 43-53.
- TCHALENKO, John, «Earliest Wild-man sculptures in France», *Journal of Medieval History* XVI/3 (Sept. 1990), 217-34.
- TUCHMAN, Barbara W., *A Distant Mirror: The Calamitous Fourteenth Century*. London and Basingstroke, 1979.
- TYDEMAN, William, *The Theatre in the Middle Ages*. London and others: Cambridge University Press, 1978.
- VAUCHEZ, A., «Le christianisme roman et gothique», *La France religieuse*, Le Goff and Remond, eds. Paris, 1988. I.
- WELSFORD, Enid, *The Court Masque*. New York, 1928.

- WHINNON, Keith, ed., *Dos opúsculos isabelinos*. Vol. 22 of *Exeter Hispanic Texts* Exeter, 1979. Ejemplo español en el romance sentimental anónimo *La coronación de la señora Gracisla*, p 17,78, n 31. Cincuenta moros negros con instrumentos musicales justan contra cincuenta salvajes cabalgando bestias espantosas.
- WHITE, Hayden, «The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea», *The Wild Man Within*, Edward Dudley and Maximilian E. Novak, eds. University of Pittsburgh Press, 1972, 3-38.
- , «The Noble Savage Theme as Fetish», *Topics of Discourse*. Baltimore 1978, 150-97.
- WICKHAM, Glynne W. G., *Early English Stages*, 3 vols. London: Routledge and Paul, 1963. «The Wild Man Medieval Myth and Symbolism», Review of 6 October 1980-11 January 1981. The Cloisters, Met. Mus. of Art. *Connoisseur* CCV/826 (Dec. 1980), 240.
- WITTKOWER, R., *Marvels of the East: A Study in the History of Monsters*, in *Allegory and the Migration of Symbols*. London, 1977.
- ZANNONI, Giovanni, «Una Rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487», *Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze, Fisiche, Matematiche, e Naturali; Atti, Rendiconti*, Ser. IV (1891), 414-27.

Leif Søndergaard  
Professor de The Center  
for the Study of vernacular  
Literature in the Middle Ages  
de la Odense University  
Dinamarca

# *The carnival play in the reformation Struggle*

## *On the Danish carnival play Peder Smid oc Atzer Bonde*

The carnival plays (*Fasnachtsspiele*) enjoyed an extended popularity at the end of the Middle Ages in many towns within the German cultural area, from the Tirol in the south to Scandinavia in the north, from the Netherlands in west to the Baltic states in the east. Having already served as a vehicle for criticism of the avaricious and lecherous lifestyle of monks and other clergymen in the 15th century the genre could readily be used for propaganda purposes in the Reformation struggle, especially by the reformist movement.

About 1500 criticism of the church is common in the carnival plays, and in the second decade the satire becomes sharper and more precise. From Mainz we know that «Ein schoen spiel von fier Predigerordens zu Bern in Schweizerland» was performed in 1510 (Michael, p. 42). This play deals with the swindle perpetrated by the black friars in Bern during the years 1507-09, when they tried to win public opinion for their view that Virgin Mary was born in sin and not as the result of Immaculate Conception, as asserted by the grey friars. This they do by engineering various miracles for the young tailor Hans Jetzer, who believes he sees the Virgin Mary in a vision arguing against the dogma of the Immaculate Conception. The fraud is disclosed, and the council of Bern codemns the four black friars to be burnt for heresy.

Pamphilus Gengenbach had already criticized the church in his *Nollhart*-play, and he is probably the author of *Die Totenfresser* from about 1518, a play that deals with the subject: how the church «devours» dead people by earning lots of money celebrating requiems for their souls. It may be regarded as the first real instance of reformation drama (Könneker, p. 37).

From 1522 onwards Niclaus Manuel wrote anti-papal carnival plays in Switzerland, where the protestant forces rapidly gained ground from the beginning of the 1520's. His first two plays, *Vom Papst und seiner Priesterschaft*, and *Von Papst und Christi Gegensatz*, were both performed in Bern at Shrovetide 1523. And his best play *Der Ablasskrämer*, dated 1525 in the manuscript, was probably acted at the same place at Shrovetide that year. The titles clearly indicate the direction of the criticism.

In *Der Ablasskrämer* the pardoner Richardus Hinderlist is confronted by the beggar Steffen Gygenstern and seven militant peasant women who reject all his requests for money and all his threats to excommunicate them. They shout at him, push him, beat him and finally string him up, so that he ends hanging by his arms on a pole in the middle of the village. Thus delivered to the laughter of everybody he is convinced that he should never again sell indulgences. Manuel himself depicted the scene in a drawing in the manuscript (Manuel, p. 22).

In Northern Germany, *Claus Bur* (1523), possibly written by Bado von Minden, achieved widespread popularity. Its criticism was less radical, because of the political circumstances in that part of Germany. Here we see Claus Bur (Bauer) as a transitional figure from carnival fool to a socially realistic representative of the peasantry, a layman able to discuss religious and political matters:

Claus Bur bin ick genant,  
Ein vastelavendes kint gebaren  
Myn vader hefft my uth gesant  
De warheit tho vorklaren.  
(Schafferus, p. 9)

In february 1527 Burkard Waldis' «geystlike vastelauendt» play *Parabel vam verlorne Szohn* was performed in Riga. This play is no typical carnival play, even though the editor names it so, and even though it is performed during the carnival period. In many ways it is the first Protestant play in the parable form which later on is going to be used in a number of Protestant plays dealing with items from the Old Testament (Könneker, p. 38).

The best known Catholic carnival play is Thomas Murners *Von dem grossen lutherischen Narren* (1522), but with its ca. 14,000 lines it is emphatically a closet drama not intended for staging. Johann Hasenbergs latin anti-Lutheran play *Ludus ludentem Luderum ludens* was performed in Leipzig in 1530. Both plays are very personal in their criticism: in Murners play Luther is described as a fool, and in a wood engraving in the book he is depicted with a fool's cap sitting in the bath vomiting foolish ideas (in the form of small fools). In Hasenbergs play Luthers wife Katharina is haunted by nightmares that turn her away from her heretical husband. Such allegorical plays are far removed from every day life, and directed towards a learned audience they have very little impact on public opinion in a broader sense.

From the Prussian area we know the names and the contents of some anti-Protestant carnival plays. In one of the plays a Protestant Lord Mayor pays his debts with church goods that he has confiscated, and in another at the end Luther is carried off to hell by a devil. On the Protestant side we find plays criticizing indulgences, the luxury of clergymen, and monks who begets large numbers of children (Michael, p. 42).

We may discern three main phases in the development of the reformation drama:

- 1) general satire on excesses in the lifestyle of the clergy, especially the friars;
- 2) specific satire on the excesses, often with concrete examples —criticism directed against the church as an institution, first of all the pope in Rome and the sale of indulgences— attacks on central dogmas in the Catholic dogmatic system —and propaganda for the new Protestant ideas;
- 3) exposition of the Protestant point of view, often exemplified by items from the Old Testament, invariably with a moralistic and didactic purpose.

The reformation plays in a restricted sense belong to the second period, which extends from 1523 until the time the religious struggle is finally resolved. This moment varies from region to region within the German cultural area, from the late 1520's in Switzerland to 1536 in Denmark.

During the reformation struggle conventional carnival plays in the traditional «Nürnberg style» continued to be performed alongside the reformation plays, at least in some areas. Many of the carnival plays from Sterzing in the Tirol belong to this period. Likewise school comedies and moralities were performed in the 1520's, often at Shrovetide. Burkard Waldis' play mentioned above points forward to the Protestant bible plays of the third period, among other things in its moralistic attack on the «Fastnachtstreiben» in Nürnberg and Rome.

It can sometimes be extremely difficult to decide whether texts from the reformation struggle are in fact *carnival plays*, intended to be performed before an audience, or *reformation dialogues*, printed and aiming at a reading public. During the reformation period both genres are realistic, have a local character, and deal with actual political and religious problems. Authors of carnival plays as well as reformation dialogues participate in the class struggle in society, and their works are designed to take part in the ideological fight going on du-



ring these years. It is a literature basically written to be used. This circumstance gives reformation literature its special character, on one hand satirical and polemical, on the other propagandistic and didactic.

The reformation dialogues are very much influenced by the carnival play tradition. The locality where the events take place is often concretized, for instance as an inn or a market place. The persons of the dialogue are ordinary people in typical situations from everyday life. The language used comes very close to spoken idiom. All this because the reformation dialogues are directed to ordinary people, farmers and craftsmen.

In some of the dialogues the dramatic elements are even more prominent than in many carnival plays. They may have stage directions and indications of speeches, sometimes also a sort of prologue and epilogue. And the protagonists are not restricted to two persons, but extend to three, four or even more than ten participants. *Eyn gesprech zwyschen vyer Personen wye sie eyn Getzengk haben von der Walfahrt ym Grimmethal* (Erfurt 1523/24) is an instance of a reformation dialogue which can hardly be distinguished from the carnival plays proper (Könneker, p. 36-37).

Niclaus Manuel's two first carnival plays were printed a year after they were performed at Shrovetide in Bern. If they were merely intended to be performed, why then print them? In my opinion they were designed to exert influence in two ways, both as acted plays and as printed books. Manuel's third play, *Der Ablasskrämer*, is known only from a manuscript, and his next reformation texts are dialogues, printed in 1526 and 1528, the last of them called *Krankheit und Testament der Messe*. The reformation period is characterized by the continuation of the oral and acted culture from the carnival plays and at the same time written texts, printed according to the new print culture and spread as a new sort of mass communication. This dual culture is a constituent feature of the reformation period.

Carnival plays and reformation dialogues together with political ballads are widely distributed over the German cultural area. Manuel's 1528 dialogue was translated into Danish in the early 1530's and printed in Copenhagen in 1533 under the title *Dialogus*. It is not merely a translation however but adapted to the current Danish situation following the critical political gathering (Herredagen) in Copenhagen in 1530, where many of the religious controversies were trashed out between Catholics and Protestants in a highly polemical atmosphere with the protestants in the offensive, but without any final resolution. Also *Die deutsche Vigilie der gottlosen Papisten, Mönch und Pfaffen* (1527/28) found its way to Denmark, where it was translated as *Vigilies*. And finally the Danish reworking of the *Todentanz*-motive from 1536, the morality play *Dødedansen*, is influenced by Protestant ideas.

Far more interesting is *Peder Smid oc Atzer Bonde* (the surnames of the protagonists specifying their professions as blacksmith and farmer). The text is preserved in printings from 1559 (Hamburg) and 1577 (Copenhagen), but dates from the beginning of 1530 (Heise, p. 755-59 and Mogensen, p. XIII). The original source is *Eyn gesprech zwyschen vyer Personen wye sie eyn Getzengk haben von der Walfahrt ym Grimmethal*, mentioned above as an example of a dialogue which has more scenic and dramatic elements than many contemporary carnival plays.

The *locus* is specified as the inn of the town of Skive in Northern Jutland a dozen miles or so from the cathedral town of Viborg. The blackfriar Kort and the priest Jens are playing cards and throwing dice, when the blacksmith Peder enters the inn. The innkeeper Las Foged (bailiff) offers him something to drink. A little later the farmer Atzer appears. He is on a pilgrimage to the shrine of the weeping madonna in Karup, one of the most popular places of pilgrimage in late medieval Denmark, to seek absolution for his sinful ways. But during the play Peder convinces him that he should rather go back to his work. Also brother Kort gives up his life as a parasitic monk to start working as a fisherman in a fishing town some miles away. Only the priest threatens Peder before he leaves the inn to ride to the bishop's castle to tell him about the rebellious blacksmith.

The Danish text is not merely a translation. It has been rhymed and versified, and events have been thoroughly located to Northern Jutland, especially to the area around Viborg. But the long dialogue between Peder Smid and Atzer Bonde follows the German text closely, and most of the relocalization merely involve the substitution of the place —and person-names (Andersen, p. 156-74).

For instance the satirical anecdote about the weeping Madonna in Karup is not an original Danish invention. In *Peder Smid oc Atzer Bonde* we are told that the Madonna figure is weeping, not as the result of a real miracle, but because the priest at Our Lady's church in Karup has carved a hole in the head of the figure, filling it with water and making two small channels to the eyes. The priest maintains that the Madonna is weeping because too few people visit her, but the bailiff in Karup discloses the imposture. The anecdote seems to be totally convincing and reliable, but the German dialogue tells exactly the same the story as occurring at Grimmenthal in Thüringen.

Some of the anecdotes in *Peder Smid oc Atzer Bonde* as well as the German dialogue are international anecdotes, told all over Europe. The Jetzer-swindle, which has been mentioned above, is one of the best known, and it is repeated again and again as an example of the exploitation of credulity. Likewise the anecdote about the franciscan observants who bought a cardinal title from the pope for 80,000 gold ducats is retold without localization to show the avarice of the pope and the church.

On the other hand some of the examples in *Peder Smid oc Atzer Bonde* are of purely local character. Among other things Peder tells about the grey friars in Randers, who some years previously had slaughtered so many lambs and sheep that they could not eat them all and had to throw more than two hundred sheep carcasses into the water. We are not in a position to determine to what extent such anecdotes are true, but a lot of them seems at least to be rather exaggerated.

The original features of *Peder Smid oc Atzer Bonde* are to be found particularly at the beginning, where the innkeeper Las Fogit talks to Peder Smid, and in a lot of details scattered around in the text. The local character and the many contemporary hints give the text an authenticity which is very important if it is to be an effective ideological weapon in the reformation struggle.

There has been some discussions on whether *Peder Smid oc Atzer Bonde* is a carnival play or merely a dialogue. Some scholars take it to be a carnival play, intended for performance (Helveg, p. 847-48 and Heise, p. 738-39). This was rejected by the first editor of the text (Grundtvig, p. V), and other scholars who follow him (Paludan and Mogensen). Their point of view has recently been modified to acknowledge that such satires may have been performed. But it is also possible that old literary modes from the carnival plays have just survived in the reformation satires (Risum, p. 121).

Neither of these viewpoints has been thoroughly argued, but we can find evidence for both. In the preface/prologue the author talks about «this little *book*», and even if this was added—together with the indication on the front page—at the moment it was first edited (1559), it seems very reasonable to assume the text has worked the same way as the printed text from Erfurt it is adapted from. One scholar suggests it had been printed as early as 1530 by the printer Hans Vingaard in Viborg (Lindhardt, p. 336). We know of 19 works from his press in the period 1528-30 (6 of them survive today), but *Peder Smid oc Atzer Bonde* is not mentioned among them (Nielsen, p. 152-53).

In the preface/prologue *book* (Bog) may very well have replaced *play* (Spil) without disturbing the metre or the rhyme. Peder's last speech which serves as an epilogue (stressed by larger letters in the text from 1559) is in many ways typical of a carnival play. He addresses the audience and apologizes if he has not *spoken* in the best way (*spoken* used three times in the epilogue) and he refers twice to the words which the audience have *heard*. Both the prologue and the epilogue are moralistic and didactic and ask the audience to pay attention to all that has been said, quite in accordance with the carnival play tradition. Also during the play itself Peder addresses the audience.

At the beginning of the play the location is stated precisely, the persons present are indicated and we are informed explicitly about what they are doing in a typical stage direction. At its end we are told that Peder enters the inn and addresses the innkeeper. This opening *stage direction* is matched by others, especially in the first and the very last part of the play. The innkeeper also has a role to play: he carries beer and he has two initial speeches. All this differs from the original German dialogue. But in the main part of the play only Peder's and Atzer's speeches and the few contributions from brother Kort and clerk Jens to the dialogue are indicated.

In his first speech Peder Smid addresses and presents Las Fogit, and the latter does the same to Peder in his first speech. This is a traditional way of making a presentation in the carnival play, but it may also be done as Atzer does in a sort of self presentation. His initial greeting to everybody present at the inn (including the audience), «there you all sit in a row» (sieder i helsen alle paa rey), also is typical for the carnival play. We can imagine that their dress sufficiently identifies the monk and the priest. According to the *Fastnachtspiel* tradition the persons are not only individuals, but they represent the different classes of society: peasants, craftsmen and clergy.

*Peder Smid oc Atzer Bonde* retains only a few remnants of the original carnival play tradition's emphasis on the grotesque body and its sexual and faecal aspects. In fact these aspects are reduced to a single utterance, where Peder asks rhetorically if we are supposed to confess every time we fart while we are asleep. On the other hand this is a typical way of delivering the authorities to ridicule.

With this single exception *Peder Smid oc Atzer Bonde* is totally lacking in scurrility. From the end of the 15th century in Germany and from about 1520 in Denmark the carnival plays developed in a moralistic and didactic direction, so this is by no means special for the reformation play. Instead of the rude sexual and scatological expressions the reformation plays in general and the Danish play in particular contain a lot of polemic and satire ridiculing all levels of the Catholic hierarchy.

In one of his speeches Peder addresses Broder Kort and Atzer Bonde, but his address is at the same time directed to the audience, asking everybody to *read* or *listen* in a way which suggests that *Peder Smid oc Atzer Bonde* is not merely a dialogue and not merely a carnival play, but *leads a double existence as a dialogue and a carnival play at the same time*. It would not be exceptional in the European tradition, if this were the case. The first two of Manuel's plays—as we have seen—are first performed at Shrovetide 1523 and then printed 1524, and his third play is preserved only in manuscript, while his later texts totally in the carnival play tradition are printed dialogues.

The fictive *locus*, where the persons in the play meet, may very well be identical with the real playing place. We know from Germany and Denmark, that carnival plays were often performed at the inns, when craftsmen meet for the guild feast (lavsdrick) during the carnival week. In the discussion between Peder Smid and Atzer Bonde Atzer reports that since Shrovetide he did not eat more fish than herring's roe. The time of the play does not appear anywhere in the text, but the events in the German dialogue take place at Mid-Lent.

We do not know, who wrote the Danish play. The author may be the priest Peder Thomsen—from the village Torum near Viborg—who visited Wittenberg in 1524 and could possibly have brought the German text back with him to Denmark (Heise, p. 759-60). The well-known reformer Jørgen Jensen Sadolin of Viborg also has been mentioned as a possible author (Rosenberg), as has the reformer Peder Borgsmed from Horsens (Paludan, p. 719). Peder Borgsmed translated Joh. Toltz' *En liden Indgang i Skriften* (edited by Vingaard in Viborg 1530). This originally German text presents the Protestant ideas in 41 articles, and many of the items it deals with are the same as we find in the reformation play. This may argue in favour of Borgsmed's authorship. But the problem remains unsolved.

In any case we have to distinguish the author from the protagonist in the play. The author is a learned man knowing the current religious debate all over Europe, able to translate from German and skilled in writing rhymed verses. Peder Smid is a *fictive figure*. Within the fiction he characterizes himself as a *layman* who is not learned in books. But he often exceeds the realistic limits of this layman's role to be mouthpiece for the author's presentation of all the basic ideas of the Protestant movement. In reality he is a political figure in the reformation struggle, chosen to make the religious statements in the play/dialogue more convincing.

The play is not located to Viborg by accident. The reform movement grew quickly here from the mid 1520's, and from the outset Viborg became the centre for the conflict between Catholics and Protestants. Jørgen Friis resided as bishop from 1520, and as he may be considered the most reactionary and depraved of all the bishops in Denmark he is an obvious target for criticism. And the leading Danish reformer Hans Tausen preached in Viborg from 1526 together with Jørgen Jensen Sadolin. Both of them visited Wittenberg in 1524 to establish a

direct connection to Luther and other leaders of the reformation movement in Germany. The countryside around Viborg is the only place in Denmark where we know of a layman's movement outside the towns (Heise). All this constitutes the immediate social and cultural background for *Peder Smid oc Atzer Bonde*.

The general political situation in Denmark from the beginning of the 1520's until the Reformation in 1536 was characterized by social and religious conflicts, unstability and finally civil war. The king, Christian II, was forced to resign by the nobility in 1523, and his successor, Frederik I, had to sign a declaration that he would not favorize the Protestants. Nevertheless he protected Hans Tausen in Viborg, and from 1526 all relations to Rome were broken off, so that the Danish church in this period became a reformist-catholic national church. In 1527 a serious peasants' rebellion broke out in Jutland, in 1528 the first friars were forced to leave their monasteries, and from 1530 Protestants (as well as catholics) were allowed to preach (Lindhardt).

In Viborg the Reformation gained the victory in 1529 and the citizens were allowed to destroy the churches they could not afford to maintain. The abbey churches were confiscated and the friars driven out. At the end of the year the bishop retired to his fortified castle some miles outside Viborg, an episode mentioned in *Peder Smid oc Atzer Bonde* and serving to date the text.

The play participates directly in the current struggle. Peder Smid addresses noblemen, people from the town and peasants, urging them to drive the friars away from their abbey. From the very beginning in the prologue he asks the audience to stop giving money to priests and monks.

The play is aimed at an audience consisting mainly of peasants from the countryside and other ordinary people. Their representation figure in the play is Atzer, the farmer. Within the framework of the fiction Peder Smid is talking to him, but at the same time his words are directed at the audience. Atzer asks a lot of questions to Peder about controversial theological matters, so to say on behalf of the audience. And Peder answers in a way which teaches the Protestant ideas to Atzer and to everybody watching the play.

Atzer is the epitome of «the good peasant», seen from the Protestant position. He listens to everything Peder Smid tells him and is immediately convinced that Peder is right. He abstains from his planned pilgrimage to Karup and decides not to pay tithes or give offering to the greedy monks and priests. Finally he declares that he will return to his own village and spread the message he has received from Peder. In a single situation he moves too far, namely when he reveals, that he does not believe in heaven and hell. In his opinion the devils are the invention of the church to make peasants afraid and obedient to the claims of the clergy, but he is corrected by Peder who refers to the Gospel which tells about both heaven and hell, but definitely not about purgatory.

Broder Kort is presented as «the reasonable monk», who is part of the clergy with all its depraved life style (playing cards, throwing dice and so on), but willing to listen to what Peder has to say —also about the swindle of his brothers, the blackfriars in Bern. He becomes ashamed that he carries the same monk's frock and at the end of the play Peder convinces him that his itinerant begging is totally useless. Instead he should throw away his frock and start working to earn his bread for himself. In consequence brother Kort leaves Viborg to work as a fisherman in a neighbouring town.

In an alternative position we see the stubborn priest Jens who reacts against Peder's criticism. He gets very upset, but he is unable to do anything, so he is forced to flee to the bishop's castle. At the end of the discussion with Peder he relates that the bishop has forbidden him to say the truth under threat of excommunication. This can in no way be the bishop's real argumentation, and his position could never be reported in such a way. Both these figures are polemical charicatures and their arguments are conducted *ad absurdum*.

Likewise the anecdotes should be taken *cum grano salis* —and more than that. They serve a propaganda purpose in the ideological struggle. So the verification is less important, and exaggeration is often used to increase the effect (*hyperbole*). All the Catholic authorities are exposed to ridicule. In these aspects *Peder Smid oc Atzer Bonde* is a typical reformation play, very satirical and polemical. The persons of the play are by no means realistic figures. They are invented to serve polemical and didactic purposes.

The play also criticizes the catholic dogmas and the function of the church on a theological level. It deals with all the controversial items in the religious debate of the 1520's: pilgrimage, worship of saints, masses, confession, vigils, purgatory, miracles, the pope's power, indulgence, celibacy, tithes, penance and fasting, holy days, holy water and wax candles.

On the other hand the play is —mainly in the second half— a *Lehrstück*, teaching the Protestant ideas in a didactic and moralistic way: the importance of the gospel, faith (*sole fide*) instead of deeds, confession of sins and trust in the grace and forgiveness of God, the personal relation to God, charity, clear conscience and a moral life, the right of the priests to be married and the importance of labour (as opposed to idleness).

The Danish text follows the German dialogue closely, both in most of its satirical anecdotes and its theological criticism as in the presentation of the Protestant ideas. There is only one important point where Peder Smid oc Atzer Bonde differs from the German text: it takes only two sacraments into account (*baptism and the Eucharist*) in contrast to three sacraments in Germany, where penance is included.

*Peder Smid oc Atzer Bonde* is a typical reformation play/ dialogue. It is interesting as a political, ideological and religious document. It may be rather boring in its long monologic passages, at least to a modern audience, and its aesthetic and dramatic value may be limited. But it has a strong satirical and polemical impact.

## Texts

*Peder Smed og Adser Bonde*, ed. Svend Mogensen, Årh./Kbh. 1936 (reprint 1959 ed.)

*Peder Smed og Adser Bonde*, ed. Svend Grundtvig, Kbh. 1880 (reprint 1977 ed.)

*Den gamle danske Dødedans*, ed. Raphael Meyer, Kbh. 1896.

*Dialogus*, ed. S. Birket Smith, Kbh. 1893.

Niclaus Manuel: *Der Ablasskrämer*, ed. Paul Zinsli, Bern 1960.

*Zwei niederdeutschen Dramen der Reformationszeit*, Ed. Ella Schafferus, Hb. 1938. *Viser fra Reformationstiden*, ed. Chr. Bruun, Kbh. 1864.

*Danske Viser fra Adelsvisebøger og Flyveblade 1530-1630*, ed. H. Grüner-Nielsen, Kbh. 1978-79.

*Flugschriften aus den ersten Jahren der Reformation, 1-4*, ed. Otto Clemen, Halle 1906-11 (reprint 1967).

*Die Reformation im zeitgenössischen Dialog. 12 Texte aus den Jahren 1520 bis 1525*, ed. Werner Lenk, Berlin 1968.

*Deutsche Flugschriften zur Reformation*, ed. Karl Simon, Stuttgart 1980.

*Fem Reformationskrifter trykt af Hans Vingaard i Viborg 1528-30*, Kbh. 1987 (reprint).

## Critical works

ANDERSEN, J. Oskar: «Den tyske original til Peder Smed og Adser Bonde», *Kirkehist. Saml.* 5.R. 4, Kbh. 1907-09, p. 152-77.

HEISE A.: «Viborg Stift paa Reformationstiden», *Kirkehist. Saml.* Ny R. 5, 1869-71, p. 522-81 and p. 703-71.

HELVEG, Ludvig: *Den danske Kirkes Historie til Reformationen*, vol. 2.2, Kbh. 1870.

KÖNNEKER, Barbara: *Die deutsche Literatur der Reformationszeit*, München 1975 (with «Zeittafel» and extensive «Bibliographie»).

LINDHARDT, P.G.: «Reformationstiden 1513-1536», *Den danske Kirkes Historie*, vol 3, Kbh. 1965, p. 105-429.

MICHAEL, Wolfgang F.: *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Bern o.a. 1984.

NIELSEN, Lauritz: *Dansk Bibliografi 1482-1550*, Kbh. 1919.

PALUDAN, J.: «Bemærkninger til nogle Grupper af Reformationstidens Digtning», *Kirkehist. Saml.* 4.R. 3, 1893-95, p. 693-720.

RISUM Janne: «Protestantiske satirer», *Dansk litteraturhistorie* 2, Kbh. 1984, p. 121-31.

SØNDERGAARD, Leif: *Fastelavnsspillet i Danmarks senmiddelalder*, Odense 1989.

VELLEV, Jens m.fl.: *Hans Tausen og Hans Vingaard, reformator og bogtrykker i Viborg*, Viborg 1986.

**V** *TAULES*  
*RODONES*



Coordinador  
Luigi Allegri  
Participants  
Jean Paul Débax  
Ferran Huerta

# *Idea del teatre a l'Edat Mitjana*

## Luigi Allegri

Si par théâtre nous voulons entendre l'*institution* que seulement la culture ancienne d'un côté et la culture moderne de l'autre ont élaborée, alors au Moyen-Age le théâtre presque n'existe pas. La tâche —difficile mais séduisante— du spécialiste de théâtre médiéval est alors d'effectuer des changes de perspective continuels, de poursuivre, si non pas le théâtre, au moins la *théâtralité* là où elle se cache, mais surtout de vérifier continuellement sa méthodologie et ses catégories. C'est seulement ainsi qu'il réussira à saisir les signaux étouffés qui sont les produits d'une théâtralité faible telle que la théâtralité médiévale, écrasée entre deux fortes *idées de théâtre* qui sont celles de l'antiquité et de la Renaissance.

Donné pour sûr que le théâtre en sens moderne —*moderne*, justement— commence à ne se manifester qu'à la fin du Moyen-Age, le problème théorique et historique le plus intéressant me semble être le suivant: quelle est donc l'*idée de théâtre* que la culture médiévale possède — disons au moins jusqu'aux XIIe-XIIIe siècles— et comment cette idée de théâtre est comparée avec les manifestations concrètes de théâtralité, les profanes des jongleurs et les religieuses du drame sacré.

Le point de départ est naturellement l'éclatant refus et la violente condamnation de la culture chrétienne —qui au Moyen-Age devient la culture dominante— vers le théâtre et le spectacle. Je me limite à énoncer les données de ce refus et de cette condamnation. D'abord il faut remarquer que les spectacles sont une expression d'idolâtrie, puisqu'ils renvoient aux cultes païens. Puis il y a les autres interdits typiques de la culture chrétienne: les acteurs sont infâmes, de même façon que les auriges des courses de chars; le théâtre produit un événement uniquement pour l'exhiber au public (le théâtre vise à *séduire* le public); les acteurs exhibent continuellement le pouvoir de la passion contre la raison et la continence; les spectacles sont très souvent pleins de violence et d'obscénité.

Le *catalogue* des condamnations du spectacle et de ses acteurs —catalogue codifié par le *De Spectaculis* de Tertullien (avec ensuite des intégrations importantes apportées par Augustin et Jean Chrysostome), répété de façon obsédante et obsessionnelle par tous les auteurs, de Lactance à Salvien, de Jérôme à Novatien, pour citer seulement les plus connus— est sans doute



une raison importante et capitale de la disparition non seulement du théâtre, mais aussi de la simple *idée de théâtre*, au moins jusqu'aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles.

Il reste néanmoins un tout petit fil qui nous relie à la théâtralité ancienne: dans les recoins de la vie sociale du Moyen-Age nous retrouvons la figure de l'histriion vagabond, appelé de façon variée (*mimus, histrio, scurra*, etc., jusqu'à la traduction néo-latine de *joculator* —et donc *jongleur, joglar* ou *giullare*— qui deviendra la dénomination la plus commune et la plus acceptée), mais toujours marginalisé et censuré par la culture chrétienne. La culture de l'Eglise du Moyen-Age reconnaît en lui l'héritier des acteurs et des mimes de l'époque romaine, et donc la condamnation est aussi dure que celle de Tertullien et des autres Pères, bien qu'on ne parle plus d'idolâtrie.

Le thème du spectacle et de l'acteur comme émanation du mal est donc un élément permanent de la réflexion chrétienne à partir du III<sup>e</sup> siècle, même pendant des époques où la seule forme de théâtralité est donnée par les jongleurs. Tout cela au moins jusqu'à la réhabilitation partielle que Thomas d'Aquin (*Summa Theologiae*, II, 2, p. 169, a. 3) et Bonaventure (*Commentaria Sent.*, d. XIII) vont entreprendre à propos des jongleurs. Mais évidemment le discours devient plus compliqué à partir du XI<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on va retrouver ces formes de théâtralité religieuse que les critiques modernes appellent *office dramatique* ou *drame liturgique*.

En abordant ce sujet la condition du spécialiste du théâtre médiéval devient très particulière. Il ne s'agit plus de retrouver ou interpréter les traces d'une théâtralité mise en marge ou cachée, alors qu'on s'occupe des jongleurs, mais, au contraire, de devenir en quelque sorte sourds ou méfiants par rapport à une théâtralité trop évidente dans des lieux où, justement, elle ne devrait pas l'être. En effet les farouches attaques des penseurs chrétiens au théâtre et au spectacle donnent l'idée du théâtre sacré, ou religieux, ou même liturgique, intimement contradictoire et paradoxale.

Mais quand même avec ce paradoxe il faut se confronter, parce que non seulement il existe un théâtre sacré ou religieux, mais il est de plus en plus fleurissant et à la fin dominant. On a cherché à expliquer ce paradoxe suivant l'interprétation subtile de certains passages des écrits des Pères de l'Eglise, qui opposent la condamnation d'un théâtre *mauvais* au désir d'un théâtre *bon*. Qu'on lise les derniers mots du traité de Tertullien (*De Spect.*, 29-30) et les phrases analogues de Novatien (*Spect.*, 9), de Jean Chrysostome (*De Lazaro, concio*, 1, 1; *In ep. ad Hebr.*, XII, *hom.*, 28, 5), de Augustin (*Ennar. in Psalmum*, 80, 23, 1; *Tract. in Ihoannem*, VII, 6, 18), pur en citer seulement quelques-uns.

En effet, une analyse *neutre* est obligée de reconnaître qu'il s'agit de formulations rhétoriques qui opposent à un spectacle que l'on veut refuser, un autre spectacle, mais dans un sens nettement métaphorique: le spectacle édifiant de la vie chrétienne offerte au regard d'autrui, et, d'un autre côté, le spectacle de Dieu, la vision mystique (*les yeux fermés*, comme l'écrit Novatien) de Dieu et de son royaume.

D'autres critiques, suivant l'exemple du livre de Reich sur le mime, mettent l'accent sur l'aspect choréographique de la liturgie et sur l'introduction de certains éléments de théâtralité au milieu de la liturgie, surtout dans l'Eglise d'Orient, ce qui serait une sorte de réparation spectaculaire pour le public des fidèles en échange des spectacles païens interdits. D'où la conclusion que le refus du théâtre était seulement une question de contenus: une fois les contenus modifiés, l'Eglise pouvait très bien accepter les techniques et l'idée même de théâtralité. Mais cette fois aussi nous sommes en face d'une explication fort redoutable, si l'on pense qu'aucun écrivain chrétien ne théorise tout cela, pas même Jean Chrysostome qui réfléchit longtemps sur les spectacles et qui est un réformateur de la liturgie.

La conclusion à laquelle je peux aboutir est que la culture chrétienne est *dans l'absolu* contre la théâtralité et le spectacle, et donc le paradoxe reste tel quel. Ce qui est témoiné aussi du fait que la culture chrétienne n'arrange pas la contradiction, comme il devrait être logique si derrière il y avait une stratégie consciente, même pas lorsque la pratique du théâtre religieux est diffusée en toute l'Europe.

Parce que ces condamnations, qui sont très fortes à l'époque où il n'y a pas encore de théâtralité chrétienne, deviennent beaucoup plus ambiguës dans les époques suivantes, lorsque les églises commencent à devenir théâtre de fêtes de tradition païenne et surtout de situations dramatiques qui ont une source et un contenu religieux, et donc il faut distinguer les specta-

cles *mauvais* des spectacles *bons*. Date du 1207 la célèbre décrétale d'Innocent III qui condamne durement les *ludi theatrales* dans l'espace des églises, pendant les fêtes des SS. Innocents, mais quelques dizaines plus tard voilà une glose interprétative qui explicitement permet les drames liturgiques.

Plus ou moins à la même période une pareille distinction apparaît aussi dans les décrets d'Alphonse X de Castille qui statuent que dans les églises les clercs ne peuvent faire *juegos de escarnio*, puisque l'église est faite pour prier et non pour y faire *villanias y desaposturas*, mais qui concèdent néanmoins:

Pero representacion ay que pueden los clerigos fazer, asi como de la nascencia de Nuestro Señor Jesu Christo, en que muestra como el angel vino a los pastores e como les dixo como era Jesu Christo nacido. E otro si de su aparicion, como los tres Rayer Magos lo vinieron a adorar. E de su Resurreccion, que muestra que fue crucificado e resucitado al tercer dia: tales cosas como estas que mueven al ome a fazer bien e a aver devocion en la fe, pueden las fazer.

Toutefois ces textes, au lieu d'expliquer le problème, le compliquent. Justement à cause de leur autorité (il s'agit d'une glose d'une décrétale et d'un décret royal), ces écrits semblent montrer la conscience des caractéristiques théâtrales des drames liturgiques, et en même temps l'acceptation de principe et l'approbation *de facto* de ces pratiques à l'intérieur de l'église. Mais en effet —on n'a pas assez réfléchi sur ce point— nous n'avons pas la certitude de cette conscience et de cette acceptation.

La donnée certaine dont il faut partir est celle du *silence de la théorie* à ce sujet, parce que les documents et les témoignages sur le théâtre religieux sont très rares, surtout si l'on considère la production énorme de documents officiels de l'Église et des auteurs chrétiens. E ce silence est surprenant surtout si l'on considère les auteurs qui explicitement traitent les thèmes de la théâtralité. Il nous suffit de citer deux exemples très significatifs, ceux de Jean de Salisbury et de Hugues de Saint-Victor.

Jean de Salisbury écrit, au delà de la moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le *Policraticus*, un traité qui s'occupe entre autres choses du jongleur et aussi (et de manière très lucide et surprenant pour l'époque) du théâtre au sens strict, de conception classique. Je veux dire que chez Jean de Salisbury l'*idée de théâtre* est présente et est bien claire. Il insiste par exemple sur la métaphore du *théâtre du monde* (métaphore qui justement grâce à lui retrouve sa fortune, après une longue période d'oubli), où il montre qu'il possède parfaitement les mécanismes de la représentation théâtrale:

comoedia est vita hominis super terram, ubi quisque sui oblitus, personam exprimit alienam [...]. Ut ergo gentilium figmentis pium accomodemus auditum, rerum omnium tragicus finis est. Aut si nomen comoediae gratiosius est, non duco contentionis funem, dum constet inter nos, quod fere totus mundus, juxta Petronium, exerceat histrionem.

La capacité de comprendre le rôle et la fonction de l'acteur dans le système théâtral classique est remarquable; et l'est aussi la lucidité de l'utilisation du terme *histrion*, qui n'est un terme point neutre, puisque dans l'acception du lexique du XII<sup>e</sup> siècle indique de façon méprisante les jongleurs. Et toutefois il est surprenant que, malgré cette intelligence des choses, bien qu'on soit à une époque où le drame liturgique est désormais largement pratiqué dans l'Europe entière, Jean de Salisbury n'accorde pas un mot à ce dernier type de théâtre. Pour nous c'est sans doute un élément très surprenant, mais seulement parce que nous donnons pour sûre la catégorie *théâtre*, qui est valable pour la représentation des textes de Térence aussi que pour la représentation du drame religieux du Moyen-Âge. Mais ceci n'est pas donné pour sûr dans les traités de l'époque.

Passons à Hugues de Saint-Victor, encore au XII<sup>e</sup> siècle. Dans son *Didascalicon* il introduit la *theatrica* parmi les arts mécaniques; il reconnaît donc le théâtre comme une activité centrale du point de vue anthropologique. Bien, Hugues aussi situe dans l'antiquité le théâtre et tout ce qui le regarde (même avec l'artifice stylistique d'utiliser le passé pour tous les verbes qui le concernent) mais il ne parle absolument pas de la théâtralité contemporaine, ni de celle des jongleurs ni de celle sacrée. La conclusion possible est donc que ce que nous considérons comme théâtre religieux est, pour Hugues, peut-être religieux, mais pas théâtre.

Il faut rappeler qu'il ne s'agit ici que de deux exemples de ce surprenant silence de la théo-

rie. Au contraire rares sont les témoignages, et les critiques les citent toujours parce que ce sont les seuls fragments de documentation à ce propos (la glose de la décrétale d'Innocent III, le décret d'Alphonse X, qu'on a cités tout à l'heure, ou la très célèbre chronique du drame religieux joué à Riga en 1204). On ne peut nier de toute façon l'impression gênante d'un décalage énorme entre la réalité d'un théâtre religieux largement diffusé et le manque d'élaboration théorique à son propos. Il faut avouer qu'il y a un malaise dans la culture chrétienne face à ces cérémonies.

Qu'on examine, à ce propos, une autre série de textes, eux aussi très souvent cités par les spécialistes: ceux de Gerhoh de Reichersberg, de Herrada de Landsberg, de Robert Grosseteste, qui se situent entre la moitié du XII<sup>e</sup> siècle et la moitié du XIII<sup>e</sup>. Gerhoh consacre un chapitre entier de son *De investigatione Antichristi* à condamner ces cérémonies, qu'il appelle explicitement *spectacula theatraia*. La conclusion est tranchante:

Sed divinitas insuper et matura facies ecclesiae abhorret spectacula theatraia, non respicit in vanitates et insanias falsas, immo non falsas sed jam veras insanias, in quibus viri totos se frangunt in feminas quasi pudeat eos, quod viri sunt, clerici in milites, homines se in daemonum larvas transfigurant.

Bien sûr, l'interprétation traditionnelle de tout cela, comme d'autres passages semblables, est celle d'une simple réaction à une dégénération, une protestation contre les intrusions bouffonnes qui auraient déformé la pureté originelle des anciens drames liturgiques. La pièce justificative la plus importante de cette théorie a toujours été Herrada de Landsberg, abbesse de Hohenbourg, qui écrit ces lignes à la fin du XII<sup>e</sup> siècle:

Denique multa mala exempla de bonis orta sunt [...]. Postquam Deus homo factus est et mundo apparuit qui in forma Dei semper invisibilis fuit oblatam gratiam primitivus ecclesiae populus tanto amoris fervore suscepit de ordine illo divino id est de gradibus susceptae humanitatis Christi vel scriptis vel exemplis transmittere posteritati poterat modis omnibus intenderet ut si deessent alicui scripta ad fidem secula secutura firmerent vel exempla. Igitur de Nativitate Christi, de eius manifestatione et Magorum mysticis muneribus, de circumcissione, de eius in laude populi et palmis virentibus Hierosolimam itinere in asino et de duobus in Emaus discipulis quaedam imitandi vestigia ecclesia praefixit per exempla quae in quibusdam iuxta traditionem antiquorum digna veneratione celebrantur ecclesiis, in quibusdam aut pro voluntate aut pro necessitate vel mutata sunt vel neglecta. Et ut superiora repetamus quo sepe ex honorum exemplorum radice mali fructus prodierunt oportet ostendi de paucis excessum et neglectum cognoscamus in multis [...]. Quid nunc? Quid nostris agitur in quibusdam ecclesiis temporibus? Non religionis formula non divinae venerationis et cultus materia sed irreligiositatis dissolutionis exercetur juvenilis lascivia. Mutatur habitus clericalis, incohatur ordo militaris, nulla in sacerdote vel milite differentia, domus Dei permixtione laicorum et clericorum confunditur, commessationes, ebrietates, scurrilitates, ioci inimici ludi placesibiles armorum strepitus, ganeorum concursus omnium vanitatum indisciplina excursus. Huc accedit quod aliquo discordiae genere semper turbatur hoc regnum et si aliquo modo pacifice incohatur vix sine dissidentium gravi tumultu terminatur.

En effet, selon moi, ce que cet écrit révèle est justement le refus du passage de la *cérémonie religieuse* —où les scènes sont *exempla*, comme le dit le texte, qui célèbrent certains moments de la vie du Christ— à la *représentation théâtrale*, où l'interprète se déguise et où l'intervention des laïcs brise la condition originelle de la cérémonie. Tout le reste —la décadence des mœurs des participants ou les bagarres— n'est qu'une conséquence sociologique, bien cohérente avec toutes les considérations que l'Eglise a faites traditionnellement à propos de l'atmosphère qui règne autour des spectacles. Lorsque la célébration religieuse devient théâtre, elle ne diffère point de la théâtralité de tradition païenne, et donc elle mérite d'être condamnée sans aucune hésitation: c'est une conclusion qui émerge aussi des écrits de l'évêque de Lincoln, Robert Grosseteste, l'un des intellectuels les plus prestigieux de la culture chrétienne du XIII<sup>e</sup> siècle, qui, dans une lettre de 1244 à son archidiacre n'opère aucune distinction entre le théâtre religieux et les fêtes de genre païen à l'occasion des rites de printemps, recommandant d'extirper les deux.

L'écrit de Grosseteste est presque contemporain de la glose de la décrétale d'Innocent III: ce qui manifeste d'une manière très claire que la situation est très peu linéaire. Il est difficile en conclusion de penser qu'il y a eu une évolution cohérente de l'acceptation à la non-acceptation du drame religieux (puisque d'importantes condamnations précèdent chronologiquement cette glose) ou viceversa (on retrouve encore une trace de l'attitude de refus dans un traité comme le *Manuel des Pechiez* de Guillaume de Wadington, qui entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIV<sup>e</sup> connut une diffusion considérable et fut même traduit en anglais).

Quelle est la conclusion à laquelle nous pouvons arriver d'après ce rapide *excursus*? Pour nous modernes il est facile de repérer la théâtralité présente dans les drames religieux, mais cela ne peut pas arriver avec la même facilité à une culture qui des siècles durant a condamné le théâtre et le spectacle et qui insiste pour réprimer avec acharnement les traces de théâtralité qu'elle retrouve dans l'activité des jongleurs. Il serait bien étrange, enfin, que d'un côté on puisse polémiquer contre les jongleurs parce qu'ils valorisent essentiellement la dimension spectaculaire, et que d'un autre côté on puisse accepter la même attitude à l'intérieur de sa propre culture.

Mon idée diffère toutefois aussi de celle de Johann Drumbl, qui pense que le théâtre liturgique est né non pas *grâce à la liturgie* mais *malgré la liturgie*. Sans aucun doute je pense moi aussi, comme le pense Drumbl, que ce que nous modernes appelons théâtre naît en réalité seulement comme cérémonie, mais je crois qu'il faut souligner avec plus de force que cette théâtralité resta longtemps refoulée ou presque inaperçue dans la culture chrétienne. Et même quand la cérémonie, vers le XI<sup>e</sup> siècle, se métamorphose en spectacle, transformant les fidèles en spectateurs, sa fonction n'est pas très loin de l'*exemplum* démonstratif: ce qui, seul, permet de dépasser toute contradiction entre théorie et pratique. Quand la contradiction explose dans toute son évidence, la culture chrétienne a seulement deux possibilités, entre lesquelles elle hésite pendant des siècles, comme nous l'avons vu: la condamnation intransigeante ou l'acceptation pragmatique au nom d'une utilité didactique qui justifie la prise en charge de pratiques refusées auparavant (et qu'il devient de toute façon très problématique de supprimer, face à leurs succès croissants).

Il y a une espèce de *nemesis* dans ce paradoxe historique: l'Église a censuré une forme culturelle et sociale (le théâtre) jusqu'à en anéantir la pratique et la notion, mais elle arrive à réinventer cette même forme justement parce qu'elle est incapable de *la reconnaître*, puisqu'elle en avait éliminé même la mémoire.

## J. P. Débax

Les lignes qui suivent n'ont qu'une ambition très modeste, celle d'être une simple introduction au sujet, en limitant les investigations aux exemples que nous fournissent les Îles Britanniques, et sans prendre le risque d'une généralisation aventureuse à l'ensemble de l'Europe.

On pourrait remarquer en premier lieu, que la formulation même du titre de cette table ronde contient une ambiguïté, ou tout au moins un flou, qui constitue d'ailleurs une chausse-trappe permanente dans laquelle le médiéviste doit se garder de tomber: c'est la notion même de «Moyen-âge». En effet, qu'est ce que le Moyen-âge? Quoi de commun entre le monde post antique du Ve siècle et celui déjà engagé dans la Renaissance, contemporain de la prise de Constantinople? Le médiéviste doit donc être résolument et constamment diachronicien dans son approche, s'il veut se donner quelques chances d'appréhender les réalités culturelles en général, et celles du théâtre en particulier.

En deuxième lieu, il convient, me semble-t-il, de loger le concept de théâtre dans celui, plus englobant, de spectacle, et d'essayer également de définir ce dernier dans le rapport qu'il implique entre l'homme et le monde; ce qui met en jeu essentiellement la notion de sacré.

Les rapports ludique et religieux au monde ont ceci en commun, du moins dans une perspective moderne et scientifique (scientiste?) des choses (mais, comment éliminer ce point de vue qui est le nôtre, ou s'évader de tout point de vue?) que leur existence n'est pas nécessaire à la survie physique des individus ou des collectivités, que les cérémonies et les spectacles ne nourrissent pas, sinon quelquefois (et assez mal d'ailleurs en général!) ceux qui en sont les acteurs. Mais, bien sûr, tout le débat est là: dans le choix de la perspective.

Ce que ludique et sacré ont en commun est qu'ils participent tous deux du principe et de l'activité de la *representatio*. Or, qu'est-ce que la *representatio*? La notion elle-même est incertaine, comme le montrent, après la fin du Moyen-âge, les controverses soulevées par les Réformateurs à propos du dogme de la transsubstantiation:<sup>1</sup> le sacrifice de la messe est-il un simple rappel (récit) quotidien de la «Cène» historique, au cours de laquelle le Christ a institué le sacrement de l'Eucharistie en présence de ses apôtres, ou bien le sang et le corps de ce

même Christ apparaissent-ils *vraiment* sur l'autel au moment de la consécration? Dès le IX<sup>e</sup> siècle, l'interprétation allégorique, courante pour l'étude du Texte Sacré, est utilisée pour interpréter la liturgie de la Messe.<sup>2</sup> Or, l'allégorie qui postule la concomitance et la combinaison de niveaux différents (éventuellement contradictoires?) permet de résoudre la question précédente tout en réservant la réponse. Son utilisation crée, particulièrement dans le domaine du moral et du religieux, une zone incertaine où l'image et la réalité, le faux-semblant et la vérité, le ludique et le magique se recoupent et se confondent. L'allégorie inscrit dans le regard porté une distance qui est fondatrice de la notion de rôle et de jeu. Il n'est pas surprenant qu'au XII<sup>e</sup> siècle Honorius d'Autun ait explicitement comparé le sacrifice de la Messe aux représentations du théâtre romain (évidemment telles qu'elles étaient conçues alors, c'est-à-dire comme un texte déclamé par un récitant tandis que les acteurs auraient mimé les actions sans parler).<sup>3</sup> Honorius d'Autun reconnaît donc explicitement la place du mimétique dans la liturgie. On sait que cette place va prendre une importance croissante dans les rituels amplifiés ou «dramatisés» des offices du *Quaem Queritis* et de l'*Officium Stellae* qui voient le développement du narratif.

Le rituel chrétien et ecclésiastique n'est pas le seul lieu de manifestation du «spectaculaire» dans l'Angleterre du Moyen-âge. Les anciens rites agraires y subsistent longtemps, fondés eux aussi sur une gestuelle, même si l'interprétation allégorique était moins élaborée ou, tout simplement moins explicitement codifiée, et donc aujourd'hui, moins connue de nous. Les cérémonies rituelles constituées de danses de chasseurs et de gibiers (danses Morriss), ou de courtisurs et de courtisées (*wooing plays*), semblent évoluer historiquement vers des scénarios où interviennent des personnages pseudo historiques tels que Robin Hood et Maid Marian, ou bien, pour l'exprimer dans les termes de la critique humaniste, où l'*hypothesis* prend le pas sur la *thesis*.

Peut-on avancer que l'on constate la même évolution dans l'interlude: dans un premier temps moralité archétypique traçant la destinée de Tout-Homme, il peint ensuite des aventures morales tirées de la Bible ou de la légende, comme celles de l'Enfant Prodigue, de Suzanne ou du Roi Cambise.

Dernier secteur majeur de l'activité spectaculaire: les manifestations bourgeoises, citadines, également appelées «civiques»: défilés, entrées royales et grands mystères. Même si leur contenu est chrétien et en apparence religieux, ces derniers n'en constituent pas moins des glorifications de l'activité, de la richesse et de l'ambition de la ville, et visent d'une certaine manière à en assurer et à en proclamer la cohésion, donc la légitimité aux yeux mêmes des citadins qui en constituent l'auditoire: spécularité peut-être plus évidente qu'ailleurs de l'activité spectaculaire!<sup>4</sup>

Spectacularité implique distance. Une autre caractéristique du théâtre du Moyen-âge est la présence du rire et de la parodie. Quand la conscience de jouer l'emporte sur le réalisme d'un acte culturel et dévotionnel ressenti comme nécessaire, lorsque l'acteur et le spectacle dans son ensemble jouent à jouer, alors le domaine de la parodie offre des occasions de distanciation, souvent vues comme sacrilèges par les dévôts et les puritains, en réalité annonciatrices et révélatrices d'un renversement des perspectives: de dramatisation d'une situation «réelle», «essentielle», «efficace», le spectacle devient (graduellement, bien sûr) objet premier et fin en soi, et le contenu passe au rang de «farce» (y compris au sens culinaire du terme!) qui alimente et remplit des situations dramatiques déjà en place. C'est ce qui se passe dans la Nativité parodique de la *Secunda Pastorum* du Cycle de Wakefield, où un mouton volé tient lieu de nouveau né divin; c'est aussi le cas dans l'interlude de *Mankind*, où Malice entreprend de faire un commentaire parodique de la parabole chrétienne fondatrice de la balle et du grain; de même le sermon joyeux de la fin de *A Satire of the Three Estates* de Lindsay.

Enfin, la libre circulation d'un personnage manipulateur, amuseur et entraîneur —le Vice— entre les fêtes, cortèges et danses populaires d'une part, et, d'autre part, les interludes qui étaient joués dans les halls Tudor, me semble prouver également la conscience qu'avaient les contemporains que ces différentes activités spectaculaires étaient de même nature.

Est-il possible de suggérer qu'il y a eu bel et bien une idée du théâtre en Angleterre au Moyen-âge? Peut-on imaginer en effet, qu'il y ait eu confusion dans l'esprit des hommes et des femmes de ce temps entre les cérémonies imposées (par l'autorité publique, ou auto-imposées-

es par leur conscience) et les activités plus libres, plus marginales (souvent même carrément interdites) qui permettaient au groupe social de se construire en permanence en se mettant en scène? Cela paraît improbable. En revanche, il ne me semble pas utile de songer à classer les divers événements sociaux à caractère spectaculaire en deux catégories opposables: le rituel d'un côté, et le théâtral de l'autre, des éléments appartenant à ces deux types pouvant cohabiter dans la même cérémonie, le même *pageant* ou la même pièce.

## Notes

1. Une ambiguïté supplémentaire guette l'anglophone et l'angliciste; elle réside dans l'existence dans la langue anglaise des deux mots *theatre* et *drama*. Mais elle sans doute secondaire par rapport à notre propos.

2. Amalarius, dans son *Liber Officialis*, cité O. B. Hardison, jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1965, 37-8.

3. Voir commentaires de N. Trevet sur *Herculens Furens* (XIII<sup>e</sup> siècle), repris par J. Lydgate, *Troy Book*, 862-72 et 897-906, et Mary, H. Marshall, «Boethius' Definition of Persona and Medieval Understanding of the Roman Theatre», *Speculum*, 25, 1950, 471-82.

Voir aussi l'illustration du *Térence des Ducs*, MS, Arsenal, 664, Fol iv, «Calliopus et mimes jouant dans un théâtre semi circulaire».

4. La formule traditionnelle des *banns* de Chester, qui proclament que la pièce est jouée non seulement «for the augmentation and increse of the holy and Catholick faith of our Saviour Jesu Crist», mais aussi «for the comonwelth and prosperity of this citty» prouve que le rédacteur avait conscience du caractère «politique» de l'entreprise. (Brit. Mus. MS Harl. 2013 f.lx, cité Glynne Wickham, *EES*, London and N.York, 1956, Vol. I, 344). On verra plus tard apparaître dans les prologues et dans les frontispices des pièces imprimées le mot (et la notion) de *mirth* (plaisir) qui voisine avec le but déclaré d'instruction. L'emploi du mot *mirth* est la reconnaissance (peut-être involontaire ou même quelquefois faite à contre coeur) de la théâtralité à côté de la finalité didactique officielle.

## F. Huerta

És evident que si ens trobem avui, dins aquest congrés, en una taula rodona dedicada a discutir quina era la idea que l'Edat Mitjana tenia del teatre és perquè nosaltres, com diu el professor Allegri, no ho tenim gaire clar: també s'ha dit ja en un altre moment d'aquest congrés que cap dels espectadors medievals és viu i per tant ningú no pot respondre ara al nostre interrogant. La nostra discussió és, doncs, arriscada pel que fa a l'intent d'acostar-se de forma fidel a aquesta idea que caldria definir d'alguna manera que fos satisfactòria i no provoqués cap mena d'escrúpul.

Jo penso que convindria afegir en aquesta discussió una certa reflexió derivada del material aportat pels estudiosos del que —nosaltres— diem teatre medieval. La majoria de títols que els diversos erudits han anat triant successivament, per tal d'adequar-los a la matèria que els seus treballs analitzaven, ja és prou eloqüent com per fer-nos veure quins han estat els problemes per trobar una identitat definida a aquesta «teatralitat» de les representacions medievals que algú anomenava en un altre moment del congrés una teatralitat «cachée». Quan un investigador com M. Sepet escriu un estudi titulat «Le drame chrétien au Moyen Age» o quan un altre com G. Cohen parla sobre «Les Origins du drame religieux» ens fan veure ben clarament que per a ells els conceptes de religió i teatre deuen anar plegats per tal de poder-nos referir a l'acte representacional medieval i, per tant, amb aquesta combinació se'ns està parlant d'una identitat mixta o ambivalent, que no és teatre o religió de forma plena, sinó en part una cosa i en part l'altra. Suposo que sota aquesta perspectiva hom podria introduir-hi un debat de tipus teòric semblant al que planteja la definició de «novel·la històrica» quan es diu que es història i literatura alhora, o la de qualsevol altre gènere o subgènere que necessita d'una certa adjectivació per tal de definir la seva identitat o natura.

Però hem de recordar que potser ningú dels que ens trobem en aquesta sala avui voldria posar en dubte la total teatralitat de les representacions medievals, donats els seus trets d'espectacularitat i d'impersonació humana d'una història o argument escenificats. Per tant pels títols de certs estudis sembla com si els experts es trobessin lleugerament incòmodes en parlar de «teatre» sense adjectivació. Recordem un altre cas, ben important, el de l'erudit K. Young que en publicar el seu fonamental estudi decideix parlar del «Drama of the Medieval Church»,

com si aquest teatre —«drama» en anglès— fos propietat de l'església medieval i, per tant, més un acte sacre que no pas teatral. Recordem també com, a Itàlia, es parla de les «Sacre rappresentazione» més que de peces dramàtiques, i així podríem continuar amb una llarga llista que arribaria fins a obres d'investigació molt més recents, com les de l'estudiós Hardison, que ens parla de «Christian Rite and Christian Drama», etc... És evident, doncs, que per parlar de la idea del teatre en l'Edat Mitjana, en recórrer a les obres dels estudiosos que han analitzat el tema, ens trobem amb una incòmoda dicotomia que sembla no tenir una solució gaire definida.

Sí, és veritat que hi ha hagut un clar moviment cap a una definició més purament teatral dels actes representacionals medievals, i així ara és freqüent trobar-se amb títols com el del recull d'articles de Drumbl, «Il teatro medievale», o com el de l'estudi del present professor Allegri, «Teatro e spettacolo nel Medioevo», que indiquen una clara voluntat de no acollir-se a aquella ambivalència o indefinició de què parlàvem. Ara bé, la situació nostra, davant d'una història mil·lenària d'una «idea» de teatre certament constant, deu continuar posseint una certa dosi d'inseguretat, ja que si no fos així no veuríem aparèixer amb tanta freqüència termes descriptius tals com «peces paralitúrgiques», «pràctiques escèniques», «actes representacionals», etc., que indiquen ben clarament un desig de trobar un terreny ben definit on situar allò de què estem parlant des d'una òptica que aspiri a ser fidel a la que existia a l'Edat Mitjana. Jo crec que, com en tots els debats teòrics, és més fàcil posar-se d'acord amb els conceptes-marc que no pas amb nous termes com aquests que acabo d'esmentar i que potser introdueixen un cert confusionisme terminològic innecessari. A més d'això, quan s'utilitzen termes com els de «representacions de tipus parenètic», etc., també es cau en el problema teòric a què porta el fet que el teatre «literari» també ensenya o adoctrina sempre, d'una manera o altra, i tornem a trobar-nos en el mateix *impasse* de fins a quin punt és «teatre» autèntic allò de què parlem.

Coordinador  
Konrad Schoell  
Participants  
Josep-Lluís Sirera

# *Methodologies d'aproximació a l'estudi del teatre medieval*

Konrad Schoell

## *Introduction*

La table ronde sur la méthodologie présente un des sujets les plus importants pour chacun d'entre nous, chercheurs dans le domaine du théâtre médiéval. En effet, les questions de méthodes devraient être à la base de toute recherche aussi bien que de l'enseignement et il est nécessaire d'y revenir à maintes reprises pour se rendre compte de la place que tient la recherche en cours par rapport au prédécesseurs et par rapport à des travaux parallèles. Il est évident aussi que chaque approche contient en elle-même des chances différentes et en même temps ses propres limites.

Tout le monde s'accorde sur l'affirmation que les études sur le théâtre demandent des approches spécifiques qui ne peuvent pas simplement être celles de l'histoire culturelle ou de l'histoire littéraire. Il se peut qu'entre spécialistes de la chanson de geste on ne discute que sur les textes, les sources, les auteurs, le style et la structure, mais du moins dès qu'on pénètre dans les recherches sur la réception des textes, il est nécessaire de faire des emprunts à d'autres sciences que la philologie. Or, la recherche sur le théâtre est et sera toujours pluridisciplinaire. Même la distinction entre le drame d'un côté, qui serait alors du domaine de la littérature et de la philologie avec l'apport de la théologie peut-être, et le théâtre de l'autre côté qui, lui, serait ouvert aux recherches appuyées sur l'anthropologie, sur l'esthétique, sur l'histoire sociale etc., reste académique si l'on admet comme base une des définitions les plus courantes du drame qui en parle comme d'un texte écrit pour la représentation, un texte donc qui comporte en lui-même l'idée d'être représenté un jour devant un public. Et le théâtre reste en tout cas un domaine qui s'étend de façon beaucoup plus vaste que la notion littéraire de drame, de texte. Toute définition du théâtre devra au moins le présenter comme une représentation par personnages devant un public.<sup>1</sup>

Que nous soyons à l'origine philologues, littéraires, médiévistes, théologues, philosophes, anthropologues, ethnologues, folkloristes, historiens de l'art ou de la musique, nous aurons évidemment des buts divers et partant d'approches différentes du phénomène théâtral, mais je tiens à revenir sur ce point, nous devons toujours rester conscients de la pluridisciplinarité nécessaire de nos recherches. C'est un des grands avantages de la S.I.T.M. que de présenter tous les trois ans un lieu d'échanges parmi cette multiplicité d'intérêts et d'approches. Les colloques de la S.I.T.M. peuvent servir à nous rappeler chaque fois la nécessité de faire intervenir dans nos recherches, et de collaborer avec, des spécialistes de domaines très divers.



Il n'y a pas lieu ici de retracer les chemins de la recherche sur le théâtre médiéval depuis Chloetta, Creizenach, Petit de Julleville, et Karl Young ou Gustave Cohen. Au début de toute recherche, il y a la nécessité de rassembler les matériaux, textes et documents, de les vérifier, analyser et éditer. En pensant au théâtre français en particulier, on se rend compte que dans le domaine de la farce beaucoup de textes sont disponibles dans de bonnes éditions depuis très peu d'années seulement avec les éditions par exemple de Tissier, et là aussi, comme dans le théâtre profane allemand et dans tant d'autres domaines, beaucoup de textes restent à être édités bien qu'un grand nombre de collègues, ici présents, se soient déjà voués pour une large partie, à ce genre de travail. Ce travail de philologue, avec des instruments beaucoup plus raffinés qu'au siècle dernier et un respect plus profond du texte parvenu entre nos mains, bien sûr, n'a donc rien perdu de sa valeur. De même, les documents sur les représentations, documents écrits surtout, mais iconographiques aussi, n'ont pas encore tous été analysés et mis à la disposition des chercheurs. Sous cet angle, comme sous beaucoup d'autres, la recherche ne sera pas seulement pluridisciplinaire, mais aussi nécessairement européenne et comparée. Même si les conditions des représentations n'aient pas été les mêmes de l'Italie à l'Angleterre, chaque étude d'un théâtre national profitera beaucoup de l'approche comparée.

Il me semble évident que les plus grands apports des dernières décades à la recherche, et je ne nierai pas que je parle en littérature, nous sont venus du côté de la sociologie de la littérature et du côté de l'esthétique de la réception. Il est vrai que les maîtres de ces disciplines — permettez-moi de ne nommer que les deux allemands Erich Köhler et Hans Robert Jauss — n'ont pas été directement engagés dans les études de théâtre. Parmi leurs disciples on retrouve, cependant, des spécialistes de théâtre médiéval aussi, et les accents mis sur la fonction et la répercussion des textes ont sans aucun doute contribué à ouvrir de nouvelles perspectives sur le théâtre. Personne ne pourra plus oublier le contexte historique ou «siège dans la vie» de la littérature et surtout du théâtre.

Ceci dit, je voudrais souligner l'apport d'une autre approche, plus récente peut-être bien que fondée sur des idées qui auraient dû être toujours présentes. La sémiologie théâtrale, fille tardive des méthodes sémiotiques dans d'autres domaines, n'a pas encore, ou au moins pas suffisamment été appliquée au théâtre médiéval. Or, elle est capable de faire comprendre ou de ne pas permettre d'oublier, que le théâtre — et là je pense à la représentation, est un ensemble de plusieurs systèmes de signes: du masque au costume, de la mimique et du gestuel à la proxémique, de l'éclairage à la musique et au bruitage, à la voix de l'acteur et au texte représenté, bien sûr, on trouvera à l'analyse une quantité de signes et de systèmes de signes qu'il s'agit de déchiffrer. Ces signes correspondent à un code conventionnel de l'époque et — pour le bien du public — tendent à se renforcer mutuellement. Pour ce qui est du théâtre médiéval, la rareté des documents ne nous permet que dans des cas exceptionnels de reconstruire la multitude des signes d'une représentation, mais la connaissance du code et la comparaison des textes et documents peuvent servir à dégager des idées plus précises sur les représentations de l'époque. Le théâtre étant un système sémiotique surdéterminé, la recherche théâtrale historique et comparée est en droit de suppléer tentativement aux documents manquants. Pour revenir au début de cette introduction je tiens à affirmer que les disciplines adjacentes comme l'histoire de l'art et de la musique, comme la mythologie, la théologie et l'emblématique, pourront aider à recréer l'ensemble sémiotique d'une représentation médiévale.

### Notes

1. Parmi les définitions du théâtre, qui ne manquent pas, je retiens, sans y souscrire entièrement, celle avancée par H. R. Falk lors d'un colloque précédent (Perpignan 1986) selon laquelle trois critères sont nécessaires, à savoir «performer, spectators, performance». H. R. FALK: «Text-free methodology for medieval theatre», *Le théâtre et la Cité dans l'Europe médiévale*, éd. J.-Cl. Aubailly, E. DuBruck. Stuttgart: Heinz, 1988; 23-29.

*Línies generals de la intervenció en la taula rodona*

Des del punt de vista metodològic, una investigació sobre la història del teatre medieval significaria, a grans trets, plantejar-se un treball fonamentalment *interdisciplinar*, que englobe metodologies ben diverses. Amb altres paraules: per historiar el teatre medieval cal posseir, a més d'una formació metodològica i pràctica de tipus estrictament historicista (empre aquest concepte sense cap connotació menyspreadora), uns coneixements sòlids de —com a mínim— disciplines com la *Història de l'art* (val a dir, d'allò que per habitud s'anomenen arts plàstiques, sense menystenir —més aviat a l'inrevés— les incorrectament conegudes com a *arts menors*: història del vestit, de les arts funcionals com la ceràmica, mobiliari, la joieria, la tècnica de vitralls), o la *Història de la música*, a més d'una formació rigorosa en altres dos terrenys més fonamentals si és possible: parle de la *Pràctica de l'espectacle*, i de la *Teoria del teatre*, entesa en un sentit ampli que inclouria l'específica *teoria de la literatura dramàtica* (si se'm permet l'expressió).

Ara bé, si es pot discutir quin és el nivell de profunditat que un historiador del teatre medieval ha de posseir al voltant d'unes matèries de tipus —diguem-ne— artístiques, afegides a una indiscutible base de tipus específic, també és veritat que existirà un consens sobre la necessitat de coneixements d'aquest tipus. Altra és la situació, tanmateix, respecte a les altres dues disciplines adés esmentades. I per distintes raons. En efecte, molt sovint qui historia la vida teatral de tots aquests segles pateix el que podríem qualificar de *síndrome de des-teatralització del material treballat*, és a dir: que acaba considerant-lo document històric, econòmic, sociològic, etc. i no pas precisament teatral. El fet mateix de l'existència d'un excés de documentació d'aquestes característiques incideix encara més en aquest fet. Cal, llavors, tenir sempre present que ens trobem davant uns fenòmens teatrals, i que caldrà —en conseqüència— avaluar els resultats obtinguts des d'un punt de vista *teatral*. Vull dir: posar en relació les nostres hipòtesis reconstructives dels espais medievals de la representació amb la realitat física (cosa que és possible, per exemple, quan es conserva el marc escènic: per ex. un temple), i quan parle dels espais per supost que m'estic referint no sols a la seua projecció arquitectònica sinó també a aspectes com la il·luminació, problemes de sonoritat, textura dels materials emprats en la representació, etc.; igualment, haurem de recórrer a disciplines teatrals tan bàsiques com les tècniques d'interpretació —que han evolucionat prou menys del que podria pensar-se en un primer moment— per plantejar-nos de forma eficient problemes d'interpretació, de formació dels actors, etc... Un coneixement, doncs, de tècnica teatral esdevé molt important (si no bàsic) per conèixer i comprendre millor el teatre medieval. Per sort, i a diferència del que s'esdevé per a altres períodes (massa mediatitzats per la vessant literària del teatre), els especialistes del teatre mitgeval han comprés (tot seguint, sens dubte, l'exemple de Gustave Cohen), la importància d'actualitzar teatralment el nostre coneixement del teatre de l'Edat Mitjana. Si n'he fet un esment tan ampli, tanmateix, és perquè potser a l'Estat espanyol aquesta tradició ha estat més l'excepció que no pas la norma.

Respecte al segon tipus de coneixements, haig de fer una distinció inicial: la *teoria del teatre*, malgrat que ens pugua semblar una ciència particularment complexa tant per les seues bases (lingüístiques i de crítica literària) com pel fet de trobar-se travessada per múltiples escoles enfrontades sovint de forma aferrissada, esdevé una eina bàsica per situar els diferents components del fet teatral dins el conjunt, i no perdre així una imprescindible perspectiva que duga, per exemple, a primar l'escenogràfic —o el literari, tant s'hi val— sobre la resta dels aspectes presents al teatre. O per poder precisar al màxim l'expressió (útil i entenedora per al conjunt de la història del teatre) dels nostres coneixements.

A més a més, la teoria del teatre ens forneix —i açò és molt més important— una reflexió particularment afinada sobre les relacions entre text dramàtic i representació, fonamentals a l'hora d'acarar el problema del paper jugat pels textos dramàtics medievals conservats. I no sols això; per experiència pròpia, pot afirmar-se que una anàlisi detallada dels textos tot aprofitant el cada cop més extens aparat metodològic fornit per la teoria dramàtica, ens pot proporcionar no sols un coneixement precís de l'estructura literària d'aquests textos sinó també

oferir-nos una informació operativa per tal de conèixer millor la seua teatralitat i resoldre dubtes que puguen existir des d'aquest punt de vista; per exemple: l'estudi dels nivells d'acotacions és fonamental des d'aquest enfocament.

En resum, l'estudi del teatre mitgeval suposaria la conjunció d'una sòlida base històrica (i de metodologia de la investigació històrica, per supost) amb coneixements d'història de l'art i, molt especialment, de la *teoria i pràctica del teatre*, on el coneixement i reflexió sobre el *text dramàtic* en les seues relacions amb el *text espectacular* resulta igualment fonamental.

---

Coordinador  
Ramon Simó

Participants  
John S. McKinnell,  
Josep Romeu i Figueras,  
Peter Meredith,  
Alexandra F. Johnston

# *L'escenificació del teatre medieval avui*

John S. McKinnell

*The setting of Medieval Drama Today  
Experience from Durham*

1. *Motivation.* Before talking about some of the reconstructive productions of medieval English drama in which I have been involved, I want to react to the argument that such productions do no more than impose dead museum pieces on audiences to whom they mean nothing, or to whom their attitudes may actually be repugnant. This view, exemplified in Harry Burke's paper at this conference,<sup>1</sup> typically argues one or more of the following positions:

1. Unless adapted, medieval drama is liable to offend by its anti-semitism, anti-feminism or explicit violence.

2. Unless adapted, it is in danger of annoying its audiences with unfamiliar language, ritual and staging.

3. It cannot be successfully reconstructed at all, because modern audiences find its spiritual outlook alien to their own.

Some examples that have been adduced to support the first charge are factually unsound. For example, the chief priests who prosecute Christ in the N. Town *Passion* are of course Jews, for they were so in the Bible, but they are not characterised as Jews, who were entirely absent from late medieval England, but rather as bishops and scholars: Annas is described in the stage direction as «a busshop of be hoold lawe» and wears a mitre.<sup>2</sup> In this respect, this play may even be less provocative today than it was for a medieval audience, for it is only recent history that has made us more fateful to avoid insulting Jews than bishops. But in fact, a Jew can even appear as hero in a medieval play, as in the Croxton *Play of the Sacrament*.<sup>3</sup>

At other times, differential standards are applied: we may deplore violence, but that does not mean that we cannot depict it on the stage, and in all four of the examples cited by Burke (the Wakefield *Mactacio Abel*, *Colophizacio* and *Scourging of Christ* and the Fleury *Ordo Rachelis*), the dramatists also deplore it and wish us to do the same.<sup>4</sup> To object to medieval drama on these grounds would mean that we also had to condemn Shakespeare's *King Lear* and any modern play in which violence is depicted, for whatever reason.

But the basic assumption underlying the view that medieval plays are liable to offend is that modern audiences have no sense of historical perspective. It may be argued that the Anglo-Norman *Adam*<sup>5</sup> is anti-feminist in outlook (or, one might equally suggest, unacceptably

hierarchic and feudalistic); but the feminist who dismissed or censored it on that ground alone would be ignoring the fact that modern feminism was simply not an available outlook in the twelfth century. Worse still is the attitude which acknowledges historical differences of perspective but then tries to legislate that plays whose times held attitudes that are regarded as unsound must not now be seen. That way lies a cultural totalitarianism which denies the intellectual and artistic freedom of all of us, and which must be resisted whatever the course or the religious or social viewpoint from which it comes. Britain experienced this kind of bigotry in the later 16th century, when the mystery plays were suppressed for sectarian reasons, and no country should have to suffer it in the late 20th.

Leaving aside the cultural thought police, the ideas that modern audiences lack any historical sense, object to the unfamiliar or simply find it irrelevant all have a common root. This root is the belief that audiences like only what is familiar and object to anything they perceive as «otherness».

But as Gary Epp pointed out in his excellent paper,<sup>6</sup> medieval audiences themselves expected mystery plays to present them with a vision of «otherness», not only in the masked devils, the non-Christian potentates and the gilded face of Christ, but even in some of the supposedly naturalistic characters. The «women» in the Fleury *Ordo Rachelis* were played by boys (as they probably also were in the English mystery cycles), and probably did not try to be very convincingly female.<sup>7</sup> Similarly, the English craftsmen actors who played the parts of kings and bishops can usually have had only rare and distant experience of what people of such high status were really like, as had most of their audience.

Even the relatively few exceptions to this, like the soldiers in the York *Crucifixion* or the Towneley shepherds, often have a specific penitential function: when they do refer to contemporary concerns and activities, it is to put forward attitudes from which actors and audience are alienated by the perception that they are sinful. Thus the York soldiers are portrayed as cruel, and as incompetent in the very craft that was presenting the play;<sup>8</sup> and the complaints of Coll and Gyb in the *Secunda Pastorum*, with which the audience might at first agree, are undetermined by their heartless treatment of Daw, their own young companion, to whom they deny his share of the food.<sup>9</sup> Occasionally this alienation is so extreme that the actor is required to step out of his «naturalistic» character and condemn his own fictional behaviour, as the three *Tortores* do when they condemn their own gambling at the end of the Towneley *Play of the Talens*.<sup>10</sup>

It is not difficult to see the social function of this desire for «otherness» in the English mystery cycles: it was to legitimise the dignity of the city concerned by reference to its perceived place in religious history. A large number of statements of purpose survive in the guild records of English cities, and they show a remarkable unanimity. Here are three examples:

1. York Memorandum Book, 1399:

...que pleise a vous considerer que le ditz pageantz sount mayntenez & sustenez par les Communes & Artificers demesme la Citee en honour & reuerence nostreseignour Iesu Crist & honour & profit de mesme la Citee...

(...that it please you to consider that the said pageants are maintained and supported by the commons and the craftsmen of the same city in honour and reverence of our Lord Jesus Christ and for the glory and benefit of the same city...)<sup>11</sup>

2. Newcastle Coopers' Ordinary, 1427:

To the Worshipp of godde And sustentacion of the procession And Corpus christi play in the towne of the Neucastell vppon Tyne Aftur the laudable And the amycient Custome of the seide towne...<sup>12</sup>

3. Durham Weavers' Ordinary, 1450:

In the worship of good and in the sustentacion of the procession and the playe on Corpus Cristy day in the Cety of Durham efter the old custome, and for the wele, profet and right of all the kynges pepill...<sup>13</sup>

Many other examples could be given. The statements typical of such preambles to documents are:

1. That the plays are for the worship of God (or of Christ).
2. That performance of them follows an admirable ancient custom.

3. That they bring glory to the city and reflect its dignity and rights.
4. That they also bring material profit to the city.

When we turn to the question why mystery plays receive support today in ancient English cities, the answers are much the same, the only difference being that the religious motivation is no longer shared by all involved (though it certainly remains present for some). As a scholar, I am of course concerned that our productions should be as authentic as possible, and that they should cast light on the scholarly interpretation of the plays. But I am also a citizen of a city whose inhabitants are eager to assert their communal dignity with reference to their history, especially their medieval and folk history. The assertion of ancient custom vouches for that dignity, and in so far as it attracts visitors it is also a source of material profit to the city. It is this, not a spirit of scholarly inquiry, which prompts local people, local businesses and local government in Durham, and no doubt elsewhere, to support performances of medieval plays.

Reconstructions of performance and ceremony which are perceived as accurate are popular, because belief in their accuracy vouches for the truth of the dignifying tradition. But scholarly accuracy is certainly not essential to a revival, and some attempts to reconstruct Durham traditions have been based on very little scholarly information.<sup>14</sup> Nor is Durham Medieval Drama Group the only group which has grown up in our city to present an aspect of the traditional past.<sup>15</sup> It is true, in contrast with some southern European drama and ceremony, that most of the early English dramatic and para-dramatic tradition was dormant between its suppression in the 16th century and its revival in the latter half of the 20th. Most obviously in our case, the texts of the Durham mystery plays no longer exist, so that we are compelled (and in some respects liberated) to derive them from elsewhere. But the community's need to revive ancient practice is not diminished by breaks in the tradition; and if scholars do not help our communities to revive that tradition knowledgeably, it will certainly be re-invented ignorantly.

It may be that in many places, particularly in professional productions and in large cities without a tightly-knit sense of traditional community, radical modernisation of medieval drama seems necessary. This might account, for example, for the success of Sir Peter Hall's production of *The Mysteries* at the National Theatre in London. But it is not what seems to be wanted by the people of Durham: for them, the «otherness» of medieval plays is a large part of the point of them, just as it was for medieval civic audiences. This year, audiences in two other ancient English cities have been able to compare the two approaches, since York experimented with radical adaptation in Liz Luchhead's indoor production was deliberately amateur and open-air (though admittedly, neither was on waggons). It remains to be seen which of the two will seem more fruitful in the long term; the audience reaction I have heard and read so far tends to favour Chester.

2. *Practice.* Durham Medieval Drama Group has used three modes of staging: waggon plays, place and scaffold staging, and indoor performance in the halls of castles or manor houses; but there is space here to consider only the production of mystery plays on waggons. This was illustrated at the Round Table with video clips from two recent productions.

A) *The York Assumption of the Virgin*, at Palace Green, Durham, 1988.<sup>16</sup>

For this production, the front end of the waggon was used as the front of the stage. The waggon deck was 14 feet (4.2 metres) long and 7 1/2 feet (2.25 metres) wide. The action took place on three levels: the ground, on which was placed the tomb of the Virgin; the lower deck of the waggon, which was 4 feet (1.2 metres) from the ground; and the upper deck, which was 7 feet (2.1 metres) above the lower deck and on which there was a gabled structure which was a further 7 feet to its highest point.

The entire structure on the waggon represented the chapel which, according to a reading in the *York Breviary*,<sup>17</sup> was built at the site of the Virgin's tomb. For most of the play, the curtained lower deck represented the Vale of Jehosaphat, where St. Thomas' vision of the Assumption takes place, and the upper deck, with its closed front doors and blue side curtains, was the sky. During the vision, however, the curtains were drawn open to reveal a starry sky with angels and the working mandorla which raised the Virgin to heaven. The doors of the sky also opened to reveal the Father and the Son painted on the backs of the doors, with the as-

cended Virgin appearing between them. The opening curtains and doors therefore represented, not another literal location, but the revelation of a spiritual reality behind literal appearances.

The performance at which the video was made was on Palace Green, with the north side of Durham Cathedral behind the waggon; the audience sat on the grass in front of the waggon. This is a large space traditionally reserved for religious and ceremonial use, and on this occasion cleared of the parked cars of visitors to the cathedral. Most of the audience has come specifically to see the play and were attentive to it, and despite the large open area, acoustics were not too difficult. The effects of this playing location were:

1. That actors at ground level had plenty of space and could be easily seen while moving around or among the seated audience.

2. That the waggon was dwarfed by the immensity of the cathedral behind it, so that the action became obviously a small symbolic re-enactment of a vastly greater spiritual action; there could therefore be no total suspension of disbelief.

Two brief extracts from the play were shown. In the first, the Virgin rises from her tomb, escorted by two archangels, who conduct her to the mandorla on the waggon. She then rises to the upper level of «heaven» while nine angels sing the first of two York settings of the song *Veni de Libano*, and is received in heaven by four seraphim (played by ten-year-old children), who open the doors and curtains of «heaven». Points to be noted here are:

1. That the ritualised, liturgical and processional style of the action contributes to its solemnity, and is well-received by the audience despite (or perhaps partly because of) the unfamiliarity of the 15th-century music.

2. That the music serves a structural function, dividing one major section of the play from another.

3. That the music also has a practical function, masking the noise of the lifting machinery.

4. That the roof of the lower storey of the waggon is too low to allow enough light in, and the angels are therefore in deep shadow. The implication is that a really successful structure would have needed to be 1-2 feet (30-60 cm.) higher.

The second extract shown was the passage immediately after the departure of the Virgin into heaven, when Thomas meets the other apostles and is reproached by them for not having been present when the Virgin died. Again, the use of music (in this case the song *Veni, electa mea*) as a marker of structural divisions in the play can be seen, as can the disciples' use of the broad space at ground level, with the voices of Peter, Andrew, James and John cutting in from unexpected angles and involving the audience by including them among the groups of apostles. A simple psychological symbol can also be seen, in that when Thomas puts his cloak on to set out in search of the apostles, he reverses it to show, not the dark grey of his neurotic, pessimistic nature before his vision of the Virgin, but the white of his new optimism and religious mission.

B) The York *Harrowing of Hell* at Minster Gates, York, 1992.

This production experimented with using the back of the waggon as the front of the stage, for four reasons:

1. There is a precedent for this in the Annunciation and Nativity waggons in Van Alsloot's painting of the Triumph of Isabella at Brussels in 1615.<sup>18</sup> (There is no pictorial evidence of the York pageant waggons themselves).

2. Playing off the rear of the waggon removes the need to detach the steering bar before each performance and replace it afterwards.

3. It gives the opportunity to decorate the back of the set (i. e. the front of the waggon) with a large banner announcing the subject of the play, which the audience see first as the waggon approaches. It also means that the waggon comes through the audience before the performance, giving each spectator an opportunity to see three sides of it before the play begins; this gives an opportunity for more decoration relevant to the subject of the play.

4. Several of the traditional «stations» or playing places at York have buildings projecting into the street or a bend or narrowing of the street immediately behind them.<sup>19</sup> This means that a rear-playing waggon has the advantage of a partial enclosure of the sound behind the audience, and in a difficult, noisy street environment this improves audibility.

For this production, the waggon deck was the same width and height as our *Assumption* waggon, but 1 foot (20 cm.) longer. Again, there were three acting levels, but use of the ground level was kept to a minimum and the upper deck was 1 foot higher, so as to correct the shortage of light that had proved a problem in the *Assumption*.

The York *Harrowing of Hell* requires a castle structure, with an upper deck on which devilish sentries can be posted; prison gates, behind which the souls in Limbo can be seen and which eventually fly open at the command of Christ; and a Hell-mouth into which the devils are cast at the end of the play. Because of the narrowness of our end-on set, we placed two Hell-mouths, one inside the other, inside the castle at the back of Limbo, using the design concept of the painting of Hell in the Hours of Catherine of Cleves,<sup>20</sup> rather than placing Limbo and Hell-mouth side by side, as in the Valenciennes passion play of 1547.<sup>21</sup> This turned out to have the incidental advantage of making it easier for Satan to equate Limbo with Hell in his debate with Christ.<sup>22</sup> Just in front of the castle on the stage left side was a tall pole with a golden devil statue on the top of it. This feature can be seen in the Valenciennes set of 1547, and our devils used it for sliding down, like a fireman's pole.

When seen from the side, our castle's lower storey consisted of two arches: the one nearer the front of the stage was open but barred, showing the side of the prison of Limbo, while the upstage one, behind Hell-mouth, was a blind arch with a painting of the damned in Hell. The significance of stage-depth was thus quite different from that in the *Assumption* waggon. In this play, movement back into the castle represented stages of damnation, so that the progress of the souls released from Limbo by Christ was outwards, and finally off the waggon altogether, while that of the devils was inwards, and in Satan's case finally through both Hellmouths into the darkness behind.

The performance filmed here was at Minster Gates in York, at the junction of Stonegate and Petergate. Although it is an authentic medieval playing place with the buildings disposed much as they were in the 15th century, it is in the middle of a shopping area. Unfortunately for us, this now means that part of the audience sees the plays entirely by chance, and some people, more intent on commerce and less on celebration or worship than their medieval predecessors, even see them as an obstruction. The audience, who must stand, are rather noisy, and space is restricted. Nonetheless, the atmosphere of this crowded space has an undeniable immediacy and excitement which is lacking from the more tranquil and reverent setting at Durham. The effects of the playing space are:

1. That the same waggon which at Durham seemed small and symbolic becomes huge and dominating, and it is difficult to be detached from the spectacle.
2. That actors and audience are crowded together to such an extent that actors sometimes have to push members of the audience aside. This makes for forceful acting: on one occasion, the Archangel Michael was forced to roar as he advanced on Satan in order to make room for himself.
3. Actors at ground level can be heard, but they are almost invisible to all but the front rows of the audience. This means that effects on this level must be primarily aural, and can even seem like the spoken representative of the will of the audience, as when Christ commands the gates of Limbo to fly open.

Three brief extracts from the performance were shown. The first shows Adam, Eve and Isaiah speaking in Limbo, where they can be easily seen despite the barred gates in front of them; the arch of the front of Limbo gives an interestingly «fictional» effect like that of the proscenium arch in a more modern theatre, and imparts a formalised air to the souls' speeches of hope. Of course each Old Testament figure must allude to his or her own particular story or prophecy, but this formalism suggests that the seven figures who speak, beginning with Adam and ending with John the Baptist, are also representatives of millions of others, all released by Christ at the same time. As it was, the moving of seven actors wearing chains round their wrists in the confined space of Limbo (7 1/2 feet by 5, or 2.25 by 1.5 metres) required careful planning and much practice. They can be easily seen at the front of Limbo, but the rear part of it again tends to be in shadow; in this case, however, this was an advantage, since it concentrated audience attention on the speaker at the front, while creating suitably Stygian moving shadows behind. A Limbo for seven moving actors can hardly be much smaller than



this, and this suggests that the original waggon of the York Saddlers, whose play this was, must have been at least as big as ours.

The second video extract from this play showed the gates of Limbo flying open at Christ's command, and Satan coming down the pole from the battlements to begin his dispute with Christ. Some points to be noticed here were:

1. The subsidiary devils, Belsabub and Belliall, disappear from view as soon as they are swept off the deck of the waggon by the opening gates. In the same way, Christ is heard as if from within the audience, but not seen until he climbs the steps onto the waggon after the gates burst open.

2. The actual mechanisms by which the lock fell off and the gates were opened are not noticed. The lock actually fell off when David, inside Limbo, removed two retaining nails from the back of it, but the violent movement and noise which immediately follow distract attention from this. Similarly, the gates were actually pulled open by black cords at deck level operated from behind the set, but most of the audience could not see this, and even to those who could, the violent movement of the gates themselves was much more noticeable.

3. The athletic movements of Satan in throwing his trident down to Belliall and then sliding down the pole have, in this confined space, an excitement in themselves.

4. Satan's mask or *chevalier* is designed to cover much of his head, but not his mouth: we could not afford to do anything that would reduce audibility.

The final extract showed Satan's final defeat, the capture of all the devils, and their casting into Hell. Points worthy of note here are:

1. The scene has to be full of movement, and the strength and dignity of Christ are best maintained by allowing his stillness to contrast with the flurry around Him.

2. The general mood is comic: the devils, who had up to this point been as unpleasant as possible, now become figures of fun. Thus our smallest devil, Rebald, thinks that her position on the battlements makes her safe, and mocks the others, unaware that two armed seraphim are approaching her from behind. Fleeing down the pole, she is confronted by St. Michael, and soon finds herself tied up with the others.

3. The binding of the lesser devils, which takes place at ground level, is not seen by most of the audience, but this does not matter, because everyone can hear what is happening. In the same way, not all the audience could see the devils being sucked through the jaws of Hell, but the smoke, screams and flickering light within told the story quite well enough.

4. The casting of the devils into Hell and the unfurling of a banner of Christ in Judgement on the front of the castle are greeted with applause. Although this was fostered by the comic tone, it amounts to rejoicing in Christ's redemption of humanity, and was exactly the reaction we had hoped for.

5. The actor playing St. Michael enters into the spirit of the audience, holding up his sword in acknowledgement of the applause in an unplanned but appropriate gesture familiar to anyone who has watched English cricket.

3. *Conclusion.* Every producer of a medieval play has his or her own notion of how it ought to be done; that is necessary and right. It may also be valuable to express a view to others about what strategies we think will be successful or unsuccessful, as I have tried to do by example in this contribution, provided that we admit that later experience may prove us wholly or partly mistaken.

It will be evident from the preceding account that I believe that open-air waggon performances of mystery plays can be effective and even socially important, at least in the English community I know. I am inclined to prefer unmodernised texts to «translations», ritualised gesture to naturalistic, and period music to modern; all this is included in the appreciation of «otherness» of which I spoke earlier. Some of my other preferences, as for example for end-on performance rather than side-on, and for half-masks rather than full ones, are the result of historical evidence or practical considerations, and might be reversed by new evidence.

I am not, however, trying to suggest that medieval drama cannot or should not be performed in any other way; nor should those who would perform it differently tell me or the people of Durham that our way is wrong. To those who argue that our productions cannot be successful because our audiences are modern, I would extend an invitation: come and see for

yourself. In doing so, you will be contributing to the «honour & profit de mesme la Citee».

In producing medieval drama for modern communities, we have both freedom and responsibility to interpret it as we think most appropriate. Not everything will work equally well, but it is up to the community concerned to arbitrate success or otherwise. In principle, at least, Rudyard Kipling was right about the culture of communities:

«There are nine and sixty ways  
Of constructing tribal lays,  
And every single one of them is right.»<sup>23</sup>

## Notes

1. Harry R. BURKE, «Problems Confronting Contemporary General Audiences of Medieval Plays», Introductory Papers, *VII<sup>e</sup> Colloqui de la Société Internationale Pour L'Étude du Théâtre Médiéval*, Girona, 1992, pp. 99-102. Burke's paper does not raise the third argument.
2. *The N-Town Play. Cotton MS Vespasian D. 8*, ed. Stephen SPECTOR, 2 vols., Early English Text Society (EETS), Supplementary Series (SS) 11-12, Oxford, 1991, Vol. I, p. 252.
3. See *Non-Cycle Plays and Fragments*, ed. Norman DAVIS, EETS, SS 1, Oxford, 1970, pp. 58-59.
4. For the first three, see *The Towneley Plays*, ed. A. W. POLLARD, EETS, Extra Series (ES) 71, Oxford, 1897, reprinted Kraus, New York, 1975, pp. 18, 20, 239-241, 247. For the Fleury *Ordo Rachelis* text, see D. Bevington, *Medieval Drama*, Houghton Mifflin, Boston, 1975, pp. 67-72 for a text with the music, see E. de Coussemaker, *Dramques Litturiques du Moyen Age*, Rennes, 1860, reprinted New York, 1964, pp. 166-172.
5. *Le Mystère d'Adam*, ed. Paul STUDER, Manchester University Press, 1928.
6. Garret P. J. EPP, «Pulling Old Strings: Medieval Cycle Drama on Modern Stages», Introductory Papers, *VII<sup>e</sup> Colloqui de la Société Internationale pour L'Étude du Théâtre Médiéval*, pp. 198-207; see pp. 5-6 of his paper.
7. For a range of reactions to male actors interpreting female roles in modern productions of medieval plays, see the contributions on the theme of «Transvestism» by Peter HAPPÉ, Sarah CARPENTER, Herneietta TWYXCROSS-MARTIN, Diana WYATT, Carl HEAP and Meg TWYXCROSS, in *Medieval English Theatre* 5:2 (1983), pp. 110-180.
8. The York *Crucifixion* was presented by the Pinners, but at 11. 109-112 it appears that one of the holes in the Cross has been bored in the wrong position: see *The York Plays*, ed. Richard BEADLE, York Medieval Texts, Second Series, Edward Arnold, London, 1982, p. 318.
9. *Secunda Pastorum*, 11. 146-153, in *The Towneley Plays*, ed. Pollards, pp. 120-1.
10. *Play of the Talents*, 11. 368-403, in *The Towneley Plays*, ed. Pollard, pp. 291-2.
11. *Records of Early English Drama: York*, ed. Alexandra F. JOHNSTON and Margaret ROGERSON, 2 vols., University of Toronto Press, 1979, pp. 11, 697.
12. *Records of Early English Drama: Newcastle upon Tyne*, ed. J. J. ANDERSON, University of Toronto Press and Manchester University Press, 1982, p. 3.
13. See J. J. ANDERSON, «The Durham Corpus Christi Play» *REED Newsletter* 1981:2, p. 2.
14. A notable example is the sporadic revival since 1987 of St. Cuthbert's Fair, held on the feast of the translation of the saint, 4th September. The tradition is medieval, but the revived celebrations are not based on what is known to have been done in pre-reformation times, except that people dress up in (supposedly) medieval dress.
15. Others include Durham Theatre Company (which has also produced mystery plays), Durham County Shakespeare Group, Durham Rams male folkdance group and its female equivalent, Mrs. Clements' Secret Recipe. Civic pride makes all of them mention the City in their titles; even the last includes it in riddle form, since Mrs. Clements was the inventor of the once-famous Durham mustard—the implication being that Durham's dancing women are «hot stuff».
16. For a full record of this performance, see *The York Assumption of the Virgin*, Flare Video and Durham Medieval Drama Group, Newcastle and Durham, 1988.
17. *Breviarium ad usum insignis ecclesie Eboracensis*, vol. 2, ed. S. W. Lawley, Surtees Society 75, Durham, 1883, Col. 481.
18. See Meg TWYXCROSS, «The Flemish Ommegang and its Pageant Cars», *Medieval English Theatre* 2 (1980), pp. 15-41 and 80-98; for these two waggons, see p. 25.
19. For diagrams and illustrations of the street layouts at some of the traditional stations in York, see Eileen WHITE, «Place for Hearing the Corpus Christi Play in York», *Medieval English Theatre* 9:1 (1987), pp. 23-63. The three genuinely medieval stations at which we played *The Harrowing of Hell* (Little Stonegate, Minster Gates and Grape Lane) all have this feature, and the plans reproduced by White show that at least two others (St. John Kirkstile and All Saints's Pavement) also showed it.
20. *The Hours of Catherine of Cleves*, facsimile with introduction and commentary by John PLUMMER, Barrie and Rockliff, London, 1966.
21. For a full discussion of the Valenciennes Play, see Elie KONIGSON, *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1969.
22. *The Harrowing of Hell*, 11. 277-288, in *The York Plays*, ed. Beadle, p. 340.
23. From «In the Neolithic Age» (1895), in *Rudyard Kipling's Verse, Inclusive Edition 1885-1918*, 3 vols., Hodder and Stoughton, London, 1919, Vol. II, p. 138.

La meua experiència sobre escenificació de teatre medieval s'esdevingué de l'any 1961 al 1969, quan vaig dirigir i organitzar, per encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona, les representacions de nou cicles d'aquell teatre, a més d'una Passió dramàtica.

L'espai teatral era la gran sala reial del Tinell, del segle XIV, a Barcelona, d'una sola nau amb voltes d'ull excepcionalment gran i obert, d'una cabuda de sis-centes a set-centes persones, i situada en ple barri gòtic de la ciutat.

L'espai escènic consistia en una tarima o cadafal, o un sistema juxtaposat de tarimes o cadafals, alçats aproximadament a un metre del sòl i lleugerament inclinats cap a l'espectador. Aquesta concepció de l'espai escènic permetia la desitjada i projectada seqüència ininterrompuda d'escenes dramatitzades en els corresponents llocs escènics, a voltes simplement figurats o implícits i algun cop acompanyats de decoració, especialment allusiva, o simplement de l'*attrezzo* avinent, prèviament estudiats per mitjà de la il·lustració arqueològica. El vestuari implicava també l'època de la peça representada, el gènere a què pertanyia i la condició social dels personatges. El moviment escènic era sobri, amb poca gesticulació i introvertit en els drames litúrgics, i més obert, però sempre frenat, en les peces més evolucionades. El cant era freqüentment emprat per exigències del text base, i en dues ocasions ens valguérem de la música instrumental, interpretada amb tota eficàcia pel grup barceloní *Ars Musicae*. Cada obra era subjecta prèviament a un estudi teatral, filològic i, quan calia, musical molt detingut i acurat. Els actors eren tots amateurs, integrats en l'associació *Retaule*, cosa que permetia treballar amb un material humà poc o no gens malejat pels concencionalismes del teatre en ús. Esmert especial mereix la Coral d'Antics Escolans de Montserrat. Els seus components posseïen una excel·lent coneixença del cant i la música sagrats i una gesticulació gairebé ritual molt aptes per als drames litúrgics i, encara, per a certes peces dramàtiques que requerien cant i un determinat saber estar en escena. Les obres representades eren escrites en llatí, català i castellà. D'altra banda, és evident que utilitzàrem tots els mitjans que ens oferia la moderna luminotècnia, per marcar llocs, destacar la presència d'actors o al·ludir al curs del dia i de la nit.

El primer cicle, de 1961, es basava exclusivament en teatre de l'època romànica. La iniciativa va sorgir amb motiu de la clausura de la magna Exposició Internacional d'Art Romànic, celebrada a Montjuïc aquell any. S'hi van representar dos drames litúrgics en llatí i totalment cantats, del segle XII, procedents de Vic i titulats «De tribus Mariis» i «De Peregrino», i el mal anomenat «Auto de los Reyes Magos», un *jeu* castellà del segle XIII. Els drames foren cantats i representats per l'esmentada Coral, amb un ritme evocador del ritu litúrgic, hieràtic i suau, molt impressionant. La peça castellana ho fou amb un moviment un xic més viu, però frenat, i mimat gestualment al final de l'obra, que manca al manuscrit conservat. Els llocs escènics i l'*attrezzo* eren més figurats i representatius que no pas, en general, ben explícits i realistes. Altrament, els drames anaven precedits per una desfilada dels actors. Les representacions van interessar molt al públic i a la crítica, raó per la qual l'Ajuntament barceloní ens proposà de continuar representant noves obres dramàtiques medievals en anys successius. Cal dir que les obres d'aquest cicle foren més tard representades totalment o parcial en cinc ocasions més.

Per la quaresma de 1962 estrenàrem «La Passió», dita tot seguit «de Barcelona», sobre un text mallorquí de devers 1530, però de tècnica medieval. La representàrem fins al 1967. Construïrem un sistema d'escenaris que anava des de l'entrada de la sala, on s'alçà el cadafal de Pilat, fins al fons d'ella, on sobresortia un gran cadafal dividit en dos plans superposats de diferent altura i als quals s'accedia per una escalinata. A cada costat del cadafal gran n'hi havia altres dos de menors proporcions, figurant el Sanedrí, el de l'esquerra, i el Cenacle, amb el sant sopar, el de la dreta. Un passadís elevat, que discorria enmig del públic, unia el cadafal de Pilat amb el gran cadafal del fons. El text original conté els episodis de Dijous i Divendres sants, però no pas la crucifixió. Aquesta, amb els seus episodis previs, fou representada mitjançant un via crucis, sense paraules, pels actors, mentre el «lector» recitava el text canònic en llatí. La dramàtica desfilada acabava al cim del gran cadafal amb l'elevació de les tres creus. La luminotècnia hi tenia un paper rellevant. Cal assenyalar l'impressionant *Miserere* cantat, en acabar la primera part, per la Coral, els membres de la qual jugaven també un gran paper en el transcurs de la representació.

Al segon cicle, la tardor del mateix any 1962, posàrem en escena l'«Auto del emperador Juveniano», de mitjan segle XVI i procedent del cèlebre *Códice de Autos Viejos*, i la mallorquina «Consueta de sant Jordi», probablement de darreries del segle XV. Ambdues peces dramàtiques requerien un únic cadafal, proveït d'un lloc escènic per al tron imperial i reial, coronat per un cobricel, i la utilització del sòl o terra com a espai dramàtic. En aquest espai, per a l'auto era necessària, a la dreta del cadafal, la indicació d'un lloc per a un riu on es banya Juveniano i és suplantat per un àngel, i, per a la consueta, l'àmplia superfície del davant de l'esmentat cadafal, espai on apareixia el drac, hi havia el sacrifici d'un jove, hi era portada la filla del rei i, finalment, hi irrompia Sant Jordi amb el seu cavall per a lluitar i vèncer el drac. Aquest era figurat per un cap de filferro entreteixit, amb dos grans ulls rodons i una gran boca amb la seva llengua mòbil, dissenyat i executat per l'escultor Joan Rebull, i una quantitat de roba que cobria els qui figuraven el cos de la bèstia. Rebull també dissenyà i construï en filferro el graciós cap del cavall, que emergia del cos d'un cavall cotoner fet de vímet. Eren espectaculars l'atac dels soldats al drac i el d'aquest al fadrinet, que finalment era engolit per la fera, i la lluita del monstre amb Sant Jordi, tot això realitzat amb un ritme oscil·lant entre l'expectativa cautelosa i la violència que seguia després, tot plegat comportant una gran eficàcia teatral.

Un dels cicles més bells es va esdevenir el 1963 amb l'escenificació de la «Representació de l'Assumpció de madona sancta Maria», ja efectuada a Tarragona en 1388, a una plaça pública. S'hi establí una gran cadafal amb els llocs escènics de la casa de la Verge, el consell dels jueus, l'infern, figurat per una gran boca de Leviatan, el sepulcre de Maria i la Glòria, situada en una construcció metàl·lica, elevats, hi eren situats figurants d'àngels i arcàngels cantors. En començar, els diables irrompien per entre el públic i es distribuïen davant del Leviatan. Era impressionant la mort de Maria i el seu enterrament processional cadafal enllà fins al sepulcre, com també la seva glorificació, amb una assumpció només figurada i sempre entre cantúries. El grup d'«Els Joglars» interpretava els diables, i els components de la Coral, tots els altres personatges, a causa del cant, el ritme i l'actitud requerits.

El 1964 fou escenificada la «Representació de la Mort», damunt dos escenaris juxtaposats i amb uns plafons que separaven l'espai escènic de l'exterioritat, és a dir, el regne de la Mort i les tenebres. L'obra és una successió de diàlegs entre la Mort i els components de diversos estats socials i d'edat. La Mort portava una gran sageta amb la qual abatia les seves víctimes, i anava vestida amb una túnica negra i una roba del mateix color que li cobria el cap i només deixava veure la cara lívida. A voltes descendia fins al públic, per indicar que és present a tot arreu i a cada mortal. L'obra és basada en la vella Dansa de la Mort, i al final de la representació apareixien els personatges doblats per dansaires de l'Esbart Verdaguer, que interpretaven la fatídica pantomima.

Dues obres van ser escenificades el 1965: la castellana «Representación del nacimiento de nuestro Señor», de Gómez Manrique, i el «Misteri d'Adam i Eva», valencià i anònim. Ambdues es representaren damunt un mateix cadafal i una tarima d'un metre d'alta que hi descansava, al fons. La «Representación» és un petit drama per a monges, ingenu i a penes sense acció, i la interpretaven, consegüentment, actrius. Més complex i de molta maduresa dramàtica és el «Misteri» valencià, que duu la seva música monòdica, que interpreten els dos protagonistes i Déu Pare, i cant coral, a càrrec dels components de la Glòria, situada al cadafal sobreposat. El misteri és en vers, molt viu i sovint divertit, com el diàleg d'Eva amb la serp, figurada per un actor enroscat al tronc de l'arbre.

Un dels èxits més esclatants s'esdevingué el 1966 amb la representació de «Ludus Danielis», de devers 1200 i procedent de Beauvais, el drama litúrgic més bell i més ben resolt de l'Edat Mitjana, tot cantat i d'un ritme harmoniós i espectacular alhora. L'escenari era constituït per un sol cadafal de grans proporcions, amb una fossa per als músics instrumentistes, a la dreta, i una altra per a l'escena dels lleons, a l'esquerra. Una part dels actors desfilava des de l'entrada fins al cadafal. La luminotècnia hi tenia importància, sobretot en l'escena de les tres paraules fatídiques que s'aparegueren al rei, on empràrem llum negra. Era graciosa l'escena mimada de Daniel i els lleons. Però el que més impressionava era la fusió del cant monòdic i coral, d'excepcional qualitat, la intervenció de la música instrumental, el ritme ralentit dels actors i cantaires en posar en moviment una història sabuda, però intrigant, el vestuari riquís-

sim, el variat *attrezzo* i la majestuosa escenificació de l'espai i els llocs escènics, ultra el crescut nombre i varietat d'actors i cantaires que aquest drama requereix.

Escenificàrem, excepcionalment, el 1967, una peça profana del Renaixement valencià, representada a la cort del duc de Calàbria dues vegades, el 1524 i el 1540, la «Farsa de la Vesita», de Joan Fernández de Heredia, una obra realista que evoca el costum de visitar-se la noblesa i l'alta burgesia valencianes, tot donant-ne una visió divertida i ajustada a la realitat. És bilingüe i fa testimoniatge de la imposició del castellà a la València del temps. Requeria un sol cadafal gran, amb un altre de més petit i enclotat per al lloc escènic de la cuina i les criades. Al fons del cadafal gran i damunt un entarimat hi foren col·locats els músics instrumentistes. A l'angle superior dret del primer hi havia el lloc escènic de la *toilette* de la senyora de la casa, amb el corresponent *attrezzo*. El diàleg entre els esposos, entre la senyora i les criades i entre els cavallers i les dames convidats ells amb ells i amb els amfitrions, és viu i realista, irònic i divertit. S'hi canta i s'hi balla, a més, al so de cant vocal i música instrumental. Al final té lloc un desafiament als cavallers de la visita per altres d'aliens, que es resol en un torneig armat i sense paraules, segurament reflex encara d'un aspecte del teatre medieval profà.

El cicle de 1968 se centrà en el motiu dels profetes de Crist i en especial de les Sibils, uns temes de tanta incidència en el ritual de l'Església medieval. Hi fou representat, en primer lloc, l'«Ordo prophetarum», drama litúrgic tot cantat procedent de Saint-Martial de Llemotges, del segle XII, damunt un cadafal d'unes certes proporcions, coronat per un altre de més petit, i amb vestuari i *attrezzo* que evocaven el ritu eclesial. És una peça hieràtica i simple, una desfilada de personatges successivament cridats a depositar el seu testimoniatge de la vinguda del Crist pel «lector», que presideix la representació. En acabat, tot seguit apareixen pel mig del públic, fins a una petita tarima d'enfront del cadafal, la Sibilla Eritrea amb quatre acompanyants portant grans ciris encesos. La Sibilla, amb espasa, canta les fatídiques cobles del Judici Final i és contestada pel cor. La música, polifònica, és del segle XII, i el text, en vulgar, del XIII. La tercera obra representada fou l'«Auto da Sibila Cassandra», del portuguès Gil Vicente, una petita peça mestra en castellà a cavall de l'Edat Mitjana i el Renaixement, amb text vivaç i fina ironia, en adaptar i actualitzar en el temps i l'entorn conegut per l'autor el vell mite eclesial de la Sibilla Cassandra. La gestualitat i la dicció alegres i contingudes eren la base de la representació, per a la qual ens valguérem d'un ric vestuari apropiat a l'època i a les circumstàncies.

El novè i darrer cicle del Tinell va tenir lloc la tardor de 1969. Va ésser una contribució al cinquè centenari de la naixença de Juan del Encina, músic, poeta i dramaturg castellà. Fou escenificat un seu romanç molt emotiu i es van representar les «églogas» dramàtiques dites de «Las grandes lluvias», «En requesta de unos amores», «Noche de antruejo», «Cristino y Febea» i les escenes finals de «Plácida y Vitoriano». L'espai escènic era particularment complex, perquè, dins una concepció unitària del conjunt de les representacions, que requeria un espai escènic globalitzador i captible a primera vista, calia conferir a les cinc peces un escenari específic, dins la unitat del conjunt. Així, damunt una gran plataforma ascendent fins a alçar-se a uns cinc metres per la part posterior, es construïren cinc espais escènics: dos als dos angles superiors d'aquella, un altre a l'esquerra de la part inferior, un de quart a mitja altura de la dreta i el cinquè al davant i tocant al públic, a mà esquerra. S'enllaçaven els uns amb els altres mitjançant una sèrie de grades que en feien possible l'accessibilitat. Altrament, una actriu, situada a una plataforma, a l'esquerra i equidistant de la base i l'extrem superior de la gran, feia d'enllaç entre les diverses representacions, anunciant-les i comentant-les breument, per tal de fer possible la unitat del conjunt amb la seva continuïtat. A més, recitava un romanç, que un mim escenificava tot traslladant-se de baix a dalt en esbiaix. A la part baixa de la gran plataforma i a la dreta, hi havia assegurada una parella de cantors, un home i una dona, que interpretaven, quan convenia, cançons a dues veus de Del Encina. Gairebé sense acció i només posicionalment, les peces dramàtiques es desenvolupaven gràcies a la vivacitat i matisació del text, en una llengua molt fluida. El vestuari era l'adequat a l'època i a la condició social dels personatges, i l'*attrezzo* era l'indispensable.

D'aquests nou cicles de teatre medieval celebrats a la gran sala del Tinell, en guardo un record especialment memorable, a causa, entre altres coses, de l'experiència teatral i escènica que hi vaig adquirir, que, amb la seva màgia i el seu gran poder evocador, em forní l'oportunitat de comprendre i desentrellar, en el possible, alguns dels secrets d'aquest vell i personalíssim teatre.













ISBN 84-7794-413-X



9 788477 944133