

Pere Josep Santandreu Brunet

Els textos teatrals sobre la vida pública de Jesucrist al *Manuscrit Llabrés*

(segle XVI)

SINOPSI

L'objectiu d'aquesta tesi és doble. Per una banda, hem perseguit obtenir una visió panoràmica directa de les manifestacions dramàtiques que van tenir lloc a la major part d'Europa occidental a partir de la baixa edat mitjana i fins al segle XVI, per la qual cosa hem examinat els principals textos conservats de drama litúrgic, un nombre significatiu de peces castellanques, occitanes, franceses, italianes i angleses publicades, i també la totalitat de les obres catalanes editades de l'època esmentada. A més, a fi d'aportar una aproximació teòrica als estudis sobre la història del teatre europeu medieval i del primer teatre català hem revisat la bibliografia més rellevant que ha suscitat el tema i hem observat alguns dels problemes amb què s'enfronten les investigacions actuals.

Per altra banda, ens hem proposat estudiar el teatre català antic des d'una perspectiva pràctica molt delimitada. Així, doncs, ens hem concentrat en l'estudi i l'edició de cinc peces del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, conegut també com a *Manuscrit Llabrés*. Les cinc mostres, que conformen el cicle de la vida pública de Jesucrist, són les següents: *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* (consueta núm. 9); *Consueta de la representació de la temptació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia* (consueta núm. 10); *Consueta de la samaritana* (consueta núm. 15); *Consueta de Llätzer* (consueta núm. 17) i *Consueta de Llätzer* (consueta núm. 18). En aquest sentit, la finalitat cerca analitzar en un context ampli —que tingui en compte, si més no a grans trets, llurs paral·lels occità, francès, castellà, portuguès, italià o anglès— la temàtica de la temptació de Jesucrist, la de la samaritana i la de la resurrecció de Llätzer, i també algunes de les línies de recerca que generen. A més, s'estudien amb detall les cinc obres (l'autoria, la data de composició, l'anàlisi literària i musical, i la representació) i se'n fixa el text, que és acompanyat de notes que n'aclareixen els fragments de lectura difícil i les fonts.

Finalment, s'inclouen les conclusions a què hem arribat, les quals posen de manifest que cal valorar la tradició dramàtica europea tardomedieval com una sola comunitat teatral, en la qual el teatre català de Mallorca s'insereix plenament.

Pere Josep Santandreu Brunet

Plays about the public life of Jesus Christ in the *Manuscrit Llabrés*

(XVI century)

SYNOPSIS

This thesis has a double objective. On the one hand, I have attempted to obtain a direct overall view of the dramatic manifestations that took place in the greater part of Western Europe from the later Middle Ages until the XVI century. In doing so, I have examined the most important extant texts of liturgical drama, a considerable number of Castilian, Provençal, French, Italian and English published texts and also all available medieval and sixteenth-century Catalan plays. Furthermore, I have reviewed the most significant bibliography on the subject and I have noted some of the difficulties which current issues pose for researchers, in order to achieve a theoretical approach to the studies of the history of medieval European drama and of the first Catalan theatre.

On the other hand, I have decided to study Old Catalan theatre from a very defined practical perspective. Therefore I have concentrated on the study and publication of five plays of the Manuscript 1139 of the *Biblioteca de Catalunya* also known as the *Manuscrit Llabrés*. The five texts which fall into line with the cycle of the public life of Jesus Christ are the following: *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* (number 9); *Consueta de la representació de la tantació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia* (number 10); *Consueta de la samaritana* (number 15); *Consueta de Làtzer* (number 17) and *Consueta de Làtzer* (number 18). In this way, the intention is to analyze in a wide context –which takes into consideration, at least in summary, their Provençal, French, Castilian, Portuguese, Italian, or English parallels– the theme of the temptation of Jesus Christ, the Samaritan, the resurrection of Lazarus and also some of the lines of research which are generated. Furthermore, the five plays are studied in detail (authorship, date of composition, literary and musical analysis and performance), while their texts are established and accompanied by notes that clarify their sources and the fragments which are difficult to read.

Finally I have included the conclusions reached, which state that it is necessary to value the late medieval European dramatic tradition as a sole theatre community in which Majorcan Catalan theatre is fully integrated.

ÍNDIX

Sinopsi	1
Synopsis (in English)	2
Índex	3
Agraïments	6
Llista d'abreviacions	7
Introducció	8
Justificació	16

PRIMERA PART

* CAPÍTOL 1

1. El teatre neotestamentari al <i>Manuscrit Llabrés</i>	26
1.1. El <i>Manuscrit Llabrés</i> o manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya	27
1.2. El teatre neotestamentari i la vida pública de Jesucrist	34

* CAPÍTOL 2

2. El teatre europeu medieval	
2.1. El primer teatre occidental i el teatre medieval	38
2.2. Límits del teatre medieval	44
2.3. El context d'una Europa permeable	49
2.4. <i>De contemptu mundi</i> i el teatre religiós medieval	60
2.5. La representació	66
2.6. La moralitat	70
2.7. Eclipsi del teatre tardomedieval	72

* CAPÍTOL 3

3. El teatre català antic	
3.1. Introducció	77

3.2. La validesa de la terminologia tradicional	85
3.3. Els cicles i la Festivitat de Corpus Christi	93
3.4. Notes per a l'estudi de l'activitat teatral a Mallorca entre els segles XIII i XVI	97
3.4.1. El drama litúrgic	98
3.4.2. El teatre en vernacle	103

SEGONA PART

* CAPÍTOL 1

1. <i>De Tentatione Salvatoris</i>	123
1.1. <i>De Tentatione Salvatoris</i> a Europa: alguns casos	126
1.2. El diable com a figura dramàtica en el teatre català antic	134
1.2.1. El diable com a personatge	142
1.2.2. El diable com a figura muda	149
1.3. <i>Consueta de la temptació feta en l'any 1597</i> (consueta núm. 9)	154
1.3.1. Autor	160
1.3.2. Data de composició	162
1.3.3. Anàlisi literària i musical	164
1.3.4. Representació	168
1.3.5. Edició de la peça	174
1.4. <i>Consueta de la representació de la tantació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia</i> (consueta núm. 10)	209
1.4.1. Autor	212
1.4.2. Data de composició	216
1.4.3. Anàlisi literària i musical	217
1.4.4. Representació	224
1.4.5. Edició de la peça	236

* CAPÍTOL 2	
2. La samaritana	271
2.1. La <i>Consueta de la samaritana</i> (consueta núm. 15) i algunes de les mostres dramàtiques europees sobre la pecadora redimida	272
2.1.1. Autor i data de composició	280
2.1.2. Anàlisi literària i musical	282
2.1.3. Representació	286
2.1.4. Edició de la peça	292
* CAPÍTOL 3	
3. <i>Resurrectio Lazari</i>	308
3.1. El tema de la <i>Resurrectio Lazari</i> a Europa: alguns casos	309
3.2. La <i>Consueta de Lätzer</i> (consueta núm. 17)	326
3.2.1. Autor i data de composició	330
3.2.2. Anàlisi literària i musical	332
3.2.3. Representació	338
3.2.4. Edició de la peça	347
3.3. La <i>Consueta de Lätzer</i> (consueta núm. 18)	368
3.3.1. Autor i data de composició	375
3.3.2. Anàlisi literària i musical	381
3.3.3. Representació	386
3.3.4. Edició de la peça	394
CONCLUSIONS	433
Apèndix	
438	
Bibliografia	441

AGRAÏMENTS

L'autor d'aquesta tesi vol manifestar el seu agraïment a les persones que treballen a les hemeroteques que segueixen, perquè li han facilitat la tasca de consulta de manuscrits i de microfilms, de velles edicions desades als prestatges dels soterranis i de llibres nous sobre l'antic art del teatre:

Biblioteca de Catalunya

Biblioteca Llabrés de Palma

Biblioteca March de Palma

Biblioteca de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de les Illes Balears

Biblioteca de la Societat Arqueològica Lul·liana

Brotherton Library de la Universitat de Leeds

Servei de Documentació i Arxiu de l'Institut d'Estudis Catalans

University Library de la Universitat de Sheffield

També he de reconèixer l'impuls que ha significat per a aquest estudi les orientacions i les indicacions de tants especialistes, dels quals expressament he d'esmentar els següents: els col·legues de la Universitat de Sheffield (Departaments d'Estudis Hispànics i de Literatura Anglesa) i Jeroni Llambies, a qui he hagut de recórrer sovint per a la localització de determinades fonts canòniques.

Als professors Joan Mas i Vives i Alan Yates els dec la iniciativa, la supervisió contínua i generosa, i l'estímul per concloure el present treball.

LLISTA D'ABREVIACIONS

A continuació s'inclou una relació d'aquelles abreviacions que figuren a la tesi, amb el seu corresponent significat desenvolupat:

BSAL	“Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana”
DCVB	Antoni M. Alcover/ Francesc de B. Moll, <i>Diccionari català-valencià-balear</i> , Palma de Mallorca: Moll, 1930-1962, 10 vols.
DECat	Joan Coromines, <i>Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana</i> , Barcelona: Curial Edicions Catalanes i “la Caixa”, 1980-1991, 10 vols.
DETMA	M. Teresa Herrera (dir), <i>Diccionario español de textos médicos antiguos</i> , Madrid: Arco Libros, 1996, 2 vols.
DIEC	<i>Diccionari de la llengua catalana</i> , Barcelona-Palma-València: Institut d'Estudis Catalans, 1995
GEC	<i>Gran Enciclopèdia Catalana</i> , Barcelona: Enciclopèdia catalana, 1973-1993, 20 vols.
GEM	<i>Gran Enciclopèdia de Mallorca</i> , Palma: PromoMallorca Edicions, 1989-1997, 22 vols.
RABM	“Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”
SITM	Société Internationale Pour l'Étude du Théâtre Médiéval

INTRODUCCIÓ

Introducció

Aquesta tesi doctoral, *Els textos teatrals sobre la vida pública de Jesucrist al Manuscrit Llabrés (segle XVI)*, és el resultat d'un període d'investigació efectuat a mig camí entre la Universitat de les Illes Balears i la Universitat de Sheffield (1994-2002). Entre 1994 i 1997 hem tingut l'oportunitat d'exercir en aquella institució britànica de lectors de llengua i literatura catalanes, fet que alhora ens ha permès de presentar-hi un estudi que conduïa a l'obtenció del títol de *Master of Philosophy* en la mateixa línia de recerca. Més endavant, la Universitat de Sheffield ens ha tornat acollir amb la finalitat de treballar en la redacció de la tesi que ara presentem: durant l'estiu de 1998 i durant el 2001. En aquest darrer cas, hem comptat amb un ajut econòmic per a la mobilitat d'investigadors, convocat pel Fons Social Europeu i la Universitat de les Illes Balears, que ens ha permès un període de recerca de cinc setmanes.

Per a la confecció d'aquesta tesi hem pogut contrastar opinions amb els especialistes europeus i americans més solvents aplegats amb motiu de tres fòrums importants: el Seminari de Música i Teatre d'Elx (1992 i 2000), el

Col·loqui de la Société Internationale Pour l'Étude du Théâtre Médiéval de Toronto (1995) i el Col·loqui sobre teatre català antic que va tenir lloc a Girona (1998).

Aquesta tesi presenta dues parts ben diferenciades. La primera aporta una aproximació teòrica als estudis sobre la història del primer teatre català i del drama europeu medieval. Es tracta de dur a terme una revisió de la bibliografia més rellevant que ha suscitat el tema i de reconèixer alguns dels problemes amb què s'enfronten les investigacions actuals. La segona part, per contra, es concentra en l'estudi i l'edició de les cinc peces que conformen un dels cicles del *Manuscrit Llabrés*, fins a hores d'ara analitzat només parcialment, que, a més, presenta la dimensió adequada per als requeriments d'una tesi doctoral.¹ En aquest sentit, el propòsit persegueix posar a l'abast dels estudiosos les cinc peces de l'antic teatre català, tot acudint al manuscrit, que traslladen a l'escena els episodis de la vida pública de Jesús. Per una banda, doncs, s'analitza la temàtica de la temptació de Jesucrist, la de la samaritana i la de la resurrecció de Llätzer, i també algunes de les línies de recerca que generen. Per altra banda, s'estudien amb detall les cinc obres, l'edició de les quals també es presenta. No hi hem inclòs els textos neotestamentaris sobre el Judici Final ni les dues consuetes de la paràbola del Fill Pròdig, tot i que alguns estudiosos considerin que els drames sobre el fill que retorna a la casa del pare formarien part específicament del subcicle de la vida pública.² Tanmateix,

¹ Josep Romeu assenyala que, en el cas català, a més dels cicles corresponents al teatre veterotestamentari, nadalenc, passionístic, de l'Assumpció de la Verge o l'hagiogràfic, "foren escenificats episodis de la vida pública de Jesús —en conservem cinc textos en català—, (...)" (1992, 190-191).

² Lynette R. Muir inclou les paràboles dins el subcicle de la vida pública de Jesús, tot i que assenyala que «the selection of incidents from the public life of Jesus varies enormously from one play to another»

però, hem considerat que aquestes peces proporcionen material suficient per endegar estudis molt aprofundits i noves tesis doctorals, que les relacionin amb les obres homònimes del context europeu, per la qual cosa esperem que nous investigadors s'hi entusiasmin.

Les primeres pàgines d'aquest assaig constitueixen la justificació del treball i n'expliquen la necessitat i els motius. Així, doncs, és bo que repassem les causes que havien conduït a la postergació dels estudis sobre el teatre antic, les línies de recerca que cal emprendre o els mètodes amb què afrontar la tasca.

Després de la justificació s'introdueixen els tres capítols que conformen la primera part. El primer capítol fa referència a la història del manuscrit 1139, i a les peces que conté; a més, indica un seguit d'aspectes que el caracteritzen. En el segon capítol, se situa l'antiga tradició dramàtica catalana dins el context més ample d'Europa. Tanmateix, però, resultava impossible analitzar de forma exhaustiva la producció teatral europea dels darrers segles de l'edat mitjana. Per tant, ens hem limitat, per un costat, a l'estudi de la Provença i Castella, nacions veïnes que havien mantingut una relació política i cultural intensa amb els països de parla catalana. Per un altre costat, i ja de forma no tan profunda, hem penetrat a les dramaturgies anglesa, francesa i portuguesa, i n'hem aportat una visió panoràmica. Al tercer capítol s'ha revisat el teatre català antic. Així, a la introducció n'hem

(1995, 233). Ramon Miró, en classificar temàticament els entremesos de Corpus, divideix el cicle de la vida de Jesús en tres subcicles: cicle del naixement, cicle de la Passió i cicle de les paràboles (1998, 101). Per altra banda, Joan Mas i Vives, diferencia entre *vida adulta* i *vida pública* de Jesucrist, termes molt aclaridors, que no segueixen, tanmateix, tots els estudiosos. Les consuetes sobre la temptació de Jesús (núms. 9 i 10) tracten dramàticament l'etapa del retir de Jesús al desert, prèvia «a la seva vida pública», tot i que ja correspondria a la vida adulta (Mas 2000). El concepte de *vida adulta* inclouria, doncs, el de *vida pública*.

perfilat el marc general i una divisió cronològica. També s'han examinat algunes de les obres litúrgiques i semilitúrgiques que perviuen, la introducció del teatre en vernacle, la seva ubicació i posta en escena, la supressió i dissolució de força manifestacions teatrals a partir de les reformes emeses pel Concili de Trento (1545-1563), i la supervivència d'algunes obres que encara avui dia es representen i que constitueixen una reminiscència del passat. Més endavant, al segon apartat del capítol, s'analitza la terminologia tradicional referida al drama antic i se'n qüestiona la validesa. El tercer apartat es detura en els cicles i en la importància de les festes de Corpus Christi. Finalment, el darrer apartat és dedicat a l'activitat teatral a Mallorca a la baixa edat mitjana, una mostra exquisida de la qual la constitueix el ms. 1139. La secció que s'hi refereix observa la necessitat de disposar d'una història completa del teatre català.

Tres són també els capítols que configuren la segona part. Al primer capítol la tradició medieval de *De Tentatione Salvatoris* esdevé el centre d'atenció de l'assaig, i, així, s'editen les peces nou i deu del manuscrit suara esmentat. Hem pogut tenir accés al manuscrit que es conserva a la Biblioteca de Catalunya i hi hem pogut treballar directament en dues ocasions. Darrerament, els encertats criteris del conservador del fons antic han aconsellat retirar-lo, i només se'n permet la consulta en casos específics. Així, doncs, hem treballat a partir d'una còpia microfilmada de la mateixa biblioteca i, més endavant, amb la còpia també microfilmada que ha adquirit el Departament de Filologia Catalana de la Universitat de les Illes Balears. Han estat de gran utilitat, sobretot quan l'estat de deterioració del manuscrit n'impossibilitava la lectura, les còpies

manuscrita i mecanografiada de la Biblioteca Llabrés de Palma, a les quals hem recorregut sovint.

Pel que fa a les obres teatrals de què tenim cura, ens hem detingut, especialment, a analitzar-ne els dramaturgs, la data de composició, l'aspecte musical i literari, les fonts i l'escenificació, i hem acompanyat les edicions de notes que n'aclareixen el sentit. La *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* i la *Consueta de la representació de la temptació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia* pertanyen totes dues a la tradició de la temptació de Jesucrist. Dins la història bíblica, la humanitat és temptada en dues ocasions, i encara que Adam hi sucumbeixi, Jesucrist serà capaç de vèncer les proves dels diables. Els diables, precisament, esdevingueren figures dramàtiques que aparegueren constantment en escena. L'ur funció era doble: còmica, per una banda, i exemple del càstig, per l'altra.³

Al segon capítol ens hem centrat en la *Consueta de la samaritana*, una peça breu de la qual no existia edició moderna fins al 1998. La temàtica principal de l'obra gira entorn de la figura de la pecadora redimida, i hom pot avançar que aquest tema es va introduir força tardanament en el repertori dramàtic europeu.

³ Pel que fa a la figura del diable a l'antic teatre religiós francès, *vid.* Raymond Lebègue, que assenyala: «Puisque le diable a fait pécher la première femme et le premier homme et qu'il a tenté le Christ lui-même, nos anciens dramaturges montreront ses inlassables efforts pour induire les hommes au péché» (1977, 43). Sobre diables, vegeu, entre d'altres, Romeu 1985 i Massip 2001a.

El tercer capítol de la segona part analitza les dues obres relacionades amb la malaltia, mort i resurrecció miraculosa de Llätzer. Les peces presenten aquest episodi del Nou Testament amb un desenvolupament diferent en cadascuna. De fet, mentre la consuetada número disset s'ajusta prou bé a la narració bíblica de l'evangeli de Joan (Jo XI, 1-53), la segona, la divuit, incorpora els parlaments i les accions de dos metges que provaran de guarir, infructuosament, l'amic de Jesucrist. S'hi introdueix, doncs, un episodi extraevangèlic de força entitat narrativa, en què dos metges de l'època —del segle XVI, no de l'època de Jesús—, mestre Daniel Salinas i mestre Jacob Brandà, parafrasegen cites d'autoritats en medicina.

Les conclusions a què hem arribat ens demostren que cal estudiar en conjunt la tradició dramàtica medieval i tardomedieval europea. D'aquesta manera, observem que molts dels aspectes del teatre català antic, tant la tècnica dramàtica com la temàtica, són compartits per les altres cultures europees.

Un apèndix clou aquest treball, en què s'aporta informació, extreta del plec 646 de la Biblioteca Llabrés de Palma, sobre la identitat de l'autor de la consuetada desena.

Finalment, cal posar de manifest que la recerca sobre el teatre català antic es troba, encara avui dia, en un estadi encara insuficient. Alguns especialistes s'hi han dedicat i han publicat obres rigoroses que constitueixen el fonament i la base a partir dels quals s'ha d'iniciar

qualsevol investigació. El camp d'estudi, però, resulta encara molt ampli i endarrerit en relació a les altres tradicions dramàtiques d'Europa.

JUSTIFICACIÓ

Justificació

De tots els gèneres literaris conreats a l'edat mitjana catalana indubtablement ha estat el drama el menys estudiat. En aquest sentit, fins fa unes dècades els estudiosos no dedicaren gaire atenció a les obres teatrals conservades, principalment per dos motius:

a) es considerava que les peces teatrals conservades no presentaven una qualitat literària suficient. De fet, l'atenció i els esforços d'alguns erudits es dirigien més aviat vers uns gèneres molt més atractius, com la poesia o la prosa, per exemple, el cultiu dels quals havia estat altament fruitós a la literatura catalana de l'edat mitjana. Els estudiosos contemporanis, si bé sostenen que el teatre medieval és mancat de valor literari, remarquen la seva vàlua com a espectacle, amb la qual cosa enceten noves vies d'estudi d'aquest gènere de classificació difícil:

"El teatre medieval era abans de tot un espectacle visual i pedagògic destinat a renovellar la fe entre el poble creixent. La tramoia i la posta en escena, que sovint era espectacular, ofegava qualsevol pretensió literària. Les rimes escadusseres i una estructura sil·làbica molt compacta eren un mitjà mnemotècnic per retenir i recordar uns versos.

D'aquí que el text no tingui cap valor des del punt de vista estilístic ni literari" (Vila 1995, 54).

b) el teatre en si mateix sobrepassa les fronteres estrictes de la literatura, per tal com es tracta d'un gènere situat entre la literatura i la representació o *performance*. En aquest sentit, Martí de Riquer assenyala: "el teatre és un gènere que només parcialment pertany a la literatura" (1964, 496). Piemme coincideix amb Martí de Riquer, tot i que l'estudiós francès sí que es detura a fomentar la recerca en el camp del teatre:

"Nous y insistons, le phénomène théâtral dépasse largement la «chose écrite». Il implique notamment un certain mode de groupement humain, un dispositif scénique, un lien imaginaire entre ces deux éléments, des comédiens, des décors... Mais il occupe aussi une fonction précise dans la société où il se développe, il reflète celle-ci et, en même temps, la construit. Dans cet ensemble, le texte, pour important qu'il soit, n'est qu'une partie du tout. En privilégier l'étude serait trahir l'objet de notre recherche. Il ne s'agit donc pas d'une expulsion du texte mais d'une redistribution des valeurs qui s'effectue dans une optique autre que celle qui préside aux critères philologiques, et qui tend à rééquilibrer les données du phénomène étudié, donc à s'assurer sur lui d'un contrôle plus rigoureux" (1969, 244-245).

Elder Olson, tot rebutjant definicions limitades de teatre, molt encertadament afirma que "a play is *not* a literary composition. It is something which *may involve* literary composition (...)" (1961, 8).

L'estudiós continua, observant:

"We find, thus, further confirmation of our view that drama is not essentially a form of literature, but rather a distinct art which may or may not employ language as an artistic medium. It is literary only through its employment of dialog [...]; and while, beyond all doubt, the highest forms of drama demand dialog, dialog itself cannot be

regarded as the most important element, though it is frequently thought of as precisely that" (88-89).

Per altra banda, a la introducció de la seva *Història del teatre català* Francesc Curet coincideix amb Elder Olson:

"En planejar la meua obra em vaig atènyer al principi de no considerar el teatre com una branca de la literatura, sinó com una entitat independent, amb personalitat pròpia i ben acusada, combinació de diverses arts foses en el sentiment dramàtic i, per tant, "un art complet", com afirma Gilbert Cannan. Naturalment, el llenguatge, vulgar o depurat per la literatura, és un dels elements essencials de tota producció escènica, però no sempre ha estat així ni en la labor acurada del diàleg ni en l'ús de la paraula" (1967, 10).

Per tant, semblava que la recerca en el terreny de la història del teatre no correspongués del tot ni a historiadors de la literatura o de l'art ni existís tampoc a les universitats cap disciplina específica que s'hi dediqués. En qualsevol cas, els estudis que fins no fa gaire s'hi havien deturat sempre paraven esment en un sol element del teatre, normalment el textual, sense tenir en compte, doncs, altres aspectes ben rellevants.

En el cas català, cal contrastar les dades que aporta Jaime Villanueva en el seu *Viage literario a las iglesias de España* (1851-52). Si bé el seu treball suposa una replega poc sistemàtica de material d'arxiu, a la seva època li hem d'atorgar el valor de difusor de l'existència d'una activitat dramàtica catalana. Per altra banda, hom pot considerar Manuel Milà i Fontanals l'iniciador dels estudis en aquest camp (1890-1893). La seva recerca ha estat considerada decisiva, per tal com aporta un conjunt d'informació molt valuosa, i alhora posa de relleu la gran activitat teatral que es documenta a

l'edat mitjana. Tanmateix, en els anys en què Milà treballa encara són escassos els investigadors dedicats al teatre. Tant és així que l'any 1936 William H. Shoemaker, en esmentar el *Manuscrit Llabrés*, apuntava que "a mine of inappreciable value to the history of the early drama and staging in Spain awaits the investigator" (248). Alguns estudiosos varen seguir la seva iniciativa, tot i que hom és conscient que per motius històrics la recerca sobre temes referents a la cultura catalana va esdevenir molt difícil durant un llarg període (1939-1975) (Badia 1993, 83).⁴ Tanmateix, però, ja amb un clima polític més favorable, s'observa un interès renovat pel tema, sobretot a partir de la introducció dels estudis de llengua i literatura catalanes a les facultats d'arreu dels països de parla catalana.

Actualment ningú ja no discuteix el fet que el teatre català antic mereix més atenció i recerca. En primer lloc, els textos que ens han pervingut han demostrat ser, després d'una edició i anàlisi exhaustives, ben suggestius, per tal com, en situar-los en el context que els pertoca, han aportat una perspectiva valuosa i prou completa de la tradició dramàtica catalana, tan diferent de la castellana i la portuguesa. Aquesta tradició es pot entendre, per una banda, com a innovadora en el tractament precoç i en ocasions únic d'alguns temes, i, per altra banda, com a notable pel seu conservadorisme i la seva longevitat (Surtz 1991, 189-190).

⁴ Pel que fa als estudis del teatre en occità cal assenyalar que han seguit una sort semblant als catalans. En aquest sentit, sembla que encara ara calguin justificacions, tal com la que consigna N. Henrard: «Ce théâtre est certes méconnu mais, dans notre chef, il n'a jamais été question de le surévaluer, de le réhabiliter inconditionnellement. Nous avons seulement voulu lui donner la juste place que les études romanes lui avaient jusqu'ici refusée, et le situer correctement dans l'histoire de la littérature médiévale» (Henrard 1998, 581).

En segon lloc, la recerca sobre teatre medieval (Surtz 1991, 195), o tardomedieval, caldria que se centrés en:

- a) els estudis comparatius, que han d'aportar una avaluació molt més lligada del lloc que ocupa el teatre català en la història teatral europea.
- b) l'aplicació de noves aproximacions crítiques.
- c) la publicació de les peces teatrals que encara romanen inèdites.

De fet, convé que l'estudiós del teatre català, si té la intenció de seguir les línies d'investigació que es duen a terme avui dia sobre història del teatre, tingui en compte, en primer lloc, la contextualització d'aquesta tradició dramàtica en la seva dimensió europea; en segon lloc, la necessitat de disposar d'una acurada edició de les obres, tan urgent encara en algunes peces catalanes; i, finalment, el reconeixement que la importància del teatre no rau només en el text sinó en la seva *performance* com a espectacle visual i auditiu (Miró 1996, 74 [234]). Cal, a més, enfocar el treball amb independència respecte a la tradició castellana, i rectificar, doncs, la tendència d'estudiar el teatre 'hispanic' com una sola tradició dramàtica (*Cf. infra* I 2).

Per tant, aquest estudi té com a objectiu els tres factors esmentats més amunt. S'intentarà aportar una aproximació general al teatre europeu medieval, tot centrant-se, tanmateix, en els casos castellà, portuguès, occità, francès, anglès i, ocasionalment, italià. En aquest sentit, l'europeisme del teatre medieval ve motivat per la fe i cultura cristianes que comparteixen, tal com assenyala Francesc Curet: "cal fer constar que aquesta evolució

radical del teatre religiós es va produir quasi simultàniament (...) en tots els països cristians, amb una absoluta uniformitat, car es representaven arreu els mateixos assumptes” (Curet 1967, 28). En segon lloc, s'analitzarà el teatre català medieval en sa dimensió plena. Finalment, s'estudiarà i es prepararà per a l'edició un conjunt significatiu de peces teatrals, que pertanyen al *Manuscrit Llabrés* (manuscrit 1139, Biblioteca de Catalunya, Barcelona), d'acord amb criteris d'edició moderns.

L'aproximació crítica que s'ha decidit per a aquest treball és el de la crítica literària, juntament amb l'estudi del teatre com a espectacle. Com hem mencionat més enrere, el teatre europeu medieval havia estat analitzat generalment des del punt de vista literari; recentment, però, d'altres aspectes, tals com la *mise en scène*, els llocs de la representació, els edificis, el drama com a entreteniment, han deixat de ser bandejats i, així, han entrat a formar part dels aspectes rellevants d'estudi. D'acord amb Jesús-Francesc Massip:

"Falta, doncs, una autèntica visió de conjunt i un estudi, més que dels textos, dels espectacles que eren susceptibles de produir, cosa que ja s'ha començat a fer, sobretot a França i Anglaterra, i que a casa nostra està, en gran part, per realitzar (1984, 22-23)".

Finalment, hom no pot obviar el fet que els estudis comparatius han esdevingut una eina fonamental a l'hora d'enfrontar-se amb la cultura antiga. Es pot argumentar que fins a un cert punt ha estat quan s'ha pres en consideració el context més ampli d'Europa quan s'han pogut definir alguns gèneres literaris i quan s'han resolt alguns problemes. Aquest és, doncs, el motiu pel qual cal que situem el teatre català antic dins el seu context més

natural: una Europa permeable, en la qual flueixen els corrents literaris i on els manlleus i intercanvis culturals són constants.

Un dels problemes que se'ns plantegen de bell antuvi és, sens dubte, el de la classificació de les peces teatrals que tractem. Aquestes es conserven, no en un manuscrit ben bé medieval, sinó en un de cinccentista (manuscrit 1139, Biblioteca de Catalunya, Barcelona), datat dins el tombant de segle (Cf. *infra* I 1). Múltiples aspectes, tanmateix, ens asseguren que algunes d'aquestes obres conserven trets medievals, tot i que ens han arribat gràcies a aquesta còpia tardana.⁵ D'altres peces, però, encara que conservin elements i característiques propis d'una tradició teatral més primitiva, corresponen indubtablement a períodes culturals posteriors. Així, doncs, sorgeix la discussió sobre la seva denominació o inclusió. Els intents per indicar una nomenclatura idònia han estat diversos: teatre tardomedieval, teatre de tècnica medieval (Romeu i Figueras 1974, 1984), teatre antic (Bohigas 1982)...⁶ No perseguim resoldre una qüestió tan controvertida en una línia, i ens limitarem a fer constar que totes tres resulten vàlides per etiquetar les mostres del *Manuscrit Llabrés*. D'altres investigadors n'han emprat d'altres de molt encertades. Francesc Massip, per exemple, reproduïx les etapes en què divideix l'edat mitjana l'historiador Jacques Le

⁵ No resulta gens estrany en la història del teatre antic que hom conservi únicament còpies tardanes d'obres que s'havien representat per tradició durant segles. Recordem si no el cas del cicle anglès de Chester, del qual es conserven cinc versions completes. Aquestes cinc versions es redactaren quan els *mystery plays* que contenen ja no es representaven. En aquest sentit, és bo recordar que la darrera vegada que el cicle complet de Chester es va interpretar va ser el 1575 (Happé 1995).

⁶ En relació a aquest problema, resulta molt interessant reproduir un fragment del pròleg de les actes d'un col·loqui recent, molt fecund, sobre el teatre català antic: "L'escassetesa de textos [medievals] s'ha suplert tradicionalment fent recurs a les nombroses manifestacions teatrals del segle XVI, incloses dins el concepte de 'teatre de tradició medieval' o de 'pervivència del teatre medieval'. La consideració d'obres medievals per a bona part de la producció del segle XVI no deu ser aliena al prejudici historiogràfic de la 'decadència de la literatura catalana', ja que així s'aconseguia salvar i prestigiar unes obres que altrament haurien quedat incloses dins el període fatídic que rebaixa i envileix totes les obres que en formen part" (Rossich 2001, 1).

Goff (Massip 1991, 11). Le Goff, justament, encunya per als segles XVI-XIX, que corresponen a l'Antic Règim, la denominació de "llarga edat mitjana". Se situen també en aquesta línia les positures de Francisco López Estrada:

"Conviene establecer una cronología más extensa en el estudio de este género literario; en efecto, los factores que actúan en la creación artística del teatro medieval sobrepasan el fin del siglo XV y penetran, aún actuantes, en el siglo XVI (...)" (1983, 475).

De fet, diversos estudiosos europeus són del mateix parer.⁷ Madeleine Lazar, concretament, va més enllà en afirmar:

"Il importe de souligner que les manifestations théâtrales qualifiées de médiévales s'épanouissent au XVe et au XVIe siècle, et débordent largement sur la période de la Renaissance. Le seul théâtre vraiment vivant au XVIè siècle, du moins jusque vers 1560, est le théâtre des mystères, des moralités et des farces" (1980, 37).

Així, doncs, ens enfrontem amb un manuscrit i amb uns textos que beuen fonamentalment de les tradicions medievals, per la qual cosa ens hi abocarem amb les mateixes eines d'estudi.

⁷ Miguel Ángel Pérez Priego recorda que "el teatro del siglo XVI continuó tratando temas y motivos argumentales que había difundido la Edad Media, desde el teatro, dramáticamente" (1998, 103).

PRIMERA PART

CAPÍTOL PRIMER

EL TEATRE NEOTESTAMENTARI AL *MANUSCRIT LLABRÉS*

1. EL TEATRE NEOTESTAMENTARI AL *MANUSCRIT LLABRÉS*

1.1. El *Manuscrit Llabrés* o ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya

A l'abril de l'any 1887 l'erudit mallorquí Gabriel Llabrés i Quintana (1858-1928) va descobrir un manuscrit que contenia quaranta-nou peces teatrals. El conservava una església parroquial de l'illa de Mallorca, el nom de la qual ens és avui dia desconegut. Quaranta-quatre d'aquestes obres eren escrites en llengua catalana i cinc en castellà. Aquestes darreres foren analitzades per l'estudiós W. H. Shoemaker, el qual conclouïa que els textos castellans eren traduccions que més aviat representaven una adaptació lliure, i que no milloraven el model (1936, 247).

El *Manuscrit Llabrés* ha estat descrit com la col·lecció més rica de teatre català del segle XVI, no només perquè es tracta del repertori més nombrós del teatre cincentista, sinó també per les valuoses informacions que ens aporta sobre la tècnica de la representació:

"la col·lecció més rica de teatre religiós català del segle XVI és la del manuscrit de consuetes mallorquines que Gabriel Llabrés descobrí (...)" (Bohigas 1982, 344).

Es pot afirmar que, juntament amb el còdex dels *Autos viejos* castellà, el *Manuscrit Llabrés* constitueix la font més important per a l'estudi del teatre peninsular antic. Comparteix aquesta opinió Francesc Massip:

"Entre d'altres còpies realitzades per conservar els textos, tal vegada per la lectura, cal destacar el manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya, copiat entre 1598 i 1599 a Búger (Mallorca) pel sacerdot Miquel Pasqual, i que conté 49 consuetes (44 en català i 5 en castellà), volum en quart menor, escrit a doble columna i sobre paper, i amb senyals d'haver estat molt usat. La gran diferència amb l'altre gran recull hispànic de semblant naturalesa i importància (*Códice de Autos Viejos*, una mica anterior) resideix en què el mallorquí presenta un rubricat molt ric en indicacions d'escenificació, cosa que ens apropa el còdex a la tipologia de llibre d'ús dels directors de l'època" (Massip 1997, 25).

Aquests repertoris, en definitiva, esdevenen tan rellevants com les col·leccions franceses de la *Bibliothèque Ste. Geneviève* o la *Chantilly collection*, així com els manuscrits anglesos que conserven els cicles dramàtics de York, Chester, Towneley i N-Town. Mentre tots els manuscrits esmentats suara han estat objecte d'estudis molt aprofundits i solvents, el *Manuscrit Llabrés*, bàsicament per mor de situacions polítiques adverses (bandejament dels estudis catalans dins les universitats) i de desinterès pels estudis teatrals, no ha gaudit de les condicions favorables per a la seva anàlisi que haurien permès elevar-lo a la posició historicoliterària a què pertany. Els canvis politicsocials dels darrers trenta anys han possibilitat la represa dels estudis catalans a nivell universitari, per la qual cosa s'ha pogut continuar la recerca sobre història del teatre, fet que ha retornat l'interès per aquest preciós manuscrit.

Quant a la datació del *Manuscrit Llabrés*, les dates de 1598 i 1599 hi apareixen clarament, tot i que s'ha apuntat que les obres que conté haurien pogut ser redactades amb anterioritat. D'ençà del 1930 el manuscrit forma part del fons de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), registrat amb el número de catàleg 1139. A més a més, la Biblioteca Llabrés (Palma), en guarda una còpia manuscrita produïda probablement a finals del segle XIX i una còpia mecanografiada posterior (plecs 959 i 646 respectivament), de les quals és autor en Josep Mir per encàrrec de Llabrés. Si bé cap de les dues dóna garanties absolutes de fiabilitat, per tal com s'hi observen errors evidents de transcripció, cal apuntar que resulten molt útils per a l'editor modern quan el manuscrit, molt deteriorat, presenta llacunes insalvables.

Va ser el mateix Llabrés qui va publicar una breu ressenya del descobriment, juntament amb una de les peces incloses en el manuscrit, les anomenades *Cobles del Davallament de la Creu*. A partir del comentari que reproduïm deduïm que la intenció de l'erudit era publicar totes les obres teatrals dins un període de temps relativament curt:

"La corta pieza dramática que á continuación reproducimos, forma parte de las cuarenta y tantas que contiene un precioso libro manuscrito que la casualidad ha puesto en nuestras manos, y que no tardará en ver la luz pública" (Llabrés 1887-88, 53).

Tanmateix, no va aconseguir mai el seu objectiu, per tal com diverses peces encara actualment, més d'un segle després, romanen inèdites. De fet, l'estudiós va treure a la llum únicament cinc obres: *Cobles del deuallament de la Creu, ques fa cade any en la seu de Mallorca* (1887), *Consueta de St*

Jordi (1889), *Consueta del Juy* (1902), *Consueta de la representatio de la tentacio que fonch feta a nro. sr. xpt. ara novament feta per lo reverend para fra Cardils, mestre en theologia* (1905) i *Consueta de la nit de Nadal* (1914-1915). Més endavant, tanmateix, altres crítics han assumit la proposta d'editar el manuscrit complet, entre els quals figura Guillermo Díaz-Plaja:

"Llamamos la atención sobre este manuscrito, de indudable importancia para la historia de nuestro teatro y para el estudio de la lengua catalana coloquial del siglo XVI, y cuya edición nos proponemos realizar en plazo próximo" (1957, 13).

No tenim constància, però, de la consecució d'aquest projecte inicial. És evident que encara avui dia molts són els estudis que es poden emprendre a partir del manuscrit, per tal com encara no ha estat analitzat de forma exhaustiva. La tasca més urgent és, sens dubte, la de publicar les obres que encara romanen inèdites, a més de treballar en una nova edició, més definitiva i fiable, de les peces publicades fa un segle.

Llabrés va observar que les peces catalanes mostraven "rasgos arcaicos y aprovenzalados" (1887-88, 53). Sembla que aquest fet va atorgar a les peces encara més interès. Serà precisament durant el moviment literari de la Renaixença quan els estudiosos descobriran els lligams pregons entre la Provença i Catalunya. També, durant el segle XIX els crítics assenyalaran les distincions bàsiques entre ambdues cultures. En aquest sentit, en anunciar als lectors la vàlua lingüística i literària del manuscrit, Llabrés expressa indefectiblement el seu propi entusiasme, i intenta justificar el seu estudi. Ara bé, una lectura atenta dels textos del manuscrit demostra que, si

bé s'hi observen trets arcaics —els propis, tanmateix, del català del segle XVI—, no s'hi detecta el provençalisme que Llabrés els concedeix.

El descobridor del manuscrit també indica que la majoria de les peces catalanes conservades són designades amb el nom de *consuetes*. Indubtablement, un dels primers punts a l'hora d'emprendre una recerca és intentar furnir un significat el més precís possible dels termes que s'utilitzen. Així, seguint el *Diccionari de la literatura catalana* el mot *consueta* era originàriament el "manuscrit que conté els costums i les cerimònies d'una església, un monestir, etc" (Molas & Massot 1979). Més endavant, quan no només el manuscrit sinó també les peces que contenia adquiriren un relleu especial per tal com havien esdevingut un testimoni importantíssim de les festivitats tradicionals del temple, el mot *consueta* va assolir el significat de "manuscrit que conté una peça dramàtica amb les normes per a la seva representació adequada". Aquesta definició, tot i completar l'anterior, no és en cap cas absolutament acurada, per tal com, d'acord amb l'anàlisi que s'aportarà més avall, algunes *consuetes* gairebé no contenen gens d'informació relacionada amb la seva representació.

Guillermo Díaz-Plaja (1957, 16) destaca nou trets que s'observen en un nombre significatiu de peces del manuscrit 1139. Convé que les reproduïm:

- i) Les peces són considerades obres religioses.
- ii) Hi ha poques *moralitats* o peces al·legòriques.
- iii) Són escrites en vers.

iv) La majoria de les peces apareixen en una forma mètrica tradicional, habitualment defectuosa.

v) La llengua utilitzada és plena d'expressions populars i les grafies són fluctuants.

vi) Les peces devien ser cantades seguint les melodies litúrgiques assenyalades.

vii) Les acotacions escèniques que els textos aporten resulten sempre molt importants.

viii) Els textos segueixen fidelment fonts bíbliques o pies.

ix) Són mancats d'exactitud històrica.

A més, les peces teatrals conservades al ms. 1139 formen la mostra més completa de representacions catalanes que tenien lloc dins l'església, alhora que proporcionen una base extrapolable a d'altres àrees on gairebé no es conserven textos teatrals (Álvarez Pellitero 1990).

Si bé s'ha afirmat que les peces no posseeixen un gran valor "literari", cal no oblidar l'interès que tenen, repetim-ho, com a mostres de les representacions i espectacles que tenien lloc a la tardor de l'edat mitjana i al llarg de tot el segle XVI. Endemés, si es llegeixen atentament algunes de les obres, hom pot entreveure-hi alguns dels grans dilemes que afecten la societat de l'època. En aquest sentit, potser és bo recordar ací les profundes preocupacions espirituals per la mort,⁸ l'anàlisi pregona de la societat i la

⁸ *Vid.*, per exemple, els versos que es pronuncien entorn de la mort de Llätzer a la *Passion d'Arras* (Richard 1891, 106): «La mort lui a bien tout tollu/ La mort l'a rendu povre et nu./ La mort n'a cremu sa

qualitat literària que un peça com la *Representació de la Mort*, que prové precisament del *Manuscrit Llabrés*, recull. Encara que Gabriel Llabrés no s'equivoqués completament quan proclamava la vàlua de les obres, és obvi que la seva aproximació no era precisa. Romeu considera que el text és interessant per "l'abundància de rúbriques o acotacions que conté" (Romeu 1957a, 79), asseveració compartida per Martí de Riquer (Riquer 1985, 381). Aquestes obres dramàtiques, efectivament, ens proveeixen de dades precioses referents a la pràctica teatral: espai escènic, decoració, tramoia, efectes especials, trucatge, vestuari, *attrezzo*, interpretació i direcció.

Al llarg del segle que ha transcorregut d'ençà de la descoberta del manuscrit s'han anat editant la majoria de les obres que conté. Josep Romeu i Figueras (1957a [1994-95]) en va publicar, en tres volums, les peces hagiogràfiques, i Ferran Huerta (1976) posteriorment va publicar les *consuetes* de l'Antic Testament. Pere Bohigas recompta la publicació, fins al 1982, de disset peces (1982, 345). Més endavant n'han aparegut altres edicions, tals com les de Cenoz & Huerta (1986, 1989), Rovira & Vila (1992-93), Mas i Vives (1993) i Munar i Munar (1998) que contribueixen a posar a l'abast dels historiadors i estudiosos del teatre una part important del conjunt de peces contingudes al manuscrit i, alhora, n'aporten noves investigacions.

Resulta sorprenent, tanmateix, que, davant la importància manifesta del repertori, no n'existeixi una edició crítica, i que no es disposi, encara, d'una edició íntegra i sòlida de les peces teatrals que s'hi contenen.

richesse./ La mort l'a pris en sa jonesse./ La mort n'a cremu medecin./ La mort met tout chascun a fin./ Finablement chascun morra» (vv. 9068-9074).

1.2. El teatre neotestamentari i la vida pública de Jesucrist

Existeix, per tant, un bon nombre de peces del *Manuscrit Llabrés* que no es troba a l'abast del lector (textos inèdits, edicions obsoletes o en publicacions de difícil accés). Entre aquestes en destaca un grup en particular, que permet ser classificat i estudiat com a conjunt, perquè temàticament constitueix un sol cicle. Es tracta d'aquelles obres que tracten dramàticament alguns dels episodis del Nou Testament.

La sèrie d'obres de temàtica neotestamentària d'aquest manuscrit inclou nou consuetes, set de referides a diversos episodis evangèlics de la vida adulta de Jesucrist, i dues del teatre al·legòric de caràcter didàctic. Per ordre d'aparició al còdex mallorquí són les següents:

a) la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597*, que figura amb el número 9, i la *Consueta de la representació de la tantatió*, amb el número 10. Desenvolupen el tema de *De Tentatione Salvatoris* o de la temptació de Jesucrist pels diables. Mentre la primera roman inèdita, la segona va ser publicada per Gabriel Llabrés l'any 1905 a la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, amb errors evidents de transcripció i interpretació.

b) la *Consueta del Juý*, que figura al manuscrit amb el número 11. Exposa el tema del Judici Final i ha estat publicada recentment per Rovira & Vila (1992-93).

c) dues peces que tracten l'episodi bíblic de la paràbola del fill pròdig i que ocupen els números 13 i 14, la primera de les quals va ser

publicada per Cenoz & Huerta (1986), mentre que la segona encara és inèdita.

d) la *Consueta de la samaritana*, número 15 del manuscrit, que ha estat publicada per Felip Munar (1998).

e) dues *consuetes* sobre la resurrecció de Llätzer, la número 17, publicada per Cenoz & Huerta (1989), i la 18, encara inèdita.

f) la *Consueta dels Set Sagraments*, que figura al manuscrit amb el número 40, apareguda recentment a cura de Mas i Vives (1993).

Dediquem un apartat important d'aquesta tesi a l'edició de cinc d'aquestes peces, les referides, concretament, a la temptació de Jesucrist, a la de la samaritana i a les de la resurrecció de Llätzer (*Cf. infra* II), les quals, si exceptuem les paràboles, conformen el subcicle de la vida pública de Jesucrist. En aquest sentit, els episodis evangèlics de la vida pública o adulta comprenen els tres anys del ministeri de Jesús, abans dels fets de la Setmana Santa, que culminen en la seva mort i resurrecció. D'acord amb Lynette R. Muir (1995, 113-125), els esdeveniments més significatius del subcicle, que solem documentar en la majoria de tradicions dramàtiques europees medievals i tardomedievals, són els següents:

- i) El testimoni i la mort de Joan el Baptista
- ii) La temptació de Crist
- iii) El ministeri de Jesús, en què destaquen:
 - Els miracles
 - La història de Maria Magdalena, Marta i Llätzer

- iv) Les paràboles
- v) El judici de Jesucrist

Tal com podem constatar a primer cop d'ull, al *Manuscrit Llabrés* no hi apareix el conjunt dels episodis més habituals de la vida pública del Salvador. Hi és omès, per exemple, el testimoni i la mort de Joan el Baptista, tot i que la desena consueua, sobre la temptació de Jesús, s'inicia amb Joan que predica al riu i bateja el fill de Déu. Pel que fa als miracles, constatem llur presència de forma secundària en obres com la *Consueua de la samaritana* o la *Consueua de Llätzer* (consueua divuit). En aquests dos textos s'inclouen miracles com el guariment d'un cec o d'un baldat, que no figuren en els relats bíblics per aquest ordre. Així, l'autor o autors aconseguen, per una banda, que l'acció s'amplifiqui i, per una altra banda, que davant els espectadors s'intensifiqui el missatge catequètic de l'episodi principal –l'acció divina de Jesús–, per tal com aquests miracles funcionen de reforç dramàtic. Al *Manuscrit Llabrés* insistim que sí que hi figuren obres sobre la temptació de Jesús i la història de Llätzer, però, en canvi, no coneixem cap cas a la tradició dramàtica catalana antiga del judici de Jesús, que no cal confondre amb el tema del Judici Final.

Finalment, cal assenyalar que, encara que d'algunes d'aquestes obres teatrals n'existeixi edició moderna, no es disposa d'un estudi que n'integri el conjunt. Aquest és, precisament, un dels propòsits d'aquest treball: analitzar aquestes manifestacions teatrals, com a grup temàticament homogeni dins el context català, preparar l'edició de les peces referides a la vida pública de Jesús, i situar aquest nucli dins el marc més ampli de les altres tradicions europees.

CAPÍTOL SEGON
EL TEATRE EUROPEU MEDIEVAL

2. EL TEATRE EUROPEU MEDIEVAL

2.1. El primer teatre occidental i el teatre medieval

Es coneix l'existència de manifestacions teatrals o parateatrals ja des dels començaments de la civilització, com a activitat inherent i pròpia de l'ésser humà, fet que ens n'assegura la pervivència, tot i la manca de textos, durant l'alta edat mitjana. Tot i que els seus orígens de vegades semblin remots i foscos, hom observa certes semblances del teatre medieval amb el teatre grec clàssic, encara que hàgim de subscriure l'afirmació de Romeu:

“El caràcter de la dramaturgia medieval difereix radicalment de la de l'antic teatre clàssic, amb el qual no té cap relació fins a l'adveniment del teatre humanístic que neix a partir de finals del segle XV, i és diferent de la dels teatres nacionals sorgits en el Renaixement del segle XVI i d'esponerós desenvolupament durant el XVII. De tota manera és possible que certes manifestacions profanes i populars molt antigues, com balls i danses, momos i mascarades i activitats histriòniques, tinguessin a veure encara amb l'antropologia cultural del domini romà” (1992, 189).

De fet, cal que cerquem la primera edat teatral d'Occident a la Grècia del segle cinquè abans de Crist. A mesura que la societat s'hi desenvolupava,

s'hi construïren teatres que havien d'entretenir uns auditoris de fins a vint mil espectadors. Dels tres festivals més importants de Grècia, van ser indubtablement les festes *Dionísies* —en què s'honorava Dionís, déu de la fertilitat—, celebrades a Atenes a l'abril, les que van adquirir més importància.

L'estat remunerava els actors, que gaudien de bona reputació entre la societat. Se sap que portaven màscares durant la representació, la qual cosa els permetia dur a terme diversos papers, així com també assumir els rols femenins. En el cas del teatre medieval europeu, els personatges femenins eren representats per infants o adolescents, pràctica que encara es conserva a les representacions actuals del *Misteri d'Elx*. A Grècia, les dones no podien actuar, i els investigadors encara discuteixen si se'ls permetia l'entrada a les funcions. El bandejament de la dona en l'activitat histriònica es remunta, doncs, a l'antiga Grècia, persisteix a l'edat mitjana, i encara al teatre hagiogràfic mallorquí del segle XVIII és un fenomen ben patent (Díaz i Villalonga 1997, 216). En general, es conserven poques dades sobre els actors que actuaven a l'escena medieval. Els erudits continuen formulant hipòtesis, una de les quals —possiblement la més autoritzada— proposa que les activitats dels joglars basteixen els fonaments del teatre medieval (Allegri 1990). Ja de ben antic, els pensadors cristians i els pares de l'església, entre els quals Tertulià i sant Agustí, no es cansaren de repetir les mateixes prohibicions contra les representacions teatrals romanes i les activitats circenses. Ara bé, uns segles més tard, l'església s'adona del potencial educatiu que el teatre porta implícit. D'ençà d'aleshores, aquella institució se n'aprofitarà, amb la intenció de representar la història bíblica i de desenvolupar els mites i símbols que vol vehicular. Els joglars

medievals, autèntics executants d'algunes de les activitats dramàtiques més populars, tot i llur vinculació de vegades a les cases reials, no assoliran mai un estatus social rellevant, contràriament a la situació dels actors grecs, i romandran, doncs, als escalons més baixos de la societat. És en aquest sentit que opina Williams:

"Except for the few entertainers who might be in the paid service of courts and great houses as fools, jesters, acrobats, etc., professional acting was a vagabond trade in medieval Europe" (1970, 39).

A les peces gregues sempre hi ha un element essencial de conflicte, per molt senzill que pugui semblar. Phyllis Hartnoll assenyala que "the plots of all Greek plays were already well known to the audience. They formed part of its religious and cultural heritage, for many of them dated from Homeric times" (1985, 9). Aquesta asseveració és també aplicable al drama medieval i tardomedieval, per tal com resulta probable que els espectadors que acudien a les representacions, per una banda, coneguessin amb anterioritat les històries bíbliques o pietoses que constituïen la trama de l'obra que s'escenificava. Per altra banda, els assistents són bons coneixedors del muntatge teatral que presenciaven, perquè es tracta d'un públic que hi assisteix regularment, que el pot haver seguit en les representacions que, per *costum*, es duïen a terme any rere any. En aquest sentit, són extrapolables unes afirmacions que, referides al teatre hagiogràfic mallorquí del segle XVIII, expressa Ramon Díaz i Villalonga:

"Pel que fa als seus temes, el teatre hagiogràfic mallorquí del XVIII acusa una volguda monotonia causada per la repetició del motiu de les històries, ja que gira al voltant d'uns mateixos temes (...)" (1997, 202).

Aquesta monotonia temàtica i, afegim-hi, formal és, en definitiva, volguda i esperada pels espectadors:

"(...) tot al gust del públic que estima el valor de la repetició per damunt del valor de la novetat" (Díaz i Villalonga 1997, 208).

Quant als ginys i a la maquinària escènica cal assenyalar que els mecanismes del teatre grec eren força elaborats. En primer lloc, déu podia descendir del cel gràcies a l'ús de maquinària (*Deus ex machina*). Se sap també que s'utilitzava un artefacte que reproduïa el tro. Avui dia ens pot sorprendre l'alt grau de complexitat que, pel que fa als aparells escenotècnics, va assolir el teatre clàssic i també el medieval. En el cas del teatre medieval, el recurs als ginys mecànics és ben documentat. Nicoll, per aportar un exemple, ens forneix informació sobre aquest aspecte a Anglaterra:

"(...) a glorious revolving sphere on occasion ornamented Heaven. Angels freely descended and rose again. Christ was borne to the top of the pinnacle by means of a rope and pulley. Devils vanished through trap-doors. Suddenly lights flashed in a splendour. If we were to accept the directions literally, we should be compelled to believe that there were machines for creating earthquakes and others for setting 'the world on fire'" (1936, 15).

Trobem mecanismes semblants en les *performances* catalanes. Si ens centrem en un cas concret, podem esmentar l'anàlisi que Francesc Massip (1994) fa de l'ús del núvol o màquina esfèrica, que s'obria en el descendiment per mostrar un ésser celestial. Segons Massip, a la Corona d'Aragó aquest mecanisme va ser emprat per l'àngel que anuncia la mort de la Verge Maria en els drames assumpcionistes de València, Elx i Lleida,

per rebre els reis a l'entrada de la ciutat i oferir-los-en les claus, i en el davallament de la Verge. És evident que els resultats aconseguits per aquests mecanismes havien de fer la delícia del públic. Per tant, l'espectacle esdevingué un element fonamental de la festivitat religiosa, i a mesura que va anar adquirint més complexitat el missatge cristià de les peces es va anar diluint. L'objectiu inicial de qualsevol dramaturg medieval era aconseguir un cert grau de *verisme*. D'aquí els esforços per introduir el nombre més gran possible d'efectes teatrals. Encara que fossin obres religioses, la intenció principal de les quals fos adoctrinar, arribaren a convertir-se en espectacles fascinants, en què el foc, el fum, el sofre, els mecanismes per simular tortures, els instruments musicals i l'emulació de la joia esdevingueren elements omnipresents. Podem trobar un bon exemple d'això a l'obra provençal del segle XV *Lo Jutgamen General*, que fa ús d'un gran nombre d'efectes 'especials'. Al final de la peça es pot llegir en una didascàlia:

"Aras comenso de tirar las **rodas** los demonis, en presentia de Lucifer he de totz los autres, he porto **forquatz** de fer he **guafs** per turmentar lains las armas; quant n'i aura d'ascunas que salhiran lo cap defora lo potz, per las espenge lains; he los de lains **gieto fuoc he fum de solpre** tro que sera hora de parlar. He i aga d'armas en torn de las **rodas staquadas**" [La negreta és nostra].

Quan Déu havia de parlar "sonaran trompetas sans mesura", i els diables s'enervaven d'alegria amb el foc: "Aras lo meto en lo potz⁹ he, quant sera lains, gieto fuoc an pegua roina en cridan los diables: «Festa! Festa! que may n'aurem!»" (Lazar 1971).

⁹ Llegiu: *infern*.

Podem concloure, doncs, que existeixen elements en comú entre el teatre clàssic i les manifestacions dramàtiques de l'Europa medieval. L'acceptació i el plaer de l'espectador per l'activitat escènica, la gairebé nul·la presència de la dona en l'ofici d'actriu, la repetició de les trames per a satisfacció de l'audiència i perquè forma part del seu imaginari, o l'ús de recursos escenotècnics aleshores força complexos són trets que comparteixen aquestes dues èpoques de la història del teatre, tan distanciades en el temps.

2.2. Límits del teatre medieval

Després de la caiguda de l'Imperi Romà, la tradició clàssica i el seu esplendor s'esvaniren. Malgrat l'existència de recerques sòlides en aquest camp, cal assenyalar que la informació que es posseeix sobre l'anomenat teatre textual durant els segles que seguiren aquell període és limitadíssima. Podria donar-se el cas que o bé no conservem el teatre 'de text' d'aquelles centúries o bé que no hagi existit mai. Tanmateix, alguns estudiosos centren la seva tasca, amb resultats molt positius, en l'anomenada 'teatralitat difosa', és a dir, la documentació sobre l'activitat teatral que hom pot extreure dels arxius i documents medievals (Allegri 1990). Si el teatre, talment com s'ha assenyalat més enrere, sobrepassa els límits estrictes de la literatura, aleshores les manifestacions parateatral, que es troben en determinades activitats executades pels joglars i pels artistes ambulants, representen la clau per entendre la continuïtat del teatre al llarg de la història. Allegri esmenta el paper importantíssim que jugaren els *jongleurs* en el desenvolupament i la difusió del teatre medieval, així com també les contínues prohibicions a què s'hagueren d'enfrontar durant l'edat mitjana. Aquest erudit italià els defineix encertadament com a "soggetti socialmente degradati, moralmente condannati", i afegeix, tot citant Faral, que

"Un giullari è un essere multiplo; è un musico, un poeta, un attore, un saltimbanco; è una sorta di addetto ai piaceri alla corte di re e principi; è un vagabondo che vaga per le strade e dà spettacolo nei villaggi; è il suonatore di ghironda che, a ogni tappa, canta le canzoni di gesta ai pellegrini; è il ciarlatano che diverte la folla agli incroci delle strade; è l'autore e l'attore degli spettacoli che si danno i giorni di festa all'uscita della chiesa; è il conduttore delle danze che fa ballare la gioventù; è il cantimpanca, è il suonatore di tromba che scandisce la marcia delle processioni; è l'affabulatore, il cantore che rallegra festini, nozze, veglie; è il cavallerizzo che volteggia sui cavalli; l'acrobata che danza sulle mani, che fa giochi coi coltelli, che attraversa i cerchi di corsa, che mangia il fuoco, che fa il contorsionista; il saltimbanco sbruffone e imitatore; il buffone che fa

lo scemo e che dice scempiaggini; il giullare è tutto ciò e altro ancora"
(1990, 59-62).

De fet, un dels problemes més importants amb què s'enfronten els historiadors actuals del teatre és amb la definició mateixa de teatre, i d'allò que entra o no en els seus límits. No tenim la intenció, tanmateix, d'immiscir-nos en aquesta polèmica i de discutir problemes de classificació, tot i que hàgim de mencionar aquest factor en aquesta anàlisi per tal com afecta en gran mesura si més no els estudis sobre el teatre castellà i català medieval. En analitzar la tradició dramàtica castellana, hom n'observa les dificultats per raons diverses. Primer de tot, perquè, després d'una recerca exhaustiva, es fa palesa l'escassetat de peces conservades. Segonament, es disposa de poca informació sobre els possibles dramaturgs. A més a més, els emplaçaments teatrals únicament es poden reconstruir a partir d'hipòtesis. Pel que fa als actors, els erudits denuncien la manca d'informació. Finalment, els arxius aporten dades escasses fins a finals de l'edat mitjana. Així, d'acord amb Francisco Ruiz Ramón,

"La historia del teatro medieval español en lengua castellana es la historia de un naufragio del que sólo se han salvado dos islotes: el *Auto o Representación de los Reyes Magos*, de la segunda mitad del siglo XII, y dos cortos poemas dramáticos de Gómez Manrique, de la segunda mitad del siglo XV. Entre estos dos islotes tan solamente existen referencias e indicios no muy abundantes de problemática interpretación, que dan pie a hipótesis de difícil, si no imposible, interpretación, por lo cual únicamente es posible moverse entre suposiciones y presunciones alejadas tanto de la afirmación drástica de la existencia de un teatro vernacular como de su negación" (1983, 21).

Guillermo Díaz-Plaja assenyalava que resultava difícil destriar de forma precisa "el límite que separa lo meramente lírico de lo dramático (...)", per

tal com "(...) muchas de las obras podrían, sin error, estudiarse en uno y otro campo" (1949, 405). Tanmateix, s'estableix una distinció bàsica: per una banda hi ha aquelles peces la intenció de les quals és la representació; per altra banda, existeixen unes altres peces creades per ésser llegides. Per tant, hom podria acceptar que els poemes narratius s'havien compost per a la recitació dramàtica, però no per a la representació. La primera possibilitat sembla llunyana, almenys en poemes quatrecentistes com els catalans publicats per Moliné i Brasés (1913, 397) o com qualsevol dels diàlegs castellans esmentats per Francisco López Estrada, per exemple la *Razón feita d'amor con los denuestos del agua y el vino* de Lope de Moros o la *Disputa del cuerpo y el alma* (1983).

Elder Olson manifesta que una condició universal i absoluta del teatre és la possibilitat de ser representat:

"[...] a universal and absolute condition of drama is the possibility of being *enacted*. [...] The first condition of acting is clearly impersonation, in the etymological sense of the word. Impersonation: assuming the mask, the guise, of something else".

Així mateix observa que els espectadors necessiten acceptar la convenció arbitrària que hom localitza en l'aspecte que Olson anomena *impersonation*:

"There is no real deception in dramatic impersonation. The audience is perfectly aware that the guise is a guise, that the pretended entity is pretended. In fact, the audience cannot respond appropriately unless it knows that the fiction is a fiction" (1961, 9-10).

Pel que fa al drama litúrgic, potser no és sobrer recordar que mentre alguns estudiosos no consideren les obres conservades com a peces completament teatrals (Olson 1961, 28), la majoria dels erudits les veu com el bessó del teatre europeu medieval. S'assenyala molt sovint que la primera peça del drama litúrgic conservada prové del monestir suís de Sant Gall. El *Quem quaeritis in Sepulchro* data del segle X i pertany al cicle de Pasqua. Trobem els seus paral·lels arreu d'Europa, com per exemple la versió anglesa de la *Regularis Concordia*, peça copiada devers l'any 970, les acotacions escèniques de la qual ens informen de com representar-la. L'objectiu del drama litúrgic era, òbviament, el d'enfortir la fe del poble (Kinghorn 1968, 27). La popularitat d'aquesta forma dramàtica ve corroborada documentalment pels més de quatre-cents manuscrits conservats en els arxius d'arreu d'Europa. Tant Pasqua, la celebració més important del calendari litúrgic cristià, com Nadal, que recorda el naixement de Crist, són els primers episodis que s'hi tractaren. Més endavant, se'n desenvoluparan d'altres també relacionats amb la fe cristiana, entre els quals l'*Ordo Prophetarum*, o Processó dels Profetes, una reminiscència del qual es pot contemplar avui dia en la representació mallorquina del *Cant de la Sibil·la*. Considerem, doncs, que no cal entrar en noves controvèrsies sobre la teatralitat del drama litúrgic, perquè, tot i que ha estat discutida per Olson, l'opinió majoritària entre els estudiosos és clara.

Per altra banda, encara cal assenyalar que alguns investigadors, entre els quals els hispanistes, tendeixen a estudiar el teatre antic tot partint dels límits del cristianisme, potser amb la intenció de no perdre de vista un context més ampli. Francisco López Estrada assenyala que "los estudios

sobre el teatro medieval se disponen para su mejor entendimiento en el ámbito amplio de la Cristiandad, pues suelen presentar características análogas en las diversas literaturas europeas" (1983, 474). López Estrada, en analitzar el cas del teatre castellà religiós, aporta una llista de sis peces que poden ésser considerades el conjunt que ens ha perviscut del teatre castellà medieval: *Auto de los reyes magos*, *Auto de la huida a Egipto*, *Auto de la Pasión* d'Alonso del Campo, *Pasión Trobada* de Diego de San Pedro, i la *Representación del Nacimiento de nuestro señor* de Gómez Manrique. També menciona el còdex d'*Autos viejos* i *La Celestina*, tot i que aquesta darrera sigui evidentment una comèdia humanística.

A parer nostre, ens sembla evident la necessitat de contextualitzar els estudis sobre teatre antic. En l'activitat dramàtica d'arreu de l'Europa medieval s'observen permutacions diverses i manlleus continus. Per tant, cal emprendre la recerca tot partint d'una única realitat dramàtica europea. Aquest enfocament ja de per si descarta l'existència de diverses dramaturgies nacionals.¹⁰ De fet, la religió esdevenia el factor unificador. No serà fins més endavant, quan el protestantisme, de caràcter més purità, actuarà d'element desintegrador. Mentrestant, els països que continuaven dins el catolicisme experimentaren al segle XVI els efectes de la Contrareforma, a partir de les disposicions que emanaren del Concili de Trento (1545-1563), fet que suposarà l'exhauriment del teatre antic. Final que no sembla respondre a la manca d'interès dels espectadors, sinó simplement a les prohibicions radicals que en derivaren.

¹⁰ De fet, aquestes naixeran més endavant, al segle XVI, i es consolidaran a la següent centúria, quan presentaran unes produccions esplendoroses i diferenciades de la resta de tradicions dramàtiques europees (Romeu 2001, 3).

2.3. El context d'una Europa permeable

Se suposa que els diversos signes teatrals que es troben per tot Europa són el resultat de la coexistència i la influència recíproca entre mims, joglars, festes paganes relacionades amb els cicles agrícoles, la celebració de la missa, la Bíblia, i les festes de folls i d'actors ambulants. En un assaig recent, Gómez Moreno (1991) analitza les celebracions laiques i les eclesiàstiques. Mentre que d'algunes en tenim testimoni arreu del continent, tals com la *Festa dels Folls* (o *festum stultorum, fatuorum, follorum, festum subdiaconorum, festum baculi*) i el *Sermó del Bisbetó* (o *Archiepiscopus puerorum, episcopus puerorum, episcopellus*), d'altres només apareixen a la Península Ibèrica, com per exemple les *Festes de Moros i Cristians*. El marc sociopolític i cultural no era exactament el mateix; els resultats, doncs, tampoc no són idèntics.

A continuació, s'analitzen alguns dels elements que defineixen un dels períodes més compactes de la història del teatre occidental. Tanmateix, però, no es tracta pas de redactar-ne un resum, fàcilment a l'abast de l'interessat en qualsevol manual, sinó, més aviat, de reflexionar i insistir sobre determinats aspectes que la lectura d'un nombre significatiu de textos teatrals antics que ens han pervingut ens ha suggerit.

Coincidències i divergències en el teatre europeu medieval

Les obres teatrals escrites abans del segle XVI en una llengua vernacle i representades al continent europeu tenen en comú un seguit de característiques. Per una banda, es fa evident el fet que la temàtica del teatre català antic és, a grans trets, la mateixa que es desenvolupa a França

o a la Provença; alhora, algunes de les peces representades al Corpus Christi de York, per exemple, ben bé es podrien localitzar a les ciutats de València i Barcelona. Per contra, si les peces d'aquest antic teatre europeu demostren unes semblances, cal precisar que no pertot arreu són exactament les mateixes. Sabem actualment que les Passions franceses, a partir del segle XV, són més extenses i més elaborades que les catalanes, i que determinades característiques que es detecten a les moralitats angleses són observables també en les moralitats catalanes.

Cal igualment assenyalar que mentre l'activitat teatral va florir a Catalunya, sembla que a dues de les nacions peninsulars veïnes, Castella i Portugal, aquesta va ser molt minsa, si no inexistent (Massip 1997).¹¹ En ocasions, en indrets determinats de la geografia europea la inclusió d'episodis còmics ajuda a entendre el gust i les demandes dels congregats. Sense cap mena de dubte, els dramaturgs intentaren complaure els seus espectadors, amb la qual cosa acudiren a totes les fonts i recursos al seu abast. Un bon exemple d'aquest fenomen apareix en una obra teatral occitana del segle XV coneguda com *La estoria de la Assentio de Nostre Senhor Jhesu Crist*, en la qual, tot seguint la Bíblia, *lenguas de fuoch* descendien sobtadament damunt els apòstols. D'aquesta manera els deixebles assolien la capacitat de parlar llengües estrangeres. Aquesta adquisició s'aconseguia molt bé escènicament, per tal com el dramaturg hi introduïa alguns diàlegs en què s'intentava imitar altres idiomes, fossin vertaders o imaginaris. Evidentment, el públic devia ser capaç de detectar la diferència entre el provençal utilitzat en tota l'obra i el suposat àrab —es

¹¹ Hom tractarà el cas de Portugal una mica més endavant. Per al teatre a la Castella medieval, *vid. supra* 2.2. i, en general, determinats aspectes que es desenvolupen arreu d'aquest capítol.

tractava, de fet, d'un enxampurrat de lletres gregues— o una estranya llengua de Frísia —que, en definitiva, era una barreja divertida formada per mots del castellà medieval i paraules inventades. Vegem-ne una mostra, pronunciada pels apòstols en aquest àrab macarrònic: "Zodich, zodich taffh/ Alpha bita dama omegua/ Thau ypsilon delta/ Ras nom syma thaffa"; i en el frisi: "Tau tot aut moy bien/ Tornar lo cavalero./ Aysy moy plus no arestar:/ Endar, endar en nostra tiera:/ Engo myguo bachy thoy/ Tota la lengua nostra" (Jeanroy & Teulié 1895).

Pel que fa a les fonts que es detecten als textos antics, s'observa que són similars arreu d'Europa, per la qual cosa els arguments gairebé no difereixen d'una nació a l'altra. Quan el tractament d'un tema del teatre antic no s'ha conservat en una tradició concreta, sovint hi podem accedir gràcies a les altres tradicions. Per exemple, tot i que *Lo Jutgamen General* ha estat reconegut com l'única peça del segle XV en la literatura occitana que tracta el tema del Judici Final, i no n'existeix cap en francès, el tema també perviu, tanmateix, en d'altres literatures, com l'alemanya (amb el *Ludus Paschalis de Antichristo*), l'italiana (entre d'altres *La Rappresentazione del Di' del Giudizio* de Feo Belcari, escrita al segle XV), i la catalana (una peça conservada al *Manuscrit Llabrés*, la *Consueta del Juy*, ja del XVI).

L'anàlisi interdisciplinària i l'intercanvi cultural

El criteri d'anàlisi interdisciplinària esdevé extremadament útil en aproximar-se al teatre antic. La relació entre diverses disciplines, per exemple entre crítica textual, arquitectura, escultura, pintura, música, teologia i folklore ens ajuda a obtenir una millor comprensió de la matèria, i, de fet, aquest ha estat el mètode que ha estat utilitzat recentment pels

investigadors Gabriel Llompart i Francesc Massip, per citar-ne alguns (*vid. bibliografia*).

L'intercanvi cultural és un altre aspecte que cal remarcar quan s'estudia el teatre antic. No cal recordar ara que en el món medieval tant els gèneres com els temes depassaven d'una frontera a l'altra. En aquest sentit, es duïen a terme traduccions de diverses obres i, ja si ens centrem en el teatre, mentre de vegades la peça original no es conserva, la traducció ha aconseguit un prestigi notori a les literatures nacionals. Aquest és el cas, per exemple, de la coneguda obra castellana del segle XII *Auto de los Reyes Magos* —translació possiblement d'una d'anterior franca, gascona, catalana o mossàrab—, i de la passió provençal del segle XIV del ms. Didot —versió potser d'un text català, del qual només perviuen tres fragments: dos de descoberts l'any 1870 per Josep Maria Quadrado (Quadrado 1871, 388-392) i un d'Illa al Rosselló.¹²

Aquest intercanvi cultural degué ésser força intens en determinades àrees. Pel que fa a la relació entre Provença i la casa dels comtes de Barcelona, durant segles existiren uns lligams molt forts, que portaren fermes aliances comercials i una relació cultural ben esplendorosa.¹³ És ben sabut que els poetes catalans de l'edat mitjana manllevaren models i estils de la Provença, redactaren tractats sobre l'art de *trouber* (*cf.* el cas de l'autor mallorquí

¹² Vegeu les aportacions més recents d'Ensenyat & Vila (2001).

¹³ En l'activitat teatral hom observa els intercanvis culturals entre aquestes cultures germanes, tal com assenyala Henrard en el seu estudi sobre el teatre religiós medieval occità: «De plus, elles ont offert le témoignage d'un vaste réseau d'échanges culturels, tant sur un axe Nord-Sud (France du Nord-Midi-Catalogne) que sur un axe Ouest-Est (Midi-Italie)» (1998, 581-82). *Vid.* també les aportacions d'Ensenyat & Vila (2001).

Berenguer d'Anoia (1984)), compongueren bells poemes a la *manière* d'aquella terra, i fins i tot adoptaren la llengua occitana com a llengua poètica pròpia. De fet, mentre que el teatre i la prosa es varen escriure en català a l'edat mitjana, fins al segle XV poetes catalans medievals com Cerverí de Girona i Jordi de Sant Jordi feren servir l'occità en llurs obres. Ausiàs March, el gran poeta del període clàssic, serà el primer que emprarà el català en les seves composicions, amb consciència clara de la seva innovació. Tanmateix, aquest factor no sorprèn, per tal com cultures coetànies com la castellana també s'expressaren poèticament en llengua d'altri.

Aquests lligams havien d'afectar, òbviament, l'activitat teatral. Es troben certes semblances entre el teatre català antic i el seu paral·lel occità. S'ha assenyalat que les obres occitanes no sobresurten per la seva vàlua literària sinó més aviat per les seves "curieuses indications de mise en scène et quelques fidèles et naïves peintures de mœurs provinciales au XV siècle" (Jeanroy 1894, 559-560). Estem totalment d'acord que aquestes obres ens forneixen informació molt valuosa sobre la posta en escena. Ara bé, no podem subscriure una afirmació com la d'aquest erudit del segle XIX, que implica una visió plena de prejudicis. De fet, un element que s'hauria de bandejar d'alguns assaigs crítics, que es publiquen avui dia, és la indiferència que determinats estudiosos encara demostren quan analitzen les manifestacions dramàtiques antigues a partir de les fronteres actuals dels estats. Hom té la sensació que no existeix un equilibri entre els esforços dedicats a la recerca sobre el teatre castellà, francès o anglès, i els que es dediquen al català, occità o gal·lès. Pitjor encara és l'ocultació volguda de l'existència d'aquestes tradicions dramàtiques sota una etiqueta general que

les hauria d'incloure però que, de fet, no ho fa. L'estudi del teatre provençal, per exemple, tot i l'abundància de textos i referències, és més aviat dissimulat.

Versificació i fonts senzilles, però de vegades textos de gran bellesa

Durant els anys de la segona guerra mundial, Suzanne Kravtchenko-Dobelman va publicar *l'Esposalizi de Nostra Dona*, una bella mostra occitana del segle XIII que dramatitza el matrimoni de la Verge Maria i de Josep, la visita de Maria a Elisabet, la Nativitat de Jesucrist i l'Adoració dels Reis. Es tracta d'una peça d'autor desconegut, en la qual segons l'editora "la langue, le style et la composition sont d'une inspiration assez populaire" (1944-45, 275). La peça prové de Montpellier, centre important al segle XIII de traduccions bíbliques. L'estudiosa n'assenyala les fonts, que inclouen els quatre evangelis, els apòcrifs *Protoevangelium Jacobi* grec i el llatí *Pseudo-Matthei Evangelium*, i també poemes francesos sobre Maria i Jesús. L'element que més ens interessa ara és que l'obra és escrita en octosíl·labs, fet que coincideix amb un nombre destacat de composicions del teatre català antic, en el qual l'octosíl·lab és el metre predominant (Romeu 1957a I, 116). Les rimes de *l'Esposalizi* són, segons Kravtchenko-Dobelman, pobres i poc variades (1944-45, 287). Per molt escadusseres que puguin resultar, però, alguns passatges de *L'Esposalizi de Nostra Dona* són d'una extremada bellesa, com el fragment següent, que correspon al diàleg entre un envejós i Josep:

*"E soi, sai vengutz veramen
Per vezer lo maridamen,
De la plus bela creatura
Qu'anc fezes ni formes natura;*

*Mot sera cel benaüirat
Que d'aital dona sera molheratz,
Mas per mi non o dic yeu ges
No o crezatz ni ens pessés
Que ja per molher non l'aurai
Ni a femma mais non jairai.*

E l'evejos dis a Jozep

*Mot me faitz vos meravilhar,
En prozom quan vos aug parlar
Que vos siatz aissi vengutz,
Que tan fort etz vielhs e canutz,
Per vezer la plus bela causa
Que sia el mon n'en la mar clauza." (p. 294)*

Talment *L'Esposalizi de Nostra Dona*, la ja esmentada passió del segle XIV del ms. Didot "est écrite, comme presque tous les mystères en langue vulgaire, en vers de huit syllables, qui riment deux à deux" (Shepard 1927, xv). Aquest aspecte esdevindrà, com apuntàvem abans, una constant del teatre català antic, tret, doncs, que comparteix amb l'occità. En general, en els textos occitans "le système de versification est des plus simples" i "la rime est en général assez pauvre" (Shepard 1927, xvi), aspectes que es podrien també aplicar al cas català (Riquer 1964).

El cas de Portugal

Entre les tradicions dramàtiques de l'Europa medieval, Portugal sembla constituir un cas isolat per la suposada inexistència d'activitat teatral. Gil Vicente emergeix a finals del segle XV, i és considerat no només el primer dramaturg portuguès sinó també un dels més rellevants del continent. Pot resultar difícil de creure, però, que Gil Vicente comencés del no-res, sense

el precedent d'una més o menys sòlida tradició dramàtica. Pel que fa al drama litúrgic, "no mention of a liturgical drama in Portugal has been made as yet" (Suárez 1993, 40). Shergold, en analitzar Gil Vicente, assenyalava que "before his time there are occasional references to Christmas Matins and other drama, and profane songs, in Portuguese churches, but they are few [...]" (1967, 40). De fet, no es conserva cap mostra textual d'activitat teatral. Ara bé, allò que sí sobreviu són referències de produccions en documents medievals. Són, de fet, aquestes referències les que ens poden fer suposar una influència prèvia en l'obra de Gil Vicente, per la qual cosa constituïrien el precedent perdut avui dia. Aquestes influències es podrien resumir en les activitats dels joglars, els *Laudes* d'André Dias, les composicions d'Henrique da Mota i els *momos*, manifestacions en les quals caldria aprofundir. Sembla evident, així mateix, que posteriors recerques supliran deficiències notòries en aquest camp.

Objectius del teatre medieval

Si s'hagués de classificar el teatre medieval, seria sens dubte una tasca difícil. Es tracta d'un gènere que pertany al folklore i a la cultura popular? Efectivament, ho podria ser. És més aviat un mitjà de control social en mans de l'església? Quin objectiu el guia, adoctrinar o entretenir?

Sembla evident que el teatre religiós antic, talment l'escultura romànica que adornava els capitells dels claustres, fou dissenyat amb la intenció principal d'ensenyar als espectadors les veritats del cristianisme, el camí cap a la redempció.¹⁴ Així, segons Kinghorn,

¹⁴ Tal com indica Gabriel Llompart es tracta d'un teatre al servei de la pastoral popular (2001, 145).

"The primary aim of mediaeval drama was to show man the path to Redemption, and it did so by teaching, through the eye and the ear, the doctrine of Repentance, which was the key to salvation in a society believing in Original sin" (1968, 20).

Per tant, aquest teatre popular, i alhora popularitzant, farà ús de totes les tècniques disponibles per tal de transmetre el missatge cristià. La imatge i el so, especialment, adquiriran una funció primordial: vista i oïda seran els sentits que els dramaturgs voldran estimular en un públic majoritàriament analfabet. De fet, i amb l'acord dels estudiosos, el teatre medieval esdevindrà, sobretot, espectacle (Allegri 1990).

Els dramaturgs medievals i els autors que immediatament els seguiren assumiren el motiu del *delectando docere* —que era ja abundantament emprat pels predicadors—, i l'aplicaren als seus treballs. De fet, l'objectiu del teatre religiós era sempre doble:

"It is certain that religious truths were learned from attending mystery plays, but it must be admitted that acting could be as distracting as today we find a full orchestra, soloists and choir in a continental church. It must suffice now to point out that the plays could provide bridges across which the imperfectly educated could and did reach the central truths of their faith" (Hussey 1960, viii).

Així, doncs, aquest teatre d'àmbit comunitari, que escenifica els mites i símbols de la religió cristiana, d'acord amb Hussey, obre ponts perquè aquells espectadors que no tenien cap possibilitat d'accés a la cultura dominant arribessin a les veritats centrals de la seva fe.

Personatges de la tradició en textos que complauen l'espectador

En general, el teatre antic no va aprofundir gaire en la psicologia dels personatges, encara que de vegades se'n perfilaren de molt tendres. Un cas així és el d'un Jesucrist humaníssim i una dolça Maria, que apareixen a *Lo Jutgamen General*. Mentre Jesús expressa el seu amor a sa mare:

"Quar vos, ma mayre, me avetz portat
.IX.meses en vostre ventre
He pueys alachat me avetz,
Mayre, de vostras mamelas
sans autre lach jamays penre",

Maria sent pietat per Lucifer:

"Enapès, mon filh, ieu vos pregui
Per lo paubre Lucifer
He tota sa companiha,
Quar elses desiro grandamen
La vostra sancta misericordia".

Els personatges que surten a l'escena medieval pertanyen majoritàriament al repertori tradicional que amb els segles ha anat elaborant el cristianisme. La majoria són de provinença bíblica, tot i que, a mesura que amb el pas dels anys augmenta la complexitat de les representacions, apareixen, ací i allà, nous personatges, que sovint reflecteixen els costums del moment i esdevenen el nexa més immediat entre la trama i l'espectador.

El dramaturg voldrà captar l'emoció d'aquest assistent a la representació que recorda de forma col·lectiva la pròpia història, el passat de la seva comunitat. Fixem-nos, si no, en l'acabament del text occità citat suara, un bell exemple d'una *captatio benevolentiae* medieval, en què es convida els espectadors a perdonar els errors dels actors:

"Senhors he danas, vista avetz
Jogar l'estoria [del jutgamen general];
He per so, cascun la meta en sa memoria.
He se los joguadors no avian be joguat,
Elses vos preguo per caritat
Que los vulhatz perdonar" (Lazar 1971).

Trobarem aquest element, el desig del dramaturg de plaure l'espectador, en un gran nombre de peces del teatre europeu antic.

* * * * *

En definitiva, el teatre medieval que floreix arreu d'Europa presenta uns trets que, *mutatis mutandis*, són comuns a totes les cultures. Ens trobem, de fet, davant una de les èpoques més unificades de la història dramàtica occidental, en què models, trames, tècniques, fonts, formes de finançament i producció, o llocs escènics, només per citar alguns factors, formen, tot i que amb particularitats entre una nació i una altra, un bagatge comú de gran riquesa.

2.4. *De contemptu mundi* i el teatre religiós medieval

Les obres religioses medievals molt sovint insistiren en el fet que calia dedicar la vida al servei de Déu, fins al punt que aquest motiu va esdevenir un estereotip. Qualsevol aspecte que excedís d'aquest objectiu inicial havia de ser blasmat. Ací s'observa el naixement del tòpic del *De contemptu mundi*, que apareix en múltiples tractats medievals. A la *Doctrina Pueril* de Ramon Llull, l'autor ens avisa contra el món:

"Menysprea la glòria d'aquest món, qui poc dura, per ço que sies poseydor de lla glòria qui no à fi" (1987, 41).

També relacionat amb aquest tòpic apareix als treballs dels clàssics catalans una fonda preocupació per la mort. Ramon Llull hi dedica un capítol sencer a l'obra suara esmentada. Podem entendre aquesta preocupació a partir del context en què s'escriviren. Basta recordar, per exemple, la terrible epidèmia de pesta negra que va assolir Europa al segle XIV. Els seus efectes provocaren la mort de la tercera part de la població europea, gairebé vint-i-cinc milions de persones (Ziegler 1969). Giovanni Bocaccio descriu l'assot de la pesta a Florència i les seves seqüeles: era a l'any 1348,

"quando nella egregia città di Fiorenza, oltre ad ogni altra italica nobilissima, prevenne la mortifera pestilenza, la quale o per operazioni de'corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali (...)".

La devastació massiva que va causar l'epidèmia origina interpretacions diverses entre la societat medieval. A part del desastre socioeconòmic que va suposar, també va fer qüestionar el sentit de la vida. Com que existien

poques possibilitats de sobreviure a la catàstrofe, n'hi va haver que varen optar per dedicar-se al gaudi complet. Entre aquests trobem els coneguts *goliards*,¹⁵ que abandonaren els postulats de l'església i predicaren a favor del beure, el menjar i l'acumulació de diners. Per altra banda, uns altres autors consideraren que si la mort els era propera, aleshores calia preparar-se per acceptar-la d'acord amb els manaments de l'església. Així, doncs, decidiren abandonar la vida terrenal i dedicar-se a la pregària.

Els predicadors medievals avisaren llargament el poble de la brevetat de la vida terrenal. A la vegada, dominics i franciscans no es cansaren de repetir que la glòria de Déu, per contrast, no tenia fi (Bainton 1962, 53-56). En una època com la medieval, la mort és vista com a igualadora de la societat, capaç d'aparèixer a qualsevol moment sense ni tan sols anunciar-se. El teatre antic també va fer abundant ús d'aquest tòpic, que trobàvem ja en Ramon Llull:

"tim la mort, cor no't sabs qual hora vendrà, ne on, ne per què, ne a qual mort morràs; e cor sabs que a morir has e totes les coses damunt dites ignores, per açò mort és temedora" (1987, 211).

¹⁵ Luigi Allegri ens aporta una definició ben acurada dels anomenats *goliards*: "Altro caso esemplare è quello dei goliardi, i chierici vaganti che, abbandonati gli studi o gli ambienti religiosi, prendono a girare il mondo, conducendo una vita da sradicati, da emarginati e molte volte anche da esecutore di spettacolo, come i giullari. Ma quantunque ai giullare spesso siano sovrapposti, soprattutto nelle elencazioni dei soggetti sociali da condannare, i goliardi restano tuttavia altra cosa, sia per la provenienza colta che li porta a scrivere componimenti raffinati come i *Carmina Burana*, sia perché essi non sono primariamente professionisti dello spettacolo, anche se a volte possono mettere le loro abilità e il loro sapere al servizio di quei loro compagni di strada e di taverna che sono i giullari. È l'autorità ecclesiastica, soprattutto, che tende a sovrapporre le due categorie, perché naturalmente quello dei goliardi o addirittura dei chierici che si fanno giullari, è problema costante per la chiesa, la cui preoccupazione primaria è tagliare ogni legame, in modo che questi soggetti siano identificati senza ambiguità come estranei all'ambiente ecclesiastico, e diversi da quel che erano" (1990, 96).

Dins el final de l'edat mitjana, la figura de la Mort es personificarà i, dramàticament, donarà lloc al gènere de les danses de la mort o *Danses Macabres*. Les Danses de la Mort o dels Morts sorgeixen arreu d'Europa i el seu conreu inclou diverses manifestacions artístiques. Una reminiscència d'aquestes arcaiques obres que aglutinaven tota la col·lectivitat la trobem a la *Processó de Verges*, que encara actualment desfila pels carrers de la vila (Roca 1997).

De fet, no només el teatre europeu antic va treballar el gènere, sinó que també ho van fer les arts plàstiques, tals com la pintura o el gravat. La celebradíssima sèrie de Hans Holbein sobre la Dansa de la Mort és una bella mostra del mestratge de l'artista i de la profunda preocupació per l'arribada de la *Descarnada*. Hans Holbein el Jove (ca. 1497-1543) es va interessar per

"the true and convincing reproduction of the action; he depicted biblical episodes with the same objectivity as he did ordinary episodes of human life, without any trace of Christian piety or mysticism. His story of the Passion consists of a series of biblical scenes —the corpse of Christ in the tomb and his pictures of the Dance of Death are ruthless reminders of the human frailty, in which he himself takes no personal interest" (Holbein 1956, 4).

Pel que fa al teatre, cal esmentar ací la *Representació de la Mort*, conservada al *Manuscrit Llabrés*, atribuïda durant un temps al mallorquí Francesc d'Olesa i Santmartí (ca. 1485-1550), autor també de *L'obra del menyspreu del món en cobles* —títol aquest que respon exactament a l'enunciat del *De contemptu mundi*—, i finalment considerada anònima. La *Representació de la Mort* continua presentant la mateixa visió del destí de tots els homes:

"No hi haja ningú qui diga
que és jove i valent:
puis la Mort a tots nos crida
i a poc a poc nos lliga,
és bul·la tal pensament" (Massot 1983, 100).

De fet, els grans misteris de la natura humana —naixement i mort— han estat presents a la literatura universal de tots els temps i, precisament, a finals de l'edat mitjana el tema de la Mort adquireix un relleu especial. És interessant l'aportació que fa Geoffrey Lester sobre la fascinant revulsió que degué sentir la gent i la influència que va exercir en l'activitat teatral:

"The Dance of Death, a macabre procession in which gleeful skeletons dance along to the grave with men of all ranks (but usually high temporal and spiritual lords) as their unwilling partners; and the church's teaching about the art of dying, which was that "holy dying" can only be achieved with proper preparation and through the institutions of the catholic church" (1981, xix).

Aquest tema apareix en les manifestacions teatrals de totes les cultures europees. Exemples d'això els podem trobar, en el cas català, en la ja esmentada *Representació de la Mort* i en el *Misteri de Adam y Eva*. A la Provença, llegim l'afirmació següent que apareix a *Lo Jutgamen General*:

"Mas estatz tot jorn avisatz,
De la mort cora venra,
Quar no sabetz lo jorn ni la hora
Quora ela vos asalhira" (Lazar 1971).

També *La estoria de la Assentio de Nostre Senhor Jhesu Crist* hi inclou algunes estrofes, en què recorda als presents que la mort no perdona ni forts ni dèbils:

"Laysatz, laysatz aquel malvat pecat,
Quar no sabetz pas cora venra
La granda tronpeta que vos apelara,
So es a saber la granda mort
Que no perdona al feble ni al fort".

En aquest sentit, resulta evident la conveniència d'estar tothora preparat per rebre la mort, perquè ningú no sap certament quan arribarà:

"Quar sertas no sabetz pas
Quant venra la malvada mort,
Quar no temis negun tant fort
Que no intre sertas dedins
Sans parlar a negun portier.
Per so vos dic ieu, seguon mon avis,
Que tenguem la aurelha levada,
Quar ela es sertas tant malvada
Que no ha pietat de negun
Ni no sabem lo jorn ni l'ora
Ni lo loc ont sera nostra demora;
Per so vos pregui que cascun estia avisat" (Jeanroy & Teulié 1895).

En definitiva, podem concloure amb l'observació que el teatre va dur a escena i va explotar dramàticament un dels tòpics més vigents de la societat medieval, el *De contemptu mundi*. Tot sovint, els autors dramàtics recordaran als seus espectadors que cal *menysprear el món* perquè ells, i

tothom, desconeixen *lo jorn i l'ora i lo loc* en què els arribarà la mort, la qual *a tots nos crida*.

2.5. La representació

Un altre aspecte que cal que analitzem ací és el de la posta en escena. Aquest punt difereix d'una nació a l'altra. En aquest sentit, el teatre anglès medieval solia ser representat o bé en carros o bé segons els cicles processionals, tot i que també estan documentades les representacions en escenari fix. A més, els gremis desenvoluparen els seus propis mètodes de representació. Seguint les afirmacions de Williams, "each guild built, or hired, a large wooden wagon on wheels. These pageant carts, as they were called, were divided into two storeys with a roof on top. The lower storey was curtained off for the privacy of the actors and against the curiosity of the spectators" (1970, 30-31). La processó de Corpus Christi a València mostrava un esquema semblant. De fet, després del Compromís de Casp, que va significar el final de la casa reial catalana, quan l'any 1413 la ciutat de València havia de rebre la visita del nou monarca, Ferran d'Antequera, els jurats decidiren construir carros o *roques* per tal de reproduir els *entremesos* damunt aquestes plataformes, una part dels quals podien ser representats. És també sabut que, un any després, el 1414, aquestes peces s'incorporaren a la processó (Sanchis Guarner 1978). En el cas català, el temple i la ciutat sencera havien d'esdevenir els dos espais teatrals més adequats. En el primer, s'hi alçaren cadafals, i fins i tot el cel es va situar a la volta central sota núvols falsos com en el *Misteri d'Elx*; en el segon, els carrers acomodaren els espectadors, que contemplaven embadalits les obretes de Corpus Christi, i les entrades de les ciutats s'ornamentaren amb tot tipus de decoració per rebre monarques i grans senyors.

L'extensió de les peces i dels cicles teatrals antics varien igualment d'un indret a l'altre. En ocasions, es representava només una sola peça i, per tant,

únicament s'hi destinava una hora o fins i tot menys. Ara bé, la posta en escena d'una única obra també hauria pogut durar ben bé quatre hores, com la complexa composició provençal *Lo Jutgamen General*. De vegades, les peces podien requerir un dia sencer —com en el cas del cicle de Corpus Christi a York—, però en d'altres el muntatge es podia estendre durant diversos dies, com en el cas de les passions franceses (Banham 1988, 637).

Amb el pas dels anys, les representacions incrementaren llur complexitat i extensió, i finalment esdevingueren magnífiques festivitats cíviques, que tingueren lloc en les grans ciutats on floria el comerç. Aquestes festivitats es duïen a terme durant el Nadal, la Pasqua, la Pentecosta o el dia de Corpus Christi.

Corpus Christi

Precisament Corpus Christi esdevindrà una de les celebracions més populars que s'hagin establert mai a Europa: a Anglaterra va ser oficialitzada l'any 1311, i, entre 1314 i 1371, les grans ciutats catalanes ja la celebraven, quan les catedrals, les esglésies parroquials i les municipalitats senceres participaven en les processons que tenien lloc aquell dia (Romeu 1957b, 31).

Un dels factors més destacats d'aquesta festivitat són precisament els seus aspectes laics. Segons Josep Romeu, les manifestacions seculars que les ciutats oferien a reis i gentilhomes en llurs coronacions o en la celebració d'efemèrides, es relacionen amb les representacions sàcres que tingueren lloc durant la processó de Corpus Christi (1957b, 32-33). De fet, els seus

organitzadors i patrocinadors foren els gremis, i cadascun hi tenia assignada una representació. Aquesta producció particular corresponia a un aspecte de la vida o miracles del sant protector del gremi. En segon lloc, hom pot observar en els cicles una aproximació a la vida quotidiana, per tal com en casos com l'anglès s'hi inclogueren episodis còmics i alguns comentaris socials. També en la redacció de les peces es va incrementar l'ús de fonts extralitúrgiques, de manera que la presència d'elements seculars es féu més evident. En aquests moments, les representacions surten de l'església i s'escenifiquen als carrers i a les places de tota la ciutat.

A Anglaterra es conserven íntegres els cicles de York,¹⁶ Chester,¹⁷ Towneley o Wakefield,¹⁸ i N-Town.¹⁹ Els arxius confirmen també representacions almenys a Beverley, Hereford, Ipswich, Louth, on se'n conserven fragments, i Coventry, Newcastle i Norwich, on no sobreviu cap text. L'objectiu general d'aquests cicles era influir en les veritats morals de l'època i, alhora, demostrar l'autenticitat dels fets bíblics. Cada peça significava una anella més dins la cadena del cicle, que explicava des de l'origen a la fi del món. Els seus personatges provenien de la tradició bíblica, de manera que el dramaturg es trobava amb personatges ja construïts (Happé 1995).

¹⁶ El manuscrit que conserva el cicle de la ciutat de York (48 textos teatrals) va ser redactat entre 1430 i 1440. Hi ha constància de representacions de *mystery plays* a York d'ençà de 1378 (Happé 1995).

¹⁷ El cicle de Chester (24 textos teatrals) es va representar en aquesta ciutat anglesa probablement d'ençà de 1375 fins al 1575 (Happé 1995).

¹⁸ El cicle de Towneley o cicle de Wakefield (32 textos teatrals) prové de la ciutat de Wakefield (comtat de York) i es conserva en un ms. de 1450. El nom del cicle deriva de la família Towneley (Happé 1995).

¹⁹ El cicle d'N-Town (42 textos teatrals) és també conegut com els *Misteris de Hegge* o el *Ludus Coventriae*, tot i que el cicle no pertanyi a la ciutat de Coventry. De fet, se'n desconeix el lloc d'origen (Happé 1995).

Més endavant (*vid. infra* 3.3.) s'analitzarà la festa de Corpus Christi tal com es desenvolupà a les principals ciutats de la Corona d'Aragó, i també les manifestacions dramàtiques que s'hi generaren.

2.6. La moralitat

L'increment en complexitat i extensió del teatre antic dóna lloc a un gènere nou i autònom, potser la darrera innovació del drama antic, que comparteix una sèrie d'elements, constatables almenys en els Països Catalans, França, Holanda i Anglaterra. Ens referim a les *moralitats*, peces teatrals en què els personatges al·legòrics, que adquireixen un paper molt rellevant, esdevenen estereotips que representen o bé els vicis o bé les virtuts. Si el principal objectiu del drama religiós antic era el d'adoctrinar, ací la intenció de l'autor és, també, clarament didàctica. Bons exemples d'aquestes manifestacions dramàtiques tardomedievales són les peces angleses *Mankind* o *The Castle of Perseverance*, i les catalanes *Consueta del Juy* o el *Misteri dels Set Sagraments*. Pamela M. King (Beadle 1994, 240-243) estableix les característiques més importants que s'observen a les moralitats angleses, i que es poden aplicar a d'altres casos:

- i) "they offer their audiences moral instruction through dramatic action that is broadly allegorical".
- ii) "they are set in no time, or outside historical time".
- iii) "the protagonist is generally a figure of all men, reflected in his name, Everyman or Mankind".
- iv) "the action concerns alienation from God and return to God".
- v) la moralitat refà "the story of man's fall and redemption presented in a cycle of mystery plays as an epic historical narrative".
- vi) "the dramatic variety this material offered was a direct product of the details of contemporary belief".

vii) el lliure arbitri havia de permetre l'home "in deciding his eternal fate".

viii) "the use of *prosopopoeia*, or personification, in creating dramatic characters involves a fundamental rhetorical separation between the play world and the real world".

ix) "the dynamic nature of these plays lies not in internally contrived conflicts, but in the manner in which they generate pressure upon their audiences emotionally and physically, as well as intellectually".

Cal un estudi més aprofundit sobre el gènere de les moralitats catalanes, tema que ha estat encetat per Joan Mas i Vives, amb excel·lents resultats, en una comunicació presentada al Congrés de la SITM celebrat l'any 1995 a Toronto (Canadà).

2.7. Eclipsi del teatre tardomedieval

La majoria de les peces teatrals que es conserven de l'edat mitjana i del segle XVI són anònimes, tot i que en coneixem alguns autors.²⁰ Llurs dramaturgs les redactaren no com una forma per convertir-se en figures reconegudes socialment, sinó amb la intenció d'ensenyar les veritats universals que es derivaven dels textos sagrats. Possiblement, aquesta és la raó principal per la qual no sabem amb certesa la identitat dels dramaturgs, i, en cas de discernir-ho, disposem de poca informació sobre sa vida i ses activitats literàries. Mentre a l'edat mitjana l'autoria no és un concepte rellevant, per tal com l'obra, si perseguia l'èxit, s'havia d'incloure dins una ja sòlida tradició, l'individualisme burgès i les estructures socials i culturals corresponents als segles XVI i XVII possibilitaren el naixement dels teatres nacionals. Encara que no es pot considerar el teatre medieval com l'*antichambre* del teatre nacional (Piemme 1969, 243), s'ha de recordar que únicament les nacions europees que a partir d'aleshores es consolidaran en l'estructura del que es coneix com a 'estat modern' es podran enorgullir d'una figura que esdevindrà el creador i representant per excel·lència del teatre nacional. De fet, cada nació serà capaç de mostrar almenys un dramaturg que excel·leix i que donarà forma a les característiques de cada tradició dramàtica.

Corroborar aquesta afirmació els casos de William Shakespeare (1564-1616), sens dubte l'autor més conegut tant a la Gran Bretanya com arreu, o

²⁰ En el cas del teatre català, sabem que Fra Cardils va escriure la *Consueta de la representatio de la tentacio que fonch feta a nro. sr. xpt. ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia*; Pere Ponç i Baltasar Sança reescriuen *La Passió de Cervera*. Ara bé, tots aquests autors catalans pertanyen ja al segle XVI. A França, per contra, ja al segle XII Jean Bodel va escriure *Le Jeu de S. Nicholas*, Rutebeuf va redactar a París, devers el 1261, *Le miracle de Théophile*. Tanmateix, però, la majoria de textos francesos conservats són d'autor anònim.

de Gil Vicente (*ca.*1465-*ca.*1539), el millor dramaturg portuguès. Quant al teatre castellà, hom pot esmentar que Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), dramaturg de la cort de Felip IV i proveïdor de les peces religioses representades el dia de Corpus Christi (*autos sacramentales*), Tirso de Molina (1584-1648), i Lope de Vega (1562-1635), dramaturg prolífic i un dels millors autors del món, inauguren la tradició teatral castellana. Aquest darrer va influir notablement Molière, pseudònim de Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673). La *Comédie Française* o teatre francès nacional, que ha perviscut fins al segle XX, va ser fundat entorn de la seva època (1680).

Tanmateix, quan hom prova d'analitzar la producció teatral escrita i representada tant a la Provença com als Països Catalans en aquell període no s'hi observa res de semblant. De fet, tots dos països havien d'entrar en l'òrbita cultural i política d'unes altres nacions i, per tant, no desenvoluparen mai —o, si ho feren, fou de forma esbiaixada i incompleta— llur pròpia personalitat teatral. Francesc Massip comparteix aquest postulat i, així, afirma:

"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 castellanés (i portugueses) en aquella època resulta molt migrada" (Massip 1995, 151).

David Wiles (Brown 1995, 92) apunta que "the context for the demise of medieval drama, both Christian and Pagan, is a transfer of power from local communities to the monarchy and to the political centre". Òbviament, l'afirmació anterior es pot aplicar a la situació política en què es trobaran aquestes dues nacions, tot i que la transferència de poder de les comunitats locals hauria significat la pèrdua de sobirania. En el cas català, doncs, a causa de les vicissituds històriques de decadència política i cultural, aquesta figura representativa del 'teatre nacional' no sorgirà fins a la irrupció d'Àngel Guimerà al segle XIX.

En relació a la producció catalana de segles posteriors, és ben sabut que no s'interrompé, sinó que canvià de suport lingüístic. De fet, talment com ha assenyalat Pere Bohigas:

"València participà activament en les lletres castellanques des del segle XVI. Catalunya hi contribuí molt menys. Però el teatre en llengua castellana s'imprimí i circulà a Catalunya durant els segles XVII i XVIII, mentre que la producció teatral d'aquesta època en llengua catalana era pobra i es limitava a esporàdiques imitacions sobre tema religiós o profà" (Bohigas 1982, 348).

Les obres escrites i representades en català en aquells segles estaven destinades a ser obsoletes i ancorades en la tradició. Per consegüent, les peces catalanes, tret de molt poques que es desenvoluparen d'acord amb les noves modes, perseveraren en models caducs, emprats d'ençà del període medieval.

Mentre el puritanisme que va emergir de la Reforma del segle XVI havia de suprimir en els països protestants la festivitat de Corpus Christi i altres

manifestacions teatrals de caire popular, la Contrareforma, i el Concili de Trento (1545-1563) i la seva influència subsegüent, havien de significar en els països catòlics el final de les representacions d'una part important de les peces religioses dins l'edifici eclesial. Al segle XVI, l'església degué ser molt més reticent a les *performances* dutes a terme pels gremis, possiblement per mor de la incorporació cada cop més abundosa d'elements còmics i grotescs (Kinghorn 1968, 126-7). Si l'any 1584 va ser el darrer en què els ciutadans de York varen veure la desfilada dels carros processionals, va ser també en aquells anys quan el bisbe Diego de Arnedo s'escarrassava per suprimir tots els elements extralitúrgics que encara tenien lloc a les esglésies de Mallorca.

CAPÍTOL TERCER
EL TEATRE CATALÀ ANTIC

3. EL TEATRE CATALÀ ANTIC

3.1. Introducció

Entre les altres tradicions dramàtiques europees de l'edat mitjana, la catalana es caracteritza per dos factors importants: l'abundància de documents d'arxiu i la conservació d'un gran nombre de texts.²¹ De fet, l'activitat teatral es va manifestar als països de parla catalana d'una forma tan esplendorosa que, malgrat la humitat i els ratolins —enemics eterns de qualsevol biblioteca—, una gran quantitat d'informació espera l'atenció de l'estudiós de la literatura antiga, i, especialment, de l'historiador del teatre. David Wiles, en analitzar el teatre europeu antic, assenyala el següent:

"When we move ahead to the fifteenth and sixteenth centuries, records finally become abundant. Across Britain, France, Catalonia, Switzerland, northern Italy, Germany, and the Low Countries, there seems to be a remarkably consistent picture. Drama is performed in every great household, and in every town. The medieval drama of England has been better documented than that of other European countries, thanks to the interest stimulated by Shakespeare, and to the

²¹ Existeixen visions generals del teatre català antic molt completes i sistemàtiques, com, per exemple, les elaborades de forma magistral per Romeu i Figueres (1994-95 I, 37-52; 2001, 3-15).

industry of anglophone American and Canadian scholars; but it would be a mistake to conclude from the weight of scholarship that Britain has the richest tradition" (Brown 1995, 75).

Si es consideren els tres orígens suggerits del teatre antic —litúrgic, llatí, secular— el naixement del català cal veure'l en la litúrgia, d'acord amb els erudits contemporanis (Romeu 1958; 2001; Shergold 1967). Efectivament, és en la celebració de la Pasqua i de Nadal, els dos misteris més importants de la litúrgia cristiana, on es pot trobar el nucli inicial del teatre antic.

Francesc Massip (1991; 1992) divideix la pràctica escènica medieval en tres períodes diferents:

- a) el període paganomedieval, que abraçaria del segle IV al IX, en què "es desenvolupa, es codifica i s'espectacularitza la cerimònia de la missa i altres actes litúrgics paral·lels (...)".
- b) el període feudomedieval, del segle IX al XII, "que significarà un procés d'assimilació teatral".
- c) i, finalment, el període burgomedieval, del segle XIII al XVI, moment en què "el laicat es fa seves les dramatitzacions eclesiàstiques i les empelta del llevat ritual popular" (1991, 11).

Encara que cal estudiar el teatre antic com un tot, per tal com altrament se'n perdria la perspectiva general, convé assenyalar que, pel que fa al teatre català en vernacle, el període més ric el forma indubtablement el burgomedieval. En aquelles centúries (ss. XIII-XVI) hom observa un ressorgiment de les ciutats, la promoció d'una nova classe burgesa, i

l'expansió dels ordes dels dominics i dels franciscans. Aquests aspectes contribuiran al desenvolupament del teatre en llengua vulgar.

S'ha de reconèixer que el teatre antic és "un gènere creat per l'Església amb voluntat pedagògica i propagandística, en un estil proper a la literatura popular" (Massip 1984-85, 194). De fet:

"The Church, which in the beginning had considered secular theatre as a form of deceit and as being of dubious morality, came to be the agent of renewal of the western European theatrical tradition during the Middle Ages. A variety of dramatic formulae sprang out of religion, still for use within the churches, basically to try to illustrate the concepts that were most difficult to understand. Thus the purpose of medieval religious theatre was to educate: to popularise the concepts and messages of religious duties through a single idea so that they would be understandable to the as yet uneducated minds of people" (Roca i Rovira 1997, 24).

En efecte, els espectadors "were, in the mystical sense, also participants", fins al punt que "the Pope offered indulgences to all who behaved during the presentation of the plays in a worthy manner" (Hussey 1960, xi). En ocasions, les peces del teatre antic més tardanes (segle XVI) inclouen un pròleg o exordi, en el qual es demana al públic que sigui, que es comporti amb correcció o que mantingui el silenci. Vegem-ne un exemple en la rica *Representació de la Mort*:

"Tots los que ací estau
i sou vinguts a veure,
devotament contemplau.
Si contentar-me desitjau,
suplic-vos que vullau seure;

gran quietud vos deman,
no hi haja confusió" (Massot i Muntaner 1983, 99).

A partir del segle X el teatre litúrgic, en llatí, va desenvolupar-se als països de parla catalana. Richard Donovan (1958) indica que Vic, Ripoll i Girona foren importants centres per al drama litúrgic, i, d'acord amb Shergold, "these tropes, which were used in France, England, and Germany by the year AD. 1000, came into Spain through Catalonia, where most examples are found, and even in their earliest and simplest form they contain a sufficient element of representation of 'characters' to deserve the name of 'play'" (1967, 1). En aquest sentit, Catalunya, talment com en altres períodes de la seva història, esdevingué la porta d'entrada peninsular de la renovació estètica que es produïa al continent. Els drames litúrgics, doncs, trobaren accés a la península a través de Catalunya, i, en origen, consistiren en "short dialogues in Latin, originally sung antiphonally between priest and choir" (Shergold 1967, 1).

A la primera meitat del segle XII va aparèixer el drama semilitúrgic. Aquest gènere es caracteritza, per una banda, pel seu text bilingüe, és a dir, per la introducció del vernacle, i, per una altra banda, per la rigidesa dels actors, sempre en estreta relació amb els textos litúrgics.

El segle XIII marca una diferència en aquesta tradició, per tal com entren en circulació nous elements, que tractarem en aquest assaig. D'acord amb Romeu i Figueres:²²

²² Les innovacions que tenen lloc en aquell segle són observades per la majoria d'estudiosos del teatre. En aquest sentit, per exemple, assenyala Xavier Fàbregas: "Del segle XIII al XV l'ampliació temàtica

“(…) s’anà desenvolupant lentament un altre concepte de l’escena, que esdevingué més lliure, ja desvinculada en gran part de la litúrgia, amb contingut religiós independent de la funció ritual concreta, amb una temàtica molt més àmplia, amb una multiplicació sovintejada d’escenaris, amb personatges més nombrosos i de concepció més realista i popular, amb un *attrezzo* i un vestuari que hom s’esforçava a adaptar a la realitat envoltant, i amb un moviment més fluid i desembarassat” (2001, 5).

El gran màrtir del cristianisme és evidentment Jesucrist. La seva vida, d’acord sempre amb la interpretació canònica de la Bíblia, havia de donar exemple a totes les civilitzacions, per la qual cosa la representació de passions, peces nadalenques i d’altres episodis es convertia en el mitjà més indicat per aconseguir aquest objectiu missional. Pere Bohigas (1982, 323-340) ens aporta un recompte complet d’aquestes peces catalanes antigues i també dels fragments conservats (1982, 340-346).

Quant a la ubicació dels escenaris, Francesc Massip (1992) menciona tres llocs escènics que allotjaren les representacions més antigues del teatre català. La importància del primer ultrapassa, sens dubte, la dels altres dos: *l’església*. En aquest sentit, observa Josep Romeu:²³

“Des dels drames litúrgics, el lloc idoni fou l’àmbit del temple, el seu interior, davant l’altar major o, millor encara, entre ell i el cor quan el

dels misteris no cessa de produir-se. Hom pretén de dramatitzar l’epopeia de la salvació, el triomf, precari, ple d’esculls, però triomf al capdavant, del Bé sobre el mal: són incorporades així al cos dramàtic les faules a vegades rocambolesques de l’Antic Testament, els temes d’exaltació mariana i les vides exemplars dels sants, sobretot dels que van donar un testimoniatge espectacular de llur fe, o sigui, dels màrtirs” (1978, 30).

²³ S’expressa en aquesta mateixa direcció Xavier Fàbregas: “Als Països Catalans els misteris medievals foren representats sempre a l’interior dels temples, i en uns cadafals disposats a l’efecte, fins que a partir de mitjan segle XIV, a més, són representats als cadafals que hom treu a passejar a la processó del Corpus, sobretot a Barcelona i a València, ciutats on la nova festivitat adquireix ben aviat un gran esplendor” (1978, 38).

temple era important, o bé davant d'un altar secundari. En realitat, tot l'edifici sacre podia ésser emprat per a la posada en escena. Aquesta ubicació a l'interior de l'església, iniciada amb el drama litúrgic o eclesiàstic, es perpetua a la dramaturgia religiosa posterior en llengua vulgar i dotada d'una tècnica més lliure i complexa, més popular i més assequible al fidel i a l'espectador, i això explica, almenys en part, el caràcter de les representacions religioses catalanes en allò que concerneix a una certa mesura en el to i una determinada ponderació de l'espectacle en general. Moltes peces dramàtiques sacres de tècnica medieval, doncs, tingueren l'interior del temple, davant l'altar major, o entre aquest i el cor, i altres dependències, com a espai teatral apropiat. Semblant ubicació es mantingué encara durant tot el segle XVI, a Mallorca almenys" (1994-95 I, 42).

Xavier Fàbregas, en coincidència amb Massip, apunta que al segle XIV, *la ciutat* sencera havia esdevingut l'indret perfecte per a les representacions. La festivitat de Corpus, de la mateixa manera que manifestacions parateatral d'arrel pagana, va fer ús de la ciutat com a escenari, en el conjunt dels seus carrers i places. La festivitat de Corpus

"aglutina entorn la festa eucarística, tota la iconografia cristiana i pagana en un espectacle ciutadà de gran eficàcia didàctica. Qualsevol processó actual encara n'és una mostra, especialment viva en la part profana com ho evidencien la Patum de Berga o les danses mallorquines de cossiers i cavallets" (Massip 1984-85, 196).

Finalment, el tercer *emplaçament* teatral és el *privat*. En aquest sentit, els palaus de reis, noblesa i alt clergat d'arreu d'Europa donaren entrada a les representacions que feien la delícia de senyors i hostes. Aquest és el cas, per exemple, del rei Jaume III de Mallorca, qui, l'any 1337, disposava de cinc joglars a sou a la seva cort amb la funció assignada d'entretenir-lo (Allegri 1990, 93), tal com es consigna a les seves *Leges Palatinae*.

Segons Romeu i Figueras (1994), d'ençà del segle XIV el teatre català de temàtica religiosa presenta uns trets específics, que és bo que comentem. En primer lloc, s'assegura que per a la redacció de les obres hom ja té en compte fonts extralitúrgiques, de les quals algunes són apòcrifes. En segon lloc, sembla que en les representacions més primitives només intervenien clergues, mentre que més endavant els actors llecs també hi participaran. En tercer lloc, s'assenyala que les obres ja no es redactaran en llatí, sinó en català, o, en el cas d'altres tradicions europees, en la varietat lingüística utilitzada per a les situacions quotidianes. En aquest sentit, ja s'ha esmentat abans que al drama semilitúrgic va seguir el teatre plenament en vernacle. També es posa de manifest que ni els dramaturgs ni els espectadors posseïen cap refinament cultural determinat. De fet, les peces tardomedievals eren fàcils d'entendre, i generalment no perseguïen cap alta creació literària. Aquest aspecte ens pot fer entendre que aleshores els focus teatrals es trobaran en

"la concepció del teatre com un espectacle visual i auditiu -paraula i cant- considerat com una totalitat; en la captació de la meravella i el misteri; en la capacitat popular d'emoció i d'esglai; d'adhesió o refús viscerals; en el joc inconscient de transformar la realitat i, alhora, o a l'inrevés, d'apropar i materialitzar en realitat les ficcions i les inversemblances; en l'instint de participació en la convenció escènica de l'espectador, que d'una manera o altra exterioritza les seves simpaties, els seus odis i les seves befes davant els personatges i els esdeveniments que presencia; i en una intricada i profunda barreja de ficció i realisme, dins una ingenuïtat que fa possible l'admissió i l'assumpció dels convencionalismes desplegats damunt les taules" (Romeu 1994, 38-39).

En general, aquesta tradició dramàtica va perviure fins al Concili de Trento (1545-1563), a partir dels decrets del qual es varen prohibir totes les

representacions a l'interior del temple. L'objectiu principal d'aquest Concili, que va tenir lloc a la ciutat italiana de Trento,

"was the definitive determination of the doctrines of the Church in answer to the heresies of the Protestants; a further object was the execution of a thorough reform of the inner life of the Church by removing the numerous abuses that had developed in it" (Kirsch 1912, 30).

En efecte, aquests abusos, que probablement tingueren lloc dins les esglésies, degué motivar les prohibicions. Com a resultat d'això, la Contrareforma no permetrà cap intrusió que provingui del "món ple de pecat". Ara bé, a aquestes interdiccions seguiren les excepcions, necessàries, ben sovint, per apaivagar les demandes dels devots que havien celebrat aquelles manifestacions teatrals de caire popular d'ençà de segles. És així, en definitiva, juntament amb la corroboració dels documents conservats, que s'explica la supervivència d'*El Cant de la Sibil·la*, efectuat encara avui dia durant la Vigília de Nadal a les esglésies de Mallorca i també a la catedral de l'Alguer, o la del *Misteri d'Elx*, representat cada any a la ciutat alacantina d'Elx els dies 14 i 15 d'agost, per la festa litúrgica de l'Assumpció de Maria.²⁴ Totes dues peces, mostres supervivents d'una superba tradició teatral, tenen una abundantíssima bibliografia al darrere.

²⁴ Hom observa encara avui dia imprecisions terminològiques referides a les representacions teatrals que ens han pervingut de l'edat mitjana. En una obra recent, llegim que l'autora qualifica erròniament de *dramas litúrgics* dues manifestacions com el *Misteri d'Elx* i el *Cant de la Sibil·la*: "El 'Misteri d'Elx' i el 'Cant de la Sibil·la' són dos dels dramas litúrgics que encara perviuen a la península" (Cazurra 2001, 43).

3.2. La validesa de la terminologia tradicional

De forma semblant a les altres tradicions europees, el teatre català antic ha estat dividit en dues categories —religiós i profà—, bàsicament per conveniència dels historiadors. Tanmateix, molts erudits han criticat aquesta distribució, per tal com, si bé és la terminologia que ha vehiculat la tradició crítica, aquesta parteix, més aviat, d'un punt de vista contemporani, per la qual cosa potser no esdevé del tot útil en estudiar manifestacions teatrals que van tenir lloc en altres contextos antropològics.

En aquest sentit, potser és bo que ens qüestionem, si no la validesa del terme “teatre religiós”, sí la seva adequació o completesa a l'hora d'analitzar una època en què hom no dissociava l'experiència religiosa de l'experiència de la vida quotidiana. És més, cal que ens demanem si el terme resulta encertat i, com assenyalàvem, *complet* per incloure, per exemple, la majoria de peces contingudes al *Manuscrit Llabrés*. En aquest sentit, Vito Pandolfi, en tractar el teatre italià dels segles XIV i XV, assenyala que “la vida comunal [és a dir, la vida de la ciutat, de la comunitat] agafava com a element inspirador una religiositat de tipus popular” (2001, 238). La societat dels segles mencionats i també la del segle XVI no només està amarada de religiositat, sinó que l'element que la defineix, que la constitueix i, alhora, que la distingeix d'altres grups humans (jueus o musulmans) és, precisament, aquesta filiació cristiana. Es tracta, tot manllevant una expressió de Kinghorn, d'una *societat que creu en el pecat original* (1968, 20). És probable que l'espectador del segle XVI que assisteix a una representació de la temptació de Jesucrist, per exemple, accepti l'arbitrarietat de la tècnica dramàtica, tal com ho fa l'audiència d'avui dia. Ara bé, aquest mateix espectador, ubicat en el context cultural

de l'època que va viure, entén l'argument que presencia com *la véritable histoire* i no com la *ficció* pròpia i definitiva del muntatge teatral tal com per convenció la percebem modernament. Concloem, doncs, assenyalant que aquell espectador contempla l'escenificació de la seva mitologia, del seu autèntic passat. És més, les manifestacions de teatre 'religiós' (manllevant encara la terminologia tradicional), si exceptuem les classes privilegiades i els àmbits eclesiàstics restringits, suposen, juntament amb algunes de les mostres més atrevides, menys respectuoses, tan efímeres, dels joglars i d'altres artistes ambulants, l'únic teatre a l'abast de tota la comunitat.²⁵ Ens hem de demanar, finalment, si l'espectador, tanmateix, copsava una diferència tan clara entre ambdues expressions dramàtiques (religiosa i profana) o, si més aviat, les rebia com les mateixes activitats que habitualment tenien lloc durant les festivitats de la comunitat de què formava part.²⁶

A partir, doncs, de l'exposició anterior, hom podria assajar una classificació del teatre antic que, a més de la temàtica, tingui en compte el receptor d'aquest producte cultural. Així, hom podria distingir bàsicament entre:

²⁵ Indica Pandolfi: "Els religiosos (...) es barregen amb el món, posen la Paraula en contacte amb les capes subalternes, constituïdes pels serfs de la gleba i els menestrals, que el feudalisme volia mantenir al marge de la vida civil" (2001, 238).

²⁶ Són extrapolables vers altres manifestacions del teatre català antic les afirmacions que per al *Misteri d'Elx* fa Francesc Massip: "(...) cal destacar la seva condició de *Festa* col·lectiva en què el públic no contempla merament un espectacle sinó que el viu i hi participa; dimensió festiva que és un dels més notoris signes d'identitat del teatre medieval que per existir havia de menester la integració de l'audiència en el seu desenvolupament (...)" (2001b, 255).

a) el teatre d'àmbit comunitari (que inclouria aquelles manifestacions dramàtiques de temàtica civicoreligiosa –com els misteris, els entremesos de Corpus Christi, les festivitats com la Caritat o l'Àngel, etc...– i les de temàtica profana –el teatre de tradició oral i algunes de les altres activitats dels joglars), adreçat a la totalitat de la societat. S'expressa en aquest mateix sentit Josep Lluís Sirera en referir-se a les entrades reials o a d'altres cerimònies i espectacles del segle XVI plens de teatralitat (2001, 37), que defineix com a espectacles oberts a la comunitat i de públic entès com a totalitat orgànica (38).

b) el teatre d'àmbit restringit (que inclouria el teatre cortesà o l'escolar), adreçat únicament a una classe social ben definida (la noblesa, per exemple), que n'exclou les altres, o a un col·lectiu determinat (els estudiants o els clergues, per exemple). Es tracta, doncs, tot manllevant i ampliant els termes de Sirera, d'espectacles per als privilegiats i de públic entès com a *espectador captiu* (2001, 39).

Tanmateix, és cert que, entre d'altres, destaquem una diferència bàsica en l'objectiu últim del teatre diguem-ne civicoreligiós. El teatre d'aquesta temàtica ultrapassa els objectius del profà, per tal com mentre aquest únicament persegueix la diversió de l'espectador, el religiós intenta ensenyar-li les veritats de la fe mitjançant el gaudi que li provoca la visió i, en un cert sentit, la participació en les obres. Tal com assenyala Massip, l'església intenta "posar a l'abast de la comunitat, majorment il·letrada, els grans continguts del cristianisme o els fets essencials de la història sagrada"

(1984-85, 194).²⁷ Tanmateix, però, el riure i la diversió aviat obriren una escletxa en la representació, i aparegueren ara i adés al teatre antic. De vegades, aquest teatre, el medieval i el tardomedieval, és una combinació d'ensenyaments bíblics i de personatges divertits. Jesús venç els poders del diable, perquè Déu i el seu fill són infinitament superiors i molt més intel·ligents que l'àngel caigut. Llucifer, Satanàs i el nombre immens de dimonions que farciren l'escena no podien ser res més que personatges ridículs, bèsties deformes que s'apallissen una a l'altra simplement perquè no són capaces de posar-se mai d'acord.

En cas que es mantingui la classificació tradicional dins el teatre antic, cal denunciar, això sí, la manca conspícua d'estudis sobre el teatre profà, que nous enfocaments metodològics lentament van superant (Massip 1995). Potser aquesta llacuna s'explica per la mancança de 'textos' de caràcter profà, contràriament a l'existència de peces religioses, que sí que es conserven. Pere Bohigas assenyala:

"Se citen, és cert, mims, entremesos, pantomimes, etc., de caràcter religiós o profà en cròniques, dietaris i documents municipals, amb motiu de coronacions reials, entrades solemnes de grans personatges i commemoracions; però és probable que molts d'aquests espectacles no passessin de rudiments de drama, i si alguns arribaren a ésser drama no els coneixem" (Bohigas 1982, 346).

²⁷ Per exemple, després de presenciar el miracle de la resurrecció de Llätzer i de sentir les terribles descripcions de l'infern, els espectadors escoltaven atents com aquest personatge demanava a Jesús que tingués mercè d'ells, ciutadans de Nàpols, i que els deslliurés del Llac Averna: "Signor, ch'hai della Terra e (del) ciel governo,/ habbi mercè del popul Aversano,/ non consentir che vegia il Lago Averno./ Sia sopra lui la toa celeste mano,/ che non t'offenda e volga homai la mente/ alla tua lege et al voler soprano". A més, per agrair la bondat de Jesús, l'obra devia acabar amb la participació dels napolitans, que alçaven les mans cap al cel, tot obeint les instruccions de Llätzer: "Leva le mani al ciel, gente gradita,/ devotamente e col contrito core,/ priega e ripriega la bontà infinita (...)" (Coppola 1959, 219-220).

En conseqüència, gairebé tots els estudis que s'han emprès en aquest terreny es relacionen o amb el que es coneix com a teatralitat difosa, és a dir, la recerca d'arxiu i anàlisi de documents que permetrien la reconstrucció d'un teatre quasi desaparegut (*Vid. supra* 2.2.), o amb els relats que apareixen en documents literaris o històrics (Grilli 1993). Josep Romeu i Figueras va reunir en dos volums totes les peces o fragments d'una primitiva dramaturgia profana que va poder localitzar (Romeu 1962). En el seu assaig introductori *El teatre profà a les terres catalanes fins a la darrerria del segle XVI* analitza les mostres i documents que ens han pervingut, i també dóna compte de les referències que n'existeixen. Per altra banda, Massip ha publicat recentment un treball molt qualificat en què analitza no només l'entrada de l'emperador Carles a la Ciutat de Mallorca l'any 1541, sinó que també comenta les manifestacions parateatral que tingueren lloc a la Corona d'Aragó entre els segles XII i XV:

"A més a més, es trencava definitivament amb la línia tradicional del fast que a la Corona d'Aragó havia caracteritzat les entrades reials des del segle XIII al XV, en les quals les ciutats posaven en escena un tipus d'espectacles on se simbolitzaven els afanys de la col·lectivitat, compartits pel monarca, vinculat estretament i personalment amb els seus súbdits. Representacions típiques com el *Joc de les Galeres*, batalles de ficció entre naus sobre carretes, que venien a celebrar els triomfs dels monarques en la seva expansió fonamentalment marítima que tants beneficis territorials i econòmics aportaven als habitants de la Corona; mentre que en l'*Entremès del Drac o la Cuca* s'escenificava la genèrica lluita entre el bé i el mal. Ferran d'Antequera és el primer que clarament manipula el fast espectacular per bombardejar els seus súbdits amb decidits missatges propagandístics dirigits a afermar la seva objectada legitimitat i alhora consolidar la seva autoritat. Malgrat l'allisada ideològica que el primer Trastàmara, a través de la imatge teatral, clava als habitants de la Corona, encara al llarg del XV les ciutats rebran els reis amb els seus elements tradicionals: a la porta principal de la muralla, l'àngel o el sant patró davalla amb un giny per entregar les claus al sobirà, mentre, carrers endins, el seguici consisteix en els balls i jocs propis de cada gremi, que no suposaven grans despeses, car es reaprofitaven en les anuals processons del Corpus i patronals, i que eren l'expressió de l'estructura social de l'urbs" (1995, 34-35).

En opinió d'alguns estudiosos, el teatre profà podria ser reduït a "semi-theatrical activities with which the people of earlier centuries had sought to enliven and cheer their spirits" (Nicoll 1927, 66). A Anglaterra, concretament, aquelles activitats consistiren en torneigs, edificació de fortalises, entrades reials, farses i jocs quasi-dramàtics, activitats que troben el seu paral·lel a la resta de cultures europees. Segons Nicoll,

"All these various forms of theatrical presentation are bound together by two essential principles. The first is the close connection between audience and actors (...). The second principle might be styled the "emblematic" or the "non-illusionistic". Nowhere, even in the most spectacular productions of the mystery cycles, is there any attempt to depict realistically any particular scene. The built-up mansions were designed to suggest rather than to reproduce the reality (...)" (1927, 68).

Ací també cal valorar les fructíferes aportacions generades arran del recent col·loqui sobre teatre antic de Girona (Rossich 2001). Resulten d'especial interès les anàlisis de Romeu i Figueres per al període medieval (14-15), les de Sirera per al del segle XVI (36-56), ja insinuades fa poc, i les de Serrà per al teatre popular antic de composició oral (103-120).

Així, doncs, Romeu recorda que, en el cas del teatre profà als Països Catalans durant l'edat mitjana, "les notícies documentals abunden, però no tenim a penes textos" (2001, 14), i afegeix que aquesta activitat teatral "fou intensa i extensa" (15). En aquest sentit, però, podem argüir que els documents analitzats per Romeu –que són, en definitiva, els conservats– o bé registren majoritàriament els fets de la monarquia i de les classes privilegiades i dirigents, o bé provenen de la literatura culta. Les

manifestacions dramàtiques adduïdes, doncs, suposen només una porció del teatre que aleshores s'hauria conreat. Així, doncs, el “teatre per al poble” a què finalment fa referència Romeu, pel fet de no haver arribat al suport escrit, s'hauria vist abocat a la desaparició.²⁸

Per la seva part, Josep Lluís Sirera diferencia el teatre del primer terç del segle XVI, que conserva i prova de renovar la fecunda tradició dramàtica heretada,²⁹ del teatre de caràcter tancat i exclusivista que es desenvoluparà entre 1523 i 1550 a la cort virregnal dels ducs de Calàbria (2001). A més a més, Sirera destaca la importància de les universitats i dels col·legis de jesuïtes tant per al conreu de noves obres llatines com per al desenvolupament del teatre hispànic de l'època.³⁰ Finalment, hom pot destacar quatre aspectes, que suposaran el trencament radical entre el teatre i la manera d'entendre'l dels segles anteriors i el que es cultivarà a partir del darrer quart del segle XVI: l'aparició de les primeres companyies professionals, la centralització a Madrid del món teatral, l'obertura dels primers espais escènics estables arreu dels Països Catalans i la definitiva consolidació del teatre profà en castellà.

²⁸ En relació a la manca de textos escrits del primer teatre català de caràcter més popular, assenyala Serrà: “El teatre que es va escriure en català durant les edats mitjana i moderna fou només una petita part del teatre que aleshores es compongué en català; perquè moltíssimes de les obres –potser la majoria– no foren escrites mai, ni tan sols en el moment de ser concebudes. El text era creat oralment i, sovint, conservat només de forma memorística per actors i espectadors o, simplement, oblidat. Unes vegades, la composició es feia amb temps, abans de la representació i, d'altres, durant la mateixa actuació, ja que el diàleg era improvisat” (2001, 103).

²⁹ Resulten de gran interès les observacions de Sirera sobre el canvi de funció de les entrades reials, operat al segle XVI (2001, 36-37). Tal com s'ha assenyalat suara, i pel que fa a l'activitat dramàtica associada a l'entrada a la ciutat de personatges reials, són il·lustratius els estudis de Massip (1995). En el cas de Mallorca, una de les mostres plàstiques i literàries més lligades a la introducció del pensament humanista i del Renaixement són precisament els actes organitzats amb motiu de la visita de l'emperador Carles Vè l'any 1541 (Barceló & Ensenyat 2000, 141).

³⁰ En relació al teatre originat en els cercles escolars assenyala Sirera: “(...) aquestes obres universitàries tractaran varietat de temes (...), però ho faran amb grans concessions a l'humor i al riure, malgrat els temes seriosos i transcendentals que tracten” (2001, 49).

Serrà Campins estudia algunes manifestacions teatrals de la societat tradicional o popular de l'època preindustrial, com misteris, balls parlats, entremesos, monòlegs i diàlegs dramàtics. Tot i que els textos o proves materials a què pot recórrer pertanyen a períodes més avançats (segles XVIII-XX), aquests remetrien “a formes tradicionals, a pràctiques ancestrals que han sobreviscut des de l'edat mitjana fins als nostres dies amb innovacions escasses o poc profundes, al marge dels grans corrents artístics cultes i sense experimentar cap període de minva o decaïment fins al moment en què la lectura i l'escriptura es van anar generalitzant entre els estaments populars de la societat” (2001, 105).

Les ponències de Romeu, Sirera i Serrà, comentades suara, han aportat noves aproximacions i punts de vista, i han contribuït enormement a omplir algunes de les llacunes. Tot i així, hem de concloure que els estudis sobre els aspectes profans del teatre antic mereixen més atenció, per tal com resten foscos molts dels factors sobre la seva producció.

3.3. Els cicles i la Festivitat de Corpus Christi

Si retornem al *Manuscrit Llabrés*, observem que totes les peces catalanes que s'hi contenen, excepte *Doctor y botxeller*,³¹ són de temàtica religiosa. Pel que fa a les mostres conservades de teatre religiós, normalment s'han agrupat en cicles (Viera 1988, 79-88), divisió que respon bàsicament a la temàtica principal dels textos:

- a) Cicle pasqual
- b) Cicle nadalenc
- c) Cicle marià o peces de l'Assumpció
- d) Cicle de l'Antic Testament
- e) Obres hagiogràfiques

Josep Romeu opina que hi ha peces que no es poden classificar entre els cicles suara esmentats, com és el cas de les obres relacionades amb la vida pública de Jesucrist:

"A més dels components d'aquests cicles característics, foren escenificats episodis de la vida pública de Jesús -en conservem cinc textos en català-, sobre el Judici Final -un text-, una al·legoria sobre els set sagraments, dues altres d'exaltació de l'Eucaristia, aquestes darreres obra del valencià Joan Timoneda i una d'elles bilingüe, i una *Representació de la Mort*, mallorquina, molt interessant i a cavall entre el teatre religiós i el teatre profà" (Romeu 1994, 41).

³¹ Es tracta d'un diàleg breu entre un doctor i un batxiller, de temàtica profana, escrit en castellà i en llatí macarrònic.

La sòlida opinió de Romeu inclou les *consuetes* 9 i 10 entre els textos que escenifiquen un episodi de la vida pública de Jesucrist, ‘subcicle’ que mereix més atenció, i al qual ens dediquem en aquesta tesi. Per la seva banda, Mas i Vives vincula els textos sobre el ministeri de Jesús a les Passions (2000), i, per tant, l’englobaria dins el cicle pasqual.

A tot això, Francesc Massip (1984-85), que ha investigat curiosament el drama europeu medieval, hi afegeix un altre cicle: la festivitat de Corpus Christi. La festa de Corpus Christi es convertirà arreu d’Europa en el marc idoni per al desenvolupament d’una activitat dramàtica espectacular, que recorrerà a tot el marc urbà com a espai escènic i exigirà la participació de tota la comunitat.

Manuel Sanchis Guarner (1978) va analitzar la festivitat de Corpus Christi a la ciutat de València, on el bisbe Hug de Fenollet havia establert oficialment aquesta celebració en 1355. Va ser en 1311 quan el papa Climent V en va confirmar la processó en el Concili de Viena, per mostrar l’adoració del cos sagrat de Jesucrist, que figurava transsubstanciat en l’Eucaristia. Segons John W. Harris, "A hundred years after its foundation, the festival was being celebrated throughout the whole of Europe with huge civic processions, containing dozens of pageant-wagons which, in some areas, had become the focus for the presentation of cycles of vernacular plays, based on both the Old and the New Testaments" (1992, 76-77). Aquest va ser el cas de la Corona d’Aragó, per tal com en una data tan primerenca com 1318 la festa de Corpus Christi ja se celebrava a Vic, un any després a Barcelona, i en 1320 a Girona. A València, aquesta festivitat va representar un paper molt important en la vida ciutadana. Figures tan

rellevants com la del rei Martí l'Humà en 1401, el papa Benet XIII en 1415, el rei Alfons el Magnànim i la reina Maria en 1421, i la reina Joana de Nàpols i Sicília varen ser alguns dels espectadors il·lustres que arribaren a València per admirar la fastuositat de la festa (Sanchis Guarner 1978).

La processó medieval de Corpus Christi va incorporar alguns elements que la convertiren en una veritable representació. En aquest sentit, Sanchis Guarner assenyala en primer lloc la inclusió d'additaments processionals materials, com són el drac de sant Jordi, l'arca de Noè, l'escala de Jacob, el vaixell de sant Nicolau; en segon lloc, s'hi incorporen els *entremesos*; i, finalment, les *roques antigues* (1978). Aquestes roques antigues, incorporades a la processó de Corpus en 1414 consistien en carros llargs estirats per animals, damunt els quals es representaven els entremesos. L'origen del terme *entremès* s'ha de cercar en les festes reials i de l'aristocràcia, així com també en l'entreteniment de les classes altes. D'acord amb Serrà Campins, s'aplicava el terme a

"una sèrie molt variada d'entreteniments que tenien lloc durant els banquets dels grans senyors, les coronacions i les entrades a ciutats de reis i prínceps, les commemoracions de conquestes i altres festes cortesanes, civils i religioses, com la processó del Corpus. Entre aquests divertiments cal incloure l'exhibició d'artefactes espectaculars, les mascarades i les moixigangues, els moms, els jocs acrobàtics i coreogràfics, les pantomimes i certes escenificacions amb figures animades i inanimades, estàtiques o amb una certa acció, mudes o amb algun text recitat o cantat. Per extensió el nom s'aplicava també a les disfresses, a les figures que s'hi exhibien i que es feien dansar i als altres estris emprats. La mímica, la música, la poesia, la dansa i les diverses arts plàstiques s'hi combinaven per obtenir el resultat més espectacular possible" (1987, 10).

Malauradament, només es conserva el text de tres entremesos valencians —*El Misteri de sant Cristòfol, El Misteri d'Adam i Eva i El Misteri del rei Herodes o La Degolla*—, publicat en 1972, tot i que la recerca als arxius continua aportant informació molt significativa.³²

A la ciutat de Barcelona la representació de la processó no va arribar a ser mai tan espectacular. Al llarg del segle XV, de fet, València guanyà Barcelona en importància i va suplantar-la com a protagonista cultural del Regne d'Aragó (Llanas 1981, 18). Tanmateix, l'esplendor de la processó de Corpus barcelonina havia estat notable, i segons l'estudiós Harris:

"The parade at Barcelona in 1424 involved 108 "displays" of various kinds, including several Scriptural tableaux and many Christian saints on foot, together with banners and crosses from the local parish churches and trade emblems representing the guilds. This was plainly not enough, for in 1453 several new pageant-wagons were constructed, amongst them one for the Nativity which was very elaborate" (Harris 1992, 78).

En suma, s'ha posat de relleu que aquestes obres teatrals oferien a llurs espectadors una varietat de riquesa artística. Tant és així que "they were made up of comedy, spectacle, pathos, activity, colour and music", de manera que un cicle teatral "offered in its texts a synthesis of the hopes and faith of medieval man and in its performance each year a perfect summary of his culture" (Hussey 1960, xi-xii).

³² Precisament un escorcoll exhaustiu i sistemàtic ha permès obtenir una visió força detallada de la festivitat de Corpus Christi tal com tenia lloc a la ciutat de Cervera. Són en aquesta direcció les valuoses publicacions de Miró i Baldrich, que ha pogut reconstruir, a partir dels comptes de la confraria del Sant Esperit i de diversos inventaris d'altres confraries certerines, la composició i els canvis de la processó i, sobretot, el funcionament dels entremesos (1998).

3.4. Notes per a l'estudi de l'activitat teatral a Mallorca entre els segles XIII i XVI

És indubtable la necessitat de poder disposar d'una història general del teatre català.³³ Mentrestant, però, s'ha dut a terme recerca, molt valuosa, en aspectes concrets i parcials (per delimitació geogràfica, per temàtica, per gèneres, per èpoques...) de la tradició teatral catalana. Pep Vila i Montserrat Bruget, per exemple, hi han fet una contribució ben significativa amb la publicació de *Festes públiques i Teatre a Girona (segles XIV-XVIII)* (1983), assaig que ens resulta ben útil per a la organització d'aquest capítol.³⁴ Aquests investigadors fan un repàs al teatre religiós medieval i se centren en el drama litúrgic, el cicle de Nadal (*El Cant de la Sibil·la*, *El Sermó del Bisbetó* i *l'Epístola farcida de sant Esteve*), el cicle de Pasqua i la festivitat de Corpus així com tenien lloc a Girona. Més endavant es referiran a les festivitats públiques i al drama profà. Per part nostra, revisarem tant alguns dels factors més remarcables de l'activitat teatral a Mallorca entre els segles XIII i XVI, com la bibliografia més destacada que ha generat, tot i que, tanmateix, no ens proposem pas resumir en aquestes poques pàgines quatre-cents anys d'activitat dramàtica. L'objectiu d'aquest capítol és, doncs, el d'oferir una visió general de l'activitat teatral a la Mallorca dels darrers segles de l'edat mitjana i del segle XVI. Per això, s'analitzaran aspectes concrets de representacions, textos conservats i documents que les prohibeixen o se'n queixen.

³³ En aquest sentit, els prologuistes de les actes del col·loqui sobre teatre català antic que va tenir lloc a Girona el 1998 observen la urgència de poder disposar d'una "història del teatre català antic completa i solvent" (Rossich 2001, 2).

³⁴ Josep Lluís Sirera insisteix en la importància d'estudiar la història local del teatre com a pas previ per bastir una història general del teatre català: "[...] es desprèn la necessitat d'estudiar el teatre des d'unes coordenades tempoespacial i culturals molt concretes. De baix cap a dalt, per dir-ho d'una manera gràfica. Davant d'un cert descrèdit envers la *història local* (fruit normalment de la feblesa metodològica dels seus practicants), caldrà plantejar-se una història local del teatre com a pas previ per a construccions de major volada" (Sirera 1997, 50).

3.4.1. El drama litúrgic

D'ençà del 1229 l'illa de Mallorca va entrar a formar part dels territoris de la Corona d'Aragó. És obvi que entre les manifestacions culturals que hi tingueren lloc hi havia de figurar el conreu literari i l'activitat dramàtica. Així, i com un dels gèneres més aviat populars, que havia de constituir l'adoctrinament i l'entreteniment bàsic del poble, el teatre s'hi va desenvolupar.

En aquest sentit, els estudis del teatre medieval en les llengües vernacles han sorgit de forma paral·lela als del drama litúrgic. Existeix, doncs, força bibliografia, que en fixa, entre d'altres, els termes, límits, temes, orígens i fonts. Ací senzillament cal reproduir algunes de les aportacions de l'estudiosa Eva Castro, que defineix el drama litúrgic com una composició poeticomusical que va servir “para narrar, explicar y desarrollar a través de la acción y el diálogo cantado determinados episodios de la vida, muerte y resurrección de Cristo, contenidos en las Sagradas Escrituras” (1997, 12).³⁵ Més endavant, Castro afegeix:

“El drama litúrgico, denominación que surge a mediados del siglo XIX, es una ceremonia cantada, cuyo modo de narración, se realizó a través de un texto preexistente y de unos actantes, que prestaban su voz y su cuerpo para los diálogos; se ejecutó en un espacio determinado, que en ocasiones podía recibir cierto tipo de decoración, y estaba destinado a una comunidad, que no sólo asistía de forma pasiva, sino que incluso participaba activamente. Esta ceremonia, desde la perspectiva actual, parece reproducir los diversos

³⁵ Mn. Higiní Anglès ja al 1935 vinculava la matèria amb camps d'estudi ben diversos (la història de la litúrgia, la literatura o la música de l'edat mitjana) (1988, 267).

componentes de la dramática y del espectáculo teatral, ya que el texto fue entendido como una prefiguración del libreto, los actuantes de los actores, el espacio del escenario, la decoración del *atrezzo* y la comunidad del público” (27).

En un volum publicat posteriorment (2001), la professora Castro fa referència al terme “drama eclesiàstic”, que divideix en:

- a) drames litúrgics: aquells que formen part del ritu com una cerimònia més.

- b) drames escolars: aquells que poden formar part del ritu, tot i que llur funció no està tant al servei del culte, sinó de la creació estètica de les obres destinades a ser representades.

En aquest sentit, cal assenyalar que en els altres assaigs que hem consultat sobre el drama litúrgic no se sol diferenciar entre el drama litúrgic i el drama escolar, sinó que totes aquestes manifestacions dramàtiques s’estudien sota la mateixa etiqueta de “drama litúrgic”.

Richard Donovan (1958) apuntava que les diòcesis de Mallorca i de València afavoriren les representacions del drama litúrgic. De fet, hom conserva mostres abundants i interessants del conreu del drama litúrgic a la Seu de Mallorca, ja siguin les peces més habituals i esteses —com el *Quem*

queritis, l'*Officium Pastorum* o el *Iudicii signum* —, ja siguin d'altres més particulars per al cas hispànic —el *Planctus Passionis*.³⁶

Jaime Villanueva, en els volums dedicats a Mallorca del seu *Viage literario a las iglesias de España*, fa referència a la prosa *Victimae* (1851-52). L'estudiosa Eva Castro també s'hi ha referit recentment, i l'ha emmarcada dins el concepte de prosa litúrgica, que defineix com a peça independent, configurada per melodia i text, i lligada al cant de l'Al·leluia de la Missa (1997). El mot *Victimae* és l'inici dels primers versos del text llatí: *Victimae paschali laudes/ immolent christiani*, és a dir, *A la víctima pasqual ofereixin lloances els cristians*. Hom conserva tres mostres d'aquesta prosa a Mallorca, dues a la *Consueta ecclesiae Maioricensis. Consueta de tempore*, del segle XIV, i una tercera a les *Ordinacions fetas per lo ragent de la sacristia*, de 1511. Si la primera de les mostres conservades és íntegrament en llatí, la segona, encara del segle XIV, ja presenta la singularitat d'incloure intervencions en català:³⁷

“Ara, digues nos, Maria,
que as vist en la via,

³⁶ En aquest apartat tractarem només alguns aspectes i alguns dels drames litúrgics produïts i representats a Mallorca. Per a un estudi més aprofundit, *cf.*, entre d'altres, Donovan (1958) i Castro (1997).

³⁷ En aquest sentit resulten ben interessants els estudis sobre història de l'església que ha dut a terme Llabrés i Martorell. Ací, aquesta *prosa litúrgica* és denominada per Llabrés i Martorell com la representació de la consueta de Maria Magdalena. Val la pena reproduir Llabrés: "En la missa del Dimarts de Pasqua es representava la consueta de Maria Magdalena. En el segle XV un prevere, bon cantor, amb vestits femenins de color, entrava al cor després de l'epístola i començava a cantar sol el *Victimae paschali laudes*, i després amb altres preveres que també cantaven en vulgar: *Are digues nos, Maria, que as vist en la via de Jhesu Christ lo Salvador que es dequest mon redemptor*. (...) En el segle XVI el susdit cant acabava amb una representació en la capella de la Trinitat: un jove vestit d'àngel, que duia unes ales totes plenes de candeles enceses, apareixia a dalt enmig d'una tronada; quan s'esmentava la resurrecció d'entre els morts, devers set al·lots revestits de camis i amb el cap cobert amb un àmit sortien de davall l'altar i corrien cap a la sagristia" (Llabrés i Martorell 1995, 222). Villanueva (1851-1852, 195-196) transcriu el fragment que fa referència a aquesta representació, reproduït novament per Higiní Anglès (1988, 274).

de Ihesu Christ lo Salvador,
q' es de quest mon Redemptor?" (Castro 1997, 210)

A més, tant Jaime Villanueva, Higini Anglès,³⁸ Richard Donovan, o com, modernament, Eva Castro remarquen l'interès de les *Ordinacions fetas per lo ragent de la sacrastia*, de 1511, perquè proporcionen notícies molt interessants sobre la tècnica de la representació.

Un altre dels textos conservats del drama litúrgic que s'escenificava a la Seu de Mallorca és el *Planctus Passionis*, que tenia lloc el Divendres Sant. Segons l'estudiosa Eva Castro, a l'illa se'n conserven dos testimonis, un del segle XIV i un de devers 1440. La mostra més antiga presenta el ritornel·lo en català:

“Item fari dicantur bona hora propter planctum... Finito nono responsorio, dicatur planctus a tribus bonis cantoribus. Et sint induiti uestimentis et dalmaticis nigris uel uiolatis et uelati faciebus. Et quilibet dicat unum uersum planctus in eundo. Et in fine cuiuslibet uersus omnes insimul flectendo genua dicant *Ay ten greus son nostras dolors*. Et cum fuerint in truna, dicat ibi quilibet duos uersus planctus. Finito planctu, dicantur laudes” (Castro 1997, 240).

Malauradament, no es conserva aquest plant català, que entonen els tres cantors alhora en la versió del XIV i un després de l'altre en la del XV. Sí que perviuen versions fragmentàries, en altres indrets catalans, d'un altre *Planctus Sanctae Mariae*, poema que permetria una recitació dramàtica (Soberanas 1962), i que es podria semblar al plany de la Seu de Mallorca.

³⁸ Els estudis de Mn. Anglès sobre el drama litúrgic (1988, 267-311) mantenen gran part de la seva vigència. Per al cas de Mallorca, l'estudiós analitza les manifestacions del cicle pasqual, del nadalenc i del Cant de la Sibilla (que estudia en un capítol a part). *Vid.* les seves notes sobre les dramatitzacions litúrgiques de les festes de sant Esteve i de sant Joan (284-285).

Cal que observem ara que ja entorn de 1350 aquest *Planctus Passionis* inclou un text en vernacle, fet que hom torna a trobar en el drama litúrgic del mateix segle que inclou el cant de la Sibilla, també en català, i que localitzem en el mateix volum.³⁹

Finalment, encara en relació a aquestes dues mostres conservades del *Planctus Passionis*, opina Eva Castro:

“La comparación entre ambos pasajes permite corroborar uno de los rasgos más peculiares de las ceremonias de la catedral de Mallorca; es decir, el progresivo desarrollo espectacular de sus ceremonias, que alcanzó su máxima expresión en los siglos XV y XVI” (1997, 238).

Així, doncs, hem constatat en aquestes pàgines l’abundància de mostres textuais del drama litúrgic que ens ha pervingut, i també mencions que se’n fan en diverses fonts historiogràfiques. Aquestes representacions, introduïdes a Mallorca amb l’annexió de l’illa a la sobirania catalanoaragonesa al segle XIII, i encara ben vigents i enriquides quatre segles després, pertanyen a un dels gèneres dramàtics, creats i expandits arreu del continent, més fecunds de l’Europa de la baixa edat mitjana.

³⁹ Llegim al text llatí: “Et tunc puer ille ornatu pulcre domicelle, uel alii loco eius, cantet illos uersus sibillinos qui incipiunt *Iudicii signum*, siue expositionem illorum, scilicet, *Al iorn del iudici*, et cetera” (Castro 1997, 300).

3.4.2. El teatre en vernacle

A continuació analitzarem alguns dels fenòmens més destacats de la història del teatre antic representat a Mallorca en llengua catalana. Com hem apuntat més enrere, en cap cas, hom no pretén comentar de forma exhaustiva ni totes les manifestacions dramàtiques que hauria d'incloure un manual dedicat a la matèria ni tampoc tots els assaigs que sobre el tema, i des d'òptiques ben diverses, s'han publicat en els dos darrers segles.

Les aportacions de Villanueva i les dels noticiaris antics

Tot i que cal ser força prudents en revisar els assaigs dels erudits del segle XIX, aquests són, sens dubte, els pioners que enceten el camí i guien els treballs dels estudiosos de la centúria següent. Així, hom recorre encara al voluminós *Viage literario a las iglesias de España*, de J. Villanueva, concretament als toms XXI i XXII per al cas sobretot de la Seu de Mallorca (1851-52).

Les fonts que Villanueva empra són variades i disperses. En aquest sentit, resulten força interessants alguns dels documents que inclou en apèndix, com, per exemple, el llibre protocol del notari Mateu Salzet, que anota als fulls en blanc del començament i final esdeveniments eclesiàstics i civils de la Mallorca del seu temps. Aquest noticiari abraça des del 1372 al 1408.⁴⁰

⁴⁰ Contingut al volum XXI de Villanueva (1851-52).

De les notes de Salzet n'extreiem dos aspectes significatius sobre l'activitat teatral de la Mallorca del tombant de segle:

1. Era habitual a la Seu entonar el psalm del *Te Deum* amb motiu de joia i alegria, com, per exemple, en el cas del naixement del primogènit reial: “lo qual primogenit nasqué á XVII de deembre prop pessat, é fo á aquell posat nom Marti, per la cual cosa fo cantat en la dita Seu lo psalm apellat *Te Deum* (...)” (Villanueva 1851-1852, 246). Això contribueix a demostrar la popularitat d'una melodia molt usada en els textos dramàtics del segle XVI.

2. No era estrany emular els actes de la Processó de Corpus per expressar el sentiment col·lectiu de festa davant determinats esdeveniments (p.e. recepcions reials i de personatges notables), tal com també deixa clar en la seva replega de manifestacions profanes Milà i Fontanals (1895, 245-256). L'any 1407, per exemple, s'organitza una processó i unes activitats que impliquen certa teatralitat, amb motiu del goig que ha produït l'acabament d'un esdeveniment important a la Seu:

“Diluns á IV de abril any dessus dit fores endarrocaes per lo Governador et Jurats del regne de Mallorques set pedras, so es, per lo Governador huna, é per los Jurats sis, en los fonaments de la penultima capella qui es é sera en la dita Seu de Mallorques com sera del tot acabada, situada en vers lo mirador de la mar, apellada dels angels. E aquell mateix iorn fo feta festa sollemne per tota la ciutat de Mallorques, axi com si fos lo iorn de Nadal ó de Pascha, é singularment en la Seu, ahon fo fet sollemne offici per los canonges é preveres, é hagueren de la universitat certa reccio, so es, los preveres cascadu entre la missa é les vespres XIV diners. **E fo feta processo sollemne axi com le die de Corpus Christi, portant per los carrers per hon la dita processo pessave, hun bestiment de fusta, lo qual**

portaven bestaxos. E sobre aquell bastiment staven infans qui cantaven axi com si fossen angels. E sobre aquell hun altre bastiment, ahon stave un hom, qui portave una cara semblant de angell, é hunas alas totes obradas daur, qui stave de peus” (Villanueva 1851-1852, 247) (la negreta és nostra).

Els noticiaris esdevenen, doncs, una font historiogràfica narrativa prou interessant per traçar determinades manifestacions dramàtiques de les quals no perviu cap text o per copsar la primera impressió d'un espectador de l'època.⁴¹ Carme Simó aporta un catàleg dels noticiaris mallorquins entre 1372 i 1810 (1990).⁴² Per al cas que ens ocupa hem revisat els noticiaris dels segles XIV-XV (a més del del notari Mateu Salzet, que ja hem comentat, hom conserva el de Joan Porquers i Joan Crespí⁴³) i del segle XVI (el de Perellós de Pacs, publicat el 1999). De les notes de Porquers hom pot extreure dues dades ben rellevants per a l'estudi del teatre a Mallorca a finals del segle XV:

1. En l'anotació presa el dilluns, 14 d'abril de 1488, llegim una referència a la processó i la representació de l'Àngel: “Aquest die del Angel foren fetas unas solennes exequies per la dita Senyora

⁴¹ Els noticiaris i altres documents que reportin les experiències o sensacions directes d'un espectador de l'època davant una representació resulten fonamentals per a l'estudi de la recepció teatral, un dels possibles elements per a l'anàlisi del fenomen dramàtic (Trapero 1989, 96-104).

⁴² L'estudiosa defineix aquests documents de la forma següent: “Els noticiaris són relacions de notícies diverses, especialment de fets curiosos o extraordinaris, d'interès general o purament personal. Tres característiques principals singularitzen els noticiaris mallorquins i els diferencien d'altres fonts historiogràfiques narratives: d'una banda, les notícies són bàsicament de primera mà, és a dir, l'autor ens relata uns fets que ell ha viscut; altrament, recull la informació d'altres testimonis presencials o fins i tot els rumors populars que circulen de boca en boca, però mai no recorre a fonts d'informació escrites, ni fa referència a fets anteriors al seu propi naixement. D'altra banda, els noticiaris són escrits d'ús estrictament particular, és a dir, els autors no escriuen a instàncies d'una institució o d'un organisme públic –com és el cas, per exemple, dels dietaris oficials–, sinó per a satisfacció personal. Finalment, els noticiaris donen les notícies per dies i amb una freqüència i una extensió irregulars, alternant anotacions molt breus i concises amb altres de més extenses i detallades” (Simó 1990, 10).

⁴³ Entre 1483 i 1490 el notari mallorquí Joan Porquers escriu a dalt dels folis del volum *Extraordinaris de la Cúria de la Governació* algun fet o succés. La seva tasca és continuada pel notari Joan Crespí.

en lo Monestir de Sent Domingo. Fonc mes lo cos de dita Senyora en una tomba a part dreita del altar maior. Per causa de aquestas exequias han cessat la processo e representacio del Angel e tota la altra solemnitat, son se prorrogades dites coses per lo diumenge qui ve” (Muntaner 1935, 30).

2. Per la victòria que el rei ha obtingut al Regne de Granada es fan “grans festas, processons, alimares, balls e altres actes de alegria assi en la Ciutat e en la part forana” (Muntaner 1935, 32). Aquestes mostres de joia col·lectiva es perllonguen durant dies. Fixem-nos com ho transcriu el cronista, el diumenge, 24 de gener de 1490: “Aquest die processo, e en les processons foren tots los caps dels oficis ab los panons e la maior part de la processo o pus ver los carrers per hon pesa fonc empaliada; dita processo fonc la de Corpore Xristi, fonc bella e solenne processo. Foren fets per los oficis molts jochs, desfressos, momanas, balls e altres actes de alegria, duraren tot lo dia (...)” (1935, 32-33).⁴⁴ Festes i celebracions semblants es repetiran el 1492, amb la presa de Granada (1935, 37).

Finalment, el noticiari de Perellós de Pacs (1999) resulta de gran interès per a l'historiador del teatre per la detallada descripció que ofereix de

⁴⁴ El notari Joan Porquers fa referència al terme *momanas*, no documentat als reculls lexicogràfics habituals. És molt probable que es tracti dels *moms*, que Pérez Priego defineix com “diversión o entretenimiento cortesano en el que intervenían máscaras, músicas y danzas. El *momo* (...) era un espectáculo propio de la corte, en el que solían intervenir todos sus miembros, desde el rey al último paje. Allí se insertaba en un marco festivo más amplio: primero, durante el día, se habían celebrado los torneos y justas, y luego, por la noche, después de la cena y en la misma sala de palacio, tenían lugar los momos, llegaba la hora del momear, que concluía con bailes y danzas” (1997, 16).

l'arribada a Mallorca el 1541 de l'emperador Carles I, entrada reial analitzada amb profunditat per Massip (1995). El noble ciutadà, després d'anotar que per a la recepció de tan il·lustríssim personatge s'havia construït un pont de fusta que entrava dins el mar “diuyt ho vint passes, molt ben pintat lo pont a la romana y guarnit de draps vermells” (Perellós de Pacs 1999, 89), detalla tots els indrets que recorre la comitiva imperial i també les escenografies que la ciutat ha construït arreu de les seves places i carrers, i que ara li ofereix:

“Y a la porta del Moll trobà que li feren hun arch molt bell ab huns miyons (sic) que-stavan per lo arch ab filles y vestits que cantaven vesos (sic) y par que sa magestat tingués guanes de oir-los. Y axí tirà per la plasa de la Llonga y trobà hun altra arch a la volta de Sant Juan (...). Y tirà per Cort y aquí, axint de Cort per a la plasa Nova, y agué hun altra arch (...). Y quant fou aquí al cantó per entrar dins la plasa prop la porta conagué que-ra la Seu. Descavalcà y aquí troba hun molt bell arch que avien fet los canonges ab lo matexos miyons (sic) com a la porta del Moll (...). Y quant axí de la porta de Mar trobà aquí davant l'obra hun arch que avien fet los capellans” (1999, 89-90).

Una tradició dramàtica autònoma?

Per altra banda, escau ara que comentem unes afirmacions aparegudes en un assaig relativament recent sobre el teatre hispànic antic, en les quals l'autor fa referència al teatre produït a Mallorca. En aquest sentit, en el seu estudi sobre l'escena espanyola des de l'edat mitjana, Shergold remarca que "Mallorca may have had a separate dramatic tradition of its own" (1967, 59). Quan es refereix al teatre català, deliberadament sembla ignorar el fet que Barcelona, Mallorca i València —d'acord amb el títol del seu tercer capítol— formaven part de la Confederació catalanoaragonesa, és a dir, d'una mateixa configuració política. Per tant, si l'inclou en un llibre dedicat

al teatre castellà, sembla evident que el lector no distingirà amb precisió les diferències que existeixen entre les riques manifestacions dramàtiques que es produeixen al Regne d'Aragó i l'escassetat material i documental que mostra Castella. Per tant, les conclusions a què hom pot arribar a partir de l'assaig de Shergold poden ser distorsionadores, per tal com determinades activitats teatrals que tenien lloc en un regne potser no estaven en voga en l'altre.

Shergold, en canvi, sí que suggereix que les peces representades a Mallorca, i també algunes d'escenificades a Catalunya, podrien haver rebut la influència de França:

"These plays establish clearly the existence in Mallorca of a method of staging that is in every way similar to that of the mystery plays of France of the same period: the well-known 'multiple stage' with its 'mansions' and 'lieux' representing different scenes, all simultaneously visible to the audience" (1967, 65).

De fet, tal com ha estat establert pels estudiosos, un tret que és probable que aparegui en la majoria d'obres catalanes conservades —no només en els manuscrits mallorquins— és el requisit del *décor simultané*, de la mateixa manera que s'observa a França. Tanmateix, però, el problema encara persisteix, perquè sembla que Shergold vol ignorar qualsevol vincle polític entre València i les altres àrees de parla catalana en afirmar el següent:

"The Mallorca plays, the Prades text, and perhaps a few others, were performed close enough to French soil for there to be a probable French influence on them, but such influence becomes much less certain once we get away from these regions" (1967, 69).

Aquí, l'estudiós sembla obviar el lligam amb la Provença, ja establert pels erudits del XIX, i dóna prioritat, doncs, a la cultura francesa. És evident que França, país que a l'edat mitjana irradiava modes culturals i gèneres arreu d'Europa, també va aportar models a Catalunya. Per tant, mentre que l'exclusió de València contradiu tot el coneixement científic sobre la llengua i la literatura catalanes, hom no hauria de negar la relació catalanoprovençal, novament posada de manifest per Ensenyat & Vila (2001).

El Nadal i la Pasqua

S'ha assenyalat més enrere que les dues celebracions religioses de més relleu a l'Europa de la tardor de l'edat mitjana varen ser el Nadal i la Pasqua, en les quals es troba l'origen del teatre antic (*Cf. supra* 3.1.). De fet, eren dues bones ocasions per escenificar la Història Bíblica, especialment els grans esdeveniments del naixement i la mort del Salvador. Els arxius ens demostren documentalment la importància d'aquests dies per a l'activitat teatral a Mallorca, i, textualment, el *Manuscrit Llabrés* conté diverses peces que s'hi associen. El cicle de Pasqua ha estat estudiat profundament, juntament amb l'hagiogràfic i el veterotestamentari, les peces dels quals han estat publicades gairebé en llur totalitat (Romeu 1957 [1994]; 1974 [1994]; Huerta 1976). Per altra banda, s'ha analitzat encara de forma parcial el cicle de Nadal. Si considerem el material ja editat, sembla que la tasca que hom ha d'emprendre ha de perseguir la publicació de la resta de les peces, que constitueixen el cicle del Nou Testament.

En relació al cicle de Nadal, Gabriel Llabrés va publicar la *Consueta de la nit de Nadal*, en la qual desfila un veritable *Ordo Prophetarum*. L'argument d'aquesta consuetud del *Manuscrit Llabrés* és el següent: després que Llucifer reuneixi els seus servents —el Pecat Original i la Mort—, Adam i Abraham es planyen pels seus pecats. Més endavant, David i la Sibil·la hi apareixen, i ella canta sa profecia, el tan conegut *Cant de la Sibil·la*. Tanmateix, però, el principal episodi té lloc quan Maria i Josep, que es troben a Betlem, reben l'adoració de quatre pastors, Tonet, Guillem, Tomeu i Pasqual, que entren a l'església cantant la seva alegria (Llabrés 1914-15, 38-46). Els versos del *Iudicii Signum* ja es documenten a la Catedral de Mallorca d'ençà del segle XIII. Un segle més tard, hom ja interpretaria aquest cant en català, que, després de passar per vicissituds que en feren perillar la continuïtat, encara es conserva actualment amb el nom de *Cant de la Sibil·la*, representada a Mallorca de forma diferent a la de l'Alguer. Paul Aebischer cita G. Palomba quan en descriu la *performance* en aquella ciutat sarda:

"il canto del Giudizio Universale che viene cantato in occasione del Natale, sul pulpito, con voce solenne da un canonico; alla sua destra sta un chierico che tiene il bordone d'argento, simbolo dell'autorità capitolare, a sinistra un altro chierico che impugna una spada, simbolo della giustizia divina" (Aebischer [Palomba] 1949-50, 171).

A Mallorca, en canvi, un infant, desfressat de *bella donzella* (porta un vestuari orientaltzant), interpreta aquest antiquíssim cant. La controvèrsia entorn d'*El Cant de la Sibil·la* s'origina en qüestionar-se la pertinença d'aquesta peça al teatre. En aquest sentit, Pere Bohigas apunta que "El cant de la Sibil·la [...] ha estat considerat com obra teatral per l'estil directe en què està escrit. En realitat la teatralitat d'aquesta mena d'obres és la que hi

pot haver en un monòleg escènic" (1982, 333). Per altra banda, tendències més recents, que han encetat noves vies d'interpretació, consideren que aquestes obres mostren una 'teatralitat' indiscutible (Massip, Sirera 1997).

També dins el cicle de Nadal s'inclouen les festivitats infantils de l'*Episcopus Puerorum*. Avui dia, el conegut *Sermó de la Calenda*, en què un escolà o un nen de la coral assumeix el paper de bisbe i instrueix els fidels sobre els comportaments bons o dolents del seu temps, ens recorda la celebració medieval en honor de sant Nicolau.⁴⁵ Segons Josep Romeu,

"Sant Nicolau de Bari era el patró dels estudiants de capellà, dels escolans i dels clergues de menor jerarquia. Les festes que aquests li dedicaven obtingueren una gran difusió a l'Edat Mitjana, fins al concili de Trento, en què l'Església les suprimí o les anà relegant a simples relíquies conservades en algunes abadies i convents" (1957a, 25).

En el cas de la diòcesi mallorquina, el *Sermó del Bisbetó* va ser suprimit pel Capítol catedralici en 1549 (Llabrés i Martorell 1995, 218), a quatre anys només de l'inici d'aquell concili reformista.

A més de la consuetada nadalenca que hem comentat suara, el ms. 1139 conté quatre peces nadalenques més. Tot assenyala que el cicle de Nadal va esdevenir el més popular i que encisava amb més delit l'espectador. De fet, se n'ha continuat la representació al llarg dels segles, i, d'aquesta manera,

⁴⁵ Villanueva comenta molt parcialment el *Sermó del bisbetó*, i no aclareix si aquest "Sermó" i la representació de l'*Entremès del bisbató* són, de fet, la mateixa manifestació dramàtica (1851-52). Avui dia sabem que a la Seu de Mallorca l'elecció, que tenia lloc durant les matines del dia del sant (6 de desembre), convertia l'escolà en papa, no en bisbe. La consuetada de sagristia de 1511 inclou el ritualisme de la festa (Anglès 1988, 288) i estableix que, després del tercer responsori de morts, començava l'*entremès del bisbetó*, que devia ser l'elecció pròpiament dita.

aquestes obretes nadalenques han donat pas als *pastorets* o *pastorells*. Encara ara tenen lloc per Nadal, com a part del repertori del teatre popular o no professional, tot i que en opinió d'alguns el gènere es contradiu amb la societat contemporània. En aquest sentit, l'antropòleg Joan Prat i Carós, citat per Vilà i Folch, manifestava:

"Ni els grans mites de condemnaió o salvació, ni els grans conceptes ideològics —i teològics— que els pastorets vehiculen, no són aspectes folklòrics o marginals dins la nostra cultura. Ans al contrari: continuen gaudint d'una profunda incidència en la societat, en la ideologia i en la constel·lació simbòlica dels homes i les dones de la nostra època [...]. Alguns actors i directors són conscients dels continguts ideològics que transmeten a les representacions, malgrat que no s'hi identifiquen. Representen i dramatitzen cada any una visió maniquea de la realitat a través de lluites d'àngels i diables, de bons i de dolents, que en privat rebutgen. Proposen uns valors morals i ètics sobre l'autoritat divina, sobre la societat, sobre la família i sobre la persona humana, amb els quals diuen que no estan d'acord" (Vilà i Folch 1993, 99).

Josep Massot i Muntaner dóna compte de peces nadalenques més tardanes, que es conserven en diversos arxius i biblioteques, i que caldria que fossin objecte d'estudis rigorosos (1962, 65). Massot també indica que una recerca més aprofundida en els arxius parroquials podria aportar valuoses informacions per als estudis del teatre català antic (1962, 77), línia aquesta que avui dia encara reclama Francesc Massip per a un nombre major d'arxius (Massip 1997).

El cicle pasqual es troba també ben representat a Mallorca. Ja a començaments del segle XIV se'n documenta activitat dramàtica. Josep M. Quadrado va publicar en 1871 dos diàlegs fragmentaris, que corresponen a alguns versos de *La Passion Provençal du Manuscrit Didot* (Shepard 1927;

MacDonald 1999), probablement una traducció d'una Passió catalana més antiga, avui perduda. Per altra banda, el *Manuscrit Llabrés* conserva el text íntegre de quatre Passions, que han estat analitzades en l'estudi comparatiu sobre les Passions catalanes per Romeu i Figueras (1957 [1994, 97-143]). A més, bona prova de la popularitat d'aquestes manifestacions dramàtiques són els documents que les registren. Massot recorda que en 1355 es va representar una Passió a la vila de Pollença:

"Denuntiatur fuit venerabili Gulielmo Nielli, baiulo Pollentie pro Domino Rege nostro, quod pridem quadam die dominica, cum fere tota plebs et gens Pollentie esset in mercatali dicti loci, ubi fiebat representatio et memoria passionis Domini nostri Iesuchristi [...]" (Massot 1962, 71).

Relacionats amb el cicle pasqual figuren els textos teatrals sobre el *Davallament de la Creu*. Aquesta breu peça encara es representa en algunes esglésies de Mallorca, tot i que en ocasions la representació és muda. Gabriel Llompart reuneix informació molt valuosa sobre el *Davallament de la Creu* que tenia lloc a la Catedral el Divendres Sant, una peça que segons els arxius ja era representada a Mallorca almenys d'ençà de 1453 (1978, 109-133). Per altra banda, sembla que alguns *Davallaments* es relacionen profundament, en llur estadi primitiu, amb les Passions, tot i que també tingueren un estatus autònom. De fet,

"els textos escènics del Davallament de la Creu són obres autònomes i que tenien llur representació dramàtica particular, però que de vegades els encarregats del muntatge associaven amb la representació de la Passió [...]" (Romeu 1962-67 [reimprès 1994, 159]).

Una altra mostra de les manifestacions paradramàtiques que tenien lloc a la Seu de Mallorca del segle XIV és el cant del *Planctus*. La interpretació d'*Ay ten greus són nostras dolors* del Divendres Sant, que duïen a terme tres cantaires, sembla que no implicava cap tipus de representació. Tanmateix, però, un segle més tard, el *Planctus* adquireix un significat més important, i, d'acord amb Pere Joan Llabrés i Martorell,

"enmig de la Seu s'alçava un santcrist i davant seu un prevere, que representava sant Pere, cantava el seu plant; després en venia un altre que representava sant Joan, després un altre feia de Verge Maria, mentre que d'altres representaven Maria Magdalena, Maria de Jacob, etc. Tots cantaven els seus corresponents plants. Després seguien els laudes. La consuetud de 1511 assenyala en aquest moment de l'antic *Planctus* el "davallament així com és acostumat" (Llabrés i Martorell 1995, 222).

Per tant, sembla clar que aquest *Planctus* tardomedieval de caràcter tradicional s'associava amb el *Davallament de la Creu*, la representació del qual ja ha estat analitzada.

Finalment, cal valorar un article recent de Gabriel Llompart, en què, en un sentit més aviat de caràcter general, analitza breument l'activitat teatral que es va generar a la catedral mallorquina. De fet, aquest espai ha de ser considerat el nucli del desenvolupament dramàtic, perquè la catedral va esdevenir el centre religiós per excel·lència que irradiava la seva influència pertot arreu. Llompart subratlla "el sentit pastoral que l'amara. La religiositat preval sobre l'espectacularitat, i quan no és així, de grat o per força, advé una reforma" (Llompart 1995, 93). Evidentment, la Catedral havia d'esdevenir el "centre difusor de l'ordenament litúrgic i també de les

devocions populars i de les expressions folklòrico-religioses en tota la diòcesi" (Llabrés i Martorell 1995, 218).

La Festa de la Caritat i la de l'Àngel Custodi

L'erudit J. M. Quadrado també va aportar dades força interessants relacionades amb la festa de la Caritat, que tot seguit comentarem. Dia 20 d'abril del 1442 un jurat presenta una queixa seriosa davant la universitat a causa dels abusos que alguns jovenots cometien a l'hora de triar les peces que representarien:

"Fon proposat per lo discret en Johan Gradolí notari, altre dels honorables concellers ... Molt honorables senyors, la saviesa de quascun de vosaltres no creu ignoran com **la festivitat de la Caritat** es stada principalment ordonada per çó que nostre Senyor Deu trameta pluja sobre los blats de la qual lavors comunement per nostres pecats freturan, e que per sa pietat preserve aquells de tempestat, e que conserve sanitat e pau en lo poble, e en qual manera **per solemnitat e honorificencia de la dita festa se acostumavan en temps passat fer en semblant dia diverses entremeses e representacions per las parroquias, devotas e honestas e tals que trahien lo poble a devoció; mes empero d'algun temps en sá quasi tots anys se fan per los caritaters de las parroquias, qui los demés son jovens, entremeses de enamoraments, alcavotarias e altres actes desonestes e reprovats**, majorment en tal dia en lo qual va lo clero ab processons e creu levada portants diversas reliquias de sancts, de que lo poble pren mal exempli e roman scandalitzat. E com jo crega que per los dits actes, los quals se fan publicament e publicament s'aprovan per vosaltres, honrats senyors, e vostres predecessors, la ira de Deu ve contra lo poble en general, entre lo qual jo son comprés; per tant, desitjant lo dit abus, per lo qual ve gran dan á la cosa pública, esser tolt, per çó que nostre Senyor Deu, per honor del qual dich, haja a mí e la mia casa per scusats, de part de Deu exorte e requer vosaltres, honorables senyors, e de la mia supplich tant com puix, **vos placia prohibir que d'aquí avant tals actes desonestes e de mal exempli cessen lo dit dia**, e los qui's faran se fassen ab sabuda e licencia vostre honestament com antigament se fahia. Sobre las quals cosas ... fou deffinit que d'aquí avant los honorables jurats sdevenidors quascun any ans de la celebració de la dita festa se entremetan e sapian quins ne quals entremesos volrán fer

los caritaters, e si atrobarán los entremesos esser desonestos, que en tal cars no sia permés ne sostengut que per ells sian fets, ans hajan e degan fer cosas que sian honestas á honor de nostre Senyor Deu e de la gloriosa verge María e de tota la cort celestial" (Quadrado 1871, 392) [la negreta és nostra].⁴⁶

Talment com es llegeix en aquesta relació, durant la *Festivitat de la Caritat* es duïen a terme *entremeses de enamoraments, alcavoterias e altres actes desonestos e reprovats*. Es tractava de peces que es desviaven de l'ordre establert, cosa que donava lloc a contínues prohibicions. Fins fa poc, hom disposava d'escassa informació sobre la Festivitat de la Caritat, que resumia l'historiador Gabriel Llompart,

"Tenía lugar, con carácter oficial de fiesta municipal hasta tiempos modernos, en el domingo infraoctava de Pascua y reunía en torno al castillo del Temple de Palma a una parte significativa de la población de la ciudad, que concurría formando procesiones desde las antiguas parroquias. El núcleo de la ceremonia consistía en la bendición y reparto del pan que las distintas parroquias habían traído horas antes a la capilla de la residencia de los Templarios. A mediados del siglo XIV parece que estaban convencidos de que la fiesta databa de los mismos orígenes de la conquista de la ciudad a los musulmanes (1229)" (1992, 51).

A hores d'ara, els estudis recents d'Antoni Alomar han omplert molts buits entorn de la Festa de la Caritat i, a més, han aportat dades ben aclaridores sobre el teatre a la festa de l'Àngel Custodi (2001). Així, doncs, sabem que, per una banda, la festa de la Caritat se celebrava el dia de Pentecosta, que estava relacionada amb el cicle agrari –puix que es tractava d'una diada propiciatòria de les collites–, i que els *caritaters* o jovençans de les parròquies tenien cura de la seva organització. El 1442 es prohibeixen, de manera definitiva, les representacions durant aquesta festivitat. Per altra

⁴⁶ Vegeu també l'edició més recent del document que presenta Alomar i Canyelles (2001, 174).

banda, la festa de l'Àngel custodi se celebrava, amb un gran component lúdic, el dilluns de la *Dominica in albis*. La primera processó és documentada al 1407, en què ja apareix un *castell*, amb un cor de nens i un àngel, interpretat per un adult, que porta ales daurades i una màscara. La festa de l'Àngel Custodi, en ser el protector de la Ciutat i del Regne, dependrà de la Universitat de la Ciutat i Regne de Mallorca (2001, 169). També de forma definitiva s'hi suspenen les representacions al 1565.

En definitiva, és de doldre que no se'n conservin textos, tot i que, gràcies a les referències localitzades en els documents que s'han aportat, l'historiador del teatre podrà conèixer, si més no, llur existència pretèrita.

La festa de Corpus Christi i la de l'Assumpció

Dues de les festes religioses que indubtablement permeteren el desenvolupament de l'activitat dramàtica a la primera edat del teatre català foren Corpus Christi i l'Assumpció. El bisbe Berenguer Batle (1332-1349) va introduir la festivitat de Corpus Christi a Mallorca poc després del 1316. Talment com s'ha estudiat en aquesta tesi quan s'analitzaven els cicles (*vid. supra* 3.3.), la Processó de Corpus es va convertir en una celebració cívica en la qual participaren tots els estrats de la societat. A començaments del segle XV, concretament en 1419, tenien lloc a la catedral representacions tals com les d'Adam i Eva (Llabrés i Martorell 1995, 224).⁴⁷ No cal insistir més –perquè ja s'ha tractat més enrere– en l'enorme transcendència

⁴⁷ Per a una completa relació dels entremesos que tenien lloc durant la festa de Corpus Christi de 1442 a la Ciutat de Mallorca *vid.* Llompart 1977b, 55.

d'aquesta celebració purament medieval per al desenvolupament del fet teatral, d'una importància cabdal en tradicions dramàtiques com per exemple l'anglesa. Manlevarem, tanmateix, un fragment de Gabriel Llompart, que defineix la festa de Corpus Christi com la solemnitat per antonomàsia de la cristiandat medieval:

“La fiesta y procesión del Corpus Christi es la solemnidad por antonomasia de la cristiandad medieval en la que ésta toma parte con todas sus corporaciones y estamentos y usando todos los recursos del arte móvil –música y representaciones teatrales o entremeses, orfebrería y telas preciosas, aparte del enramado vegetal– de que podía disponer” (1977b, 53).

Per altra banda, i pel que fa a la festivitat de l'Assumpció, al llarg del segle XV es va originar a Mallorca un gran nombre de Confraries de l'Assumpció. Se n'establiren, per exemple, a Costitx en 1481 i a Manacor en 1482. En el dia de la festivitat de l'Assumpció, dia 15 d'agost, els quatre homes que administraven la confraria havien de "*traballar ab suma cura e diligencia en haver Frare qui la dita jornada predic en la dita esglesia a fer solemnitzar la dita festa ab juglars, així en lo espiritual com en lo temporal, e així mateix correr oques e ballar, segons es acostumat*" (Munar Oliver 1950, 49). Se sap, per tant, que al final de la quinzena centúria es convidaven joglars per assistir a la festivitat, en la qual ballar i córrer oques eren activitats tradicionals ("*segons es acostumat*"). En aquella ocasió, hom va situar una figura de la Verge en el presbiteri, guardada per dotze capellans desfressats d'apòstols (Munar Oliver 1950, 57-58). Encara que podem identificar una activitat teatral incipient en aquesta manifestació, ens sembla, tanmateix, que no hi tenia lloc una veritable *performance*.

Les interdiccions

Les queixes sobre els excessos comesos en les festivitats civico-religioses són abundants. L'activitat teatral, justament per la seva dimensió social i pública, havia d'atreure l'atenció dels dirigents i dels censors eclesiàstics. És per aquest motiu que es conserven diverses prohibicions de representacions. Per exemple, en 1470, mossèn Joan Martínez va prohibir tots aquells muntatges que no fossin els que es representaven tradicionalment durant el Divendres Sant:

"Com per cause de les representacions les quals algunes voltes se són fetes per les esglésies, Monastirs e Capellas de la present Ciutat de Mallorques se són seguides e contínuament se segueixen, instigant lo enemich de humana Natura, moltes ofenses a nostre Senyor Déu, inonestat a le església, encara moltes inimicícies, scàndols e distencions entre lo poble cristià; pertant lo molt honorable Mossèn Joan Martínez, prevera beneficiat en le Seu de Mallorques [...], ab la present, [...] amonesta [...] qualsevulla secular persona de qualsevulla condició o stament sia no gos ne presumesque, directament o indirecta, així dijous com en lo divenres Sant de nit ni de dia fer fer en les dites esglésies, Capellas ne Monastirs ningunes representacions, ni en aquelles sien ni entrevinguen, exceptades les representacions en les quals se acostumen fer en le Seu lo divenres Sant de dia, segons en le consueta de la dita Seu és ordinat" (Massot 1962, 96-97).

El bisbe Diego de Arnedo, que va arribar a l'illa en 1561, va dictar prohibicions semblants, i és recordat com l'introductor de les resolucions del Concili de Trento en aquesta diòcesi. En primer lloc, va censurar el text i la manera com s'escenificava. En segon lloc, va desautoritzar qualsevol representació religiosa en què no intervinguessin sacerdots. Al mateix temps, només es concediren permisos per a la representació durant els períodes litúrgics de Quaresma i Nadal. Finalment, i segons els seus criteris, les obres calia que fossin serioses i edificants (Llompart 1980a).

* * * * *

Falten molts estudis encara per completar amb precisió la història del teatre antic a Mallorca, com a part de la tradició catalana i, evidentment, europea. Ara bé, no són només les dades que es localitzen en els *Llibres d'actes* les que n'aporten valuosa informació. Com hem apuntat abans, el còdex considerat com la joia de les obres catalanes antigues és el *Manuscrit Llabrés*, que es conserva a la Biblioteca de Catalunya. Es tracta, en definitiva, d'una font inesgotable d'informació per resseguir l'evolució de la *koiné* literària a Mallorca —text, doncs, ric per als estudis sobre història de la llengua— i d'un veritable diccionari d'instruccions medievals i tardomedievals per a la posta en escena i per a les representacions. A part d'aquest còdex tan rellevant, recentment s'han localitzat textos menors. Aquest és, per exemple, el cas del ms. 15534, que es guarda a l'Arxiu Capitular de la Seu de Mallorca, i que conté una moralitat no gaire allunyada de la *Consueta dels set sagraments* publicada per Joan Mas i Vives (1993, 273-306). Els documents antics, les obres teatrals i diversos materials que encara s'obtindran de l'exhumació de nous arxius permetran completar la visió que avui dia posseïm dels primers estadis del teatre català a l'illa de Mallorca.

SEGONA PART

CAPÍTOL PRIMER
DE TENTATIONE SALVATORIS

1. DE TENTATIONE SALVATORIS

Després d'analitzar el marc general d'Europa i el del teatre català antic, pararem esment ara en dues peces que per la temàtica llur es poden agrupar. Pertanyen, de fet, a un origen comú, perquè desenvolupen l'episodi de la temptació de Jesucrist, localitzat únicament als evangelis sinòptics. A més, del teatre català antic sembla que només ens han pervingut aquestes dues mostres sobre *De Tentatione Salvatoris*.

Si el teatre religiós medieval perseguia la representació global de la història bíblica, evidentment no hi podia mancar la temptació de Jesucrist. Aquí un home, un ésser humà, és capaç de vèncer les forces sobrenaturals dels diables. No es tracta, tanmateix, d'un home qualsevol. En aquest capítol, el mal és vençut per sempre per Jesús, el fill de Déu, que com a home s'ha enfrontat a la por i amb la confiança del Pare n'ha obtingut la victòria. En aquest episodi bíblic Crist s'ha retirat quaranta dies al desert “per ser-hi temptat pel diable”, tal com indica Mateu (4: 1). Allà, “dejunà quaranta dies i quaranta nits, i a la fi tingué fam. Se li acostà llavors el

temptador (...)” (Mt 4: 2-3). La primera temptació es formularà a partir de la gana que pateix Jesús, i que tant de diàleg dramàtic genera en els textos mallorquins (*Cf.*, per exemple, el v. 269 i ss. de la peça novena o els vv. 312-315 de la desena). Amb aquesta prova, doncs, es clou el cicle que s’iniciava amb la temptació del primer home, vençut pel dimoni mitjançant el menjar. Ara, Jesús, també a través d’aquesta privació corporal, ha de vèncer l’àngel caigut. En aquest sentit, resulta ben il·lustratiu el passatge sobre la temptació de Jesús, present a la narració de la vida de *Sent Bertolomeu apòstol* del *Flos sanctorum* o *Legenda aurea*, segons una de les traduccions catalanes medievals conservades:

“Emperò per so car justa causa és que sel qui l’ome, menyan, avia vengut, e-l tenia pres, que per hom dejunan fos vengut e tengut pres.
*M. E vencé-lo sàviament en aysò que la art del diable és escarnida per la art de Jhesú Christ.

La art del diable fo aytal que ayxí con l’esperver pren l’aucel, enayxí lo diable [que] raubés –per son vol– Crist en lo desert, en lo cal loc, si dejunava senes fam, [que] conegués ses dubte que Crist era Déus; e si fameyava, que·l vencés per menyar, ayxí con avia vengut lo primer home. Mas per so él no poc conèixer Déus, per so car Crist fameyà; ni no·l poc vèncer, per so cor no volc obesir a la sua tentació” (Kniazze, Neugaard & Coromines 1977, 218).

Per altra banda, trobem el tema de la temptació de Crist en altres tradicions dramàtiques, com per exemple la francesa o l’anglesa. La *Passion de notre Seigneur* francesa (segle XV) que va publicar Jubinal, tot i no tractar de forma independent el tema de la temptació, sí que hi dedica uns versos. Aquest és també el cas de *The Temptation*, representada a York pel gremi dels ferrers, i igualment el de *The Temptation of Christ, and the Woman Taken in Adultery*, que escenificava a Chester el gremi dels carnissers (Happé 1995). Amb aquestes breus notes volem apuntar que el tema de *De Tentatione Salvatoris* no apareix únicament en el teatre català,

sinó que, encara que en emplaçaments diferents, és present en altres dramatúrgies. En el cas català, la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* (consueta núm. nou) comença amb el consell dels diables, que es vanten de les seves grans capacitats per vèncer Jesús. Aquest inici coincideix amb els d'altres mostres europees (als textos anglesos de York o de N-Town; a les Passions franceses de Greban, Michel o Semur). A la *Consueta de la representació de la temptació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia* (consueta núm. deu) els diables enumeren totes les seves males arts i també els efectes devastadors que han causat al llarg de la història de la humanitat. La temptació esdevé un episodi imprescindible, per tal com cal que els diables certifiquin o bé l'origen diví o bé l'humà de Jesús. En aquest sentit, llegim la intervenció de Berzebuch a la consueta nou: “que jo u aprovaré/ y clarament mostraré/ lo seu esser:/ que és fill de un fuster/ molt mendicant” (vv. 161-165). Els dimonis que apareixen a la peça desena són personatges quasi al·legòrics, que representen els pecats capitals. Tots ells voldran temptar Jesucrist amb el vici que personifiquen. Tanmateix, però, la triple temptació a què sotmeten Jesús són els tres pecats d'Adam: gola, vanagloria i avarícia (Muir 1995, 115). Finalment, les peces catalanes comparteixen amb altres obres europees l'acabament: un o més àngels vénen a atendre Jesús, i de vegades li porten menjar. Amb la nostra edició, doncs, esperem contribuir a l'estudi del 'cicle' dramàtic de la vida pública de Jesucrist.

1.1. *De Tentatione Salvatoris* a Europa: alguns casos

A les peces sobre *De Tentatione Salvatoris* que figuren al *Manuscrit Llabrés* un dels personatges que assumirà un paper més rellevant serà el diable. El diable apareixerà en l'escena europea juntament amb els seus companys, que entretindran, divertiran i atemoriran els espectadors. Per tal d'aconseguir-ho, els dramaturgs n'hauran de reunir tota la informació que s'ha produït i acumulat al llarg dels segles: la història dels diables, les llegendes populars que en parlen, els seus noms tradicionals, llur comportament, llur aspecte extern i les seves ambicions. Ha nascut, per tant, un personatge complex, que ha anat creixent i que, fins ara, ha estat poc estudiat per la crítica catalana.

La Bíblia narra dues ocasions en què l'home és temptat pel diable. En el primer incident, el diable enganya Eva i Adam. Precisament és aquest un dels primers episodis que apareix en el drama medieval. Jeanroy, en analitzar els *Mystères Alpins* provençals, assenyalava:

"La scène de la tentation du premier homme étant une de celles qui furent le plus anciennement traitées, on s'explique que le tentateur, dont la présence y était indispensable, ait passé de là dans d'autres sujets, où il était à peine une utilité: son rôle, ou celui de ses suppôts, se prêtait trop naturellement aux effets de grotesque chers au moyen âge, pur n'être point, de la part des auteurs, l'objet d'une prédilection particulière" (1894, 545-546).

La creació del gènere humà i els episodis d'Adam i Eva constitueixen la primera vegada en què es tempta la humanitat. Aquesta i també la temptació de Jesucrist seran recreades per les representacions catalanes antigues. Ja s'ha posat de manifest al llarg d'aquest treball que un nombre

destacat de temes i llocs comuns que hom observa al teatre català antic també apareixen almenys a la Provença, França, Itàlia i Anglaterra. Castella, per altra banda, no va produir mostres tan abundants, i encara que els diables i les seves malifetes sí que es documentin al Segle d'Or espanyol, no queda constància de cap *Temptació de Jesucrist*. Wickersham Crawford, en referir-se al teatre castellà, observava que "the temptation of Christ offered a good Devil-scene, but I have not been able to see any early play on that subject" (1910, 305). Aquest és també el cas del teatre portuguès, per tal com sembla que no es disposa de textos teatrals anteriors a Gil Vicente (*vid. supra* I 2).

Tanmateix, els diables que apareixen al teatre català cincentista mostren alguns dels trets que trobarem en l'occità, francès, italià o anglès. De fet, comparteixen sovint els mateixos noms, amb què seran coneguts en la tradició medieval i tardomedieval, porten la mateixa indumentària, es comporten de la mateixa manera i els mou el mateix objectiu.

Evidentment, en el teatre català, occità, francès, italià i anglès els diables pujaran als cadafals o carros només en determinades escenes que es correspondrien amb la narració bíblica, i assumiran la imatge donada en les llegendes pietoses i en els relats dels evangelis apòcrifs. Per tant, aquestes peces hagueren d'incloure necessàriament les figures dels diables com a personatges. Aquest factor degué crear problemes als responsables dels muntatges: com caracteritzar-los, com fer-los aparèixer en escena, com fer-los desaparèixer... El propòsit d'aquestes obres, així com el de la resta de peces religioses, era —com hem insistit sovint— el d'ensenyar la història sagrada i les doctrines de l'església, però també hi havien d'incloure

elements que divertissin els espectadors, perquè en cas contrari no haurien assistit a les representacions. Aquest darrer aspecte del teatre antic s'havia de veure emfasitzat per la incorporació en escena dels diables. De fet, la seva funció era doble. Per una banda, havien de servir de contramodel als assistents, als quals mostraven tot un repertori de malifetes, de les quals calia que es guardés la 'bona gent' si no volia acabar a l'infern; per altra banda, havien de divertir els assistents, amb la qual cosa es creaven situacions tan còmiques com la que trobem a la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria* (1990), en què Jesús, encara home, reparteix cops als diables amb la Santa Creu.⁴⁸ La comicitat d'aquestes representacions esdevé, doncs, una línia possible de treball, en què caldrà insistir en estudis posteriors.

El tema de *De Tentatione Salvatoris* figura, com hem assenyalat, en d'altres dramaturgies. En l'anglesa, almenys dues peces s'hi refereixen. Sabem, en primer lloc, que en 1467 el gremi de carnisers va representar *The Temptation of Christ, and the Woman Taken in Adultery* a la ciutat de Chester. Es tracta d'una peça independent que s'enfronta a dos incidents que

"are common enough as examples of Christ's work. Indeed they here represent a process of testing (as the *Chester* title indicates) and are linked together thematically. As Christ is caught by Satan between human nature and divinity, so he is caught by the Jews between the old law and the new" (Happé 1995, 388).

En segon lloc, el cicle de York conté una peça breu de 210 versos, que també recull aquest episodi: *The Temptation*. Tant la de Chester com la de

⁴⁸ Representació documentada a Tarragona al s. XIV. Modernament s'ha recuperat a la Selva del Camp.

York es representaven durant el dia de Corpus, de tal manera que constituïen composicions independents, i no formaven part, doncs, de cap peça més extensa.

Per altra banda, potser no hem de bandejar la tasca creativa de John Bale (1495-1563), de qui es conserven cinc obres teatrals (Happé 1985). L'any 1547 Bale va publicar *Johan Baptystes Preachynge* i *The Temptation of our Lord*, obres totes dues de 1547, “composed in the tradition of the biblical mystery plays” (Happé 1985 I, 1). El seu text sobre la temptació és, tanmateix, el doble d'extens (433 vv) que les versions dels *mystery cycles*, i hi intervenen només cinc personatges.

Pel que fa al teatre francès, *De Tentatione Salvatoris* apareix en algunes de les tan conegudes Passions dels segles XV i XVI. Iniciem, doncs, una línia de recerca que ens sembla interessant: la vinculació dels episodis de la temptació de Jesús —i també de la resta d'episodis de la vida pública de Jesucrist— amb el cicle de la Passió. Si bé les passions més primitives no solen incloure cap dels episodis de la vida pública de Jesús, les més desenvolupades incorporen els episodis bíblics entorn de la setmana santa, i d'altres també tota la història bíblica des de la creació fins a la fi del món. A *Le mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban —representada a París almenys en tres ocasions abans del 1473—, a la *Passion de Semur*⁴⁹ —conservada en un manuscrit datat en 1488—, i a la *Passion* de Jean Michel hi figuren episodis que tracten de la temptació de Jesucrist (Elliott 1978, 10-19). També la segona jornada del *Mystère de la Passion* d'Arras, del

⁴⁹ Entre molts altres episodis, els del baptisme de Jesús (vv. 3420-3620) i la temptació en el desert (vv. 4206-4270) tenien lloc durant la primera jornada de la representació (Muir & Durbin 1981).

segle XV, conté, entre molts altres episodis, el baptisme de Jesús (vv. 6538-6705), Jesús al desert i la temptació (vv. 6809-7076) (Richard 1891). Per la seva extensió, de vegades la representació de les Passions es perllongava fins a dos, tres o quatre dies. En aquest sentit, per al drama francès existeixen referències de peces de més de seixanta mil versos, l'escenificació de les quals devia ocupar fins a quaranta dies, com és el cas dels *Actes des Apôtres*, representat en 1536 (Frank 1954).

A França la tradició passionística va sobreviure durant segles. De fet, al segle XVI es registren uns altres dos exemples de *De Tentatione Salvatoris*, un dels quals encara és inclòs en una Passió més extensa. Hi ha el cas de la *Passion de Valenciennes* (1547), tot i que tampoc aquí la temptació de Jesucrist no hi constitueix una peça independent. Es conserven també mil catorze versos que provenen de la *Passion d'Auvergne*, que avui només es conserva parcialment.⁵⁰ Aquests versos constitueixen el primer dia d'una obra que s'ha publicat recentment amb el títol de *The Baptism and Temptation of Christ* (Elliott & Runnalls 1978). El seu contingut temàtic coincideix gairebé amb la nostra *Consueta de la representació de la temptació*.

Per altra banda, la temptació de Jesucrist paradoxalment no figura al manuscrit del *Mystère de la Passion* de Mons (1501), mentre que sí que

⁵⁰ L'any 1978 Elliott & Runnalls havien publicat el text d'un ms., que corresponia únicament al baptisme i temptació de Jesús. Uns anys més tard, Runnalls reconeixia que aquest ms. aïllat i fragmentari s'havia de relacionar amb un altre, també fragmentari, que contenia uns altres episodis d'una *Passion*, incompleta, coneguda com la *Passion d'Auvergne*: "La nature fragmentaire de la *Passion d'Auvergne* (...) est pour ainsi dire compensée par la redécouverte récente d'un autre texte fragmentaire. Il s'agit de la soi-disant *Passion* de Harvard, qui est probablement un remaniement de la première journée de la *Passion d'Auvergne* et qui met en scène le Baptême du Christ par Jean-Baptiste et la Tentation du Christ au désert" (Runnalls 1982, 9).

hom detalla elements materials necessaris per a l'episodi al *compte des despenses*.⁵¹ Gustave Cohen, editor de l'obra, també se'n sorprèn, i afegeix en una nota a peu de pàgina que l'absència d'aquest episodi es pot deure a la censura eclesiàstica, que potser el va suprimir (Cohen 1924, LXI).

L'estudiosa Madeleine Lazard assenyalava que les principals atraccions còmiques dels misteris francesos foren les escenes de "diableries":

"Elles font l'objet d'une mise en scène compliquée. Les diables sont d'ordinaire des personnages burlesques et ridicules. Lucifer, toujours furieux et menaçant, leur donne des missions dont ils reviennent souvent bredouilles, ce qui leur vaut d'être injuriés et torturés à leur retour en Enfer (...). Le comique des mystères est épisodique dans une oeuvre sérieuse où le spectacle est un support à l'édification religieuse" (1980, 21).

Abans d'analitzar els textos italians, en aquest apartat també cal si més no fer esment de la peça *Comment Jhesucrist fut tempté ou desert* que sabem que existeix als *Mystères de la Procession de Lille*,⁵² d'acord amb la informació que ens aporta L. Muir (1995, 279-280).

D'Itàlia ens han pervingut diverses obres que tracten el tema. Coneixem una *laus drammatica* de Perusa (segle XIII), representada el dia de

⁵¹ Sabem que es paguen unes despeses per bastir un pinacle. Aquest lloc escènic era "aussi couvert, il supporte une pièce de comble, et est surmonté d'une thourette, munie, en haut, d'une porte (...)" (Cohen 1924, LXI).

⁵² Aquestes peces pertanyen als misteris representats durant el segle XV a la processó de Lille. El ms. conté 72 textos dramàtics: 43 peces de l'Antic Testament, 21 peces del Nou Testament, i 8 peces relacionades amb la història romana i la llegenda cristiana. En el darrer estadi de redacció d'aquesta tesi, els misteris de Lille es troben en procés d'edició (Knight 2001). Només se n'ha publicat el primer volum, que correspon a les obres del Pentateuc. No hem pogut consultar, doncs, els textos relacionats amb Llätzer o amb la Temptació de Jesús.

dominica prima in quadragesima (De Bartholomaeis 1943 I), és a dir, el primer diumenge de quaresma, de només noranta versos, que conté tanmateix els elements necessaris presents al text canònic. Els personatges són també els indispensables: Christus, un sol Diabolus, un nombre indeterminat d'àngels (possiblement en caldrien només dos), i un Devotus, que tanca la *laus* i recorda a l'audiència que ha vist el fet (“veduto avem ogi quil fatto” v. 90) que cal estar atents a les temptacions de l'enemic (*nimico*).

Per altra banda, hem pogut tenir accés a la redacció menor i a la redacció major, tal com les designa De Bartholomaeis, de *la Rappresentazione del Deserto* del segle XV (De Bartholomaeis 1924). Per a la peça breu calien almenys vuit personatges, mentre que en la més extensa almenys n'hi participaven onze, que declamaven 450 versos (ací un nombre major de diables ha incrementat els actants). El text⁵³ comença amb la llicència que Jesús demana a sa mare i a son pare —per aquest ordre d'importància, perquè mentre Maria és l'*Alta Imperatrice*, Joseppe sembla només un *vecchio felice*— per partir cap al desert, i acabarà amb el retorn de Jesús a sa mare i la benedicció de la taula, seqüències força inusuals en les altres obres analitzades. Abans d'entrar al desert, però, es farà batejar per Joan (“che battizzare me farrò a Gioanni” v. 42), tal com succeeix a la desena consuetada. El desenvolupament intermedi és similar al dels textos mallorquins, tret del fet que *la Madonna* —que no figura a les consuetes— assumeix un paper destacat en rebre notícies contínues de l'estat del seu fill, que li porten els àngels i que li produeixen un gran alleujament (“sento

⁵³ Ací farem referència al text més extens, tot i que les dues redaccions no coincideixen en totes les seqüències.

nel core mio gran alegrecza/ del[le] bone novelle che me avete portate” vv. 318-319). Les rúbriques de la *rappresentazione* generalment es limiten a donar les entrades dels personatges, tot i que alguna ens aporta dades interessants. En reproduïm una que fa una referència explícita a la participació dels espectadors i a la música: *Se volete cantar e accompagniare Jesu Christo al Disertto, dirrete questo inno: Jesu nostra redentio,/ Amor et desiderio* (rúbr. v. 130).

Tal com hem assenyalat més enrere, el manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya conté dues obres que tracten del tema de *De Tentatione Salvatoris*. Aquests textos són: la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* (peça número 9), que amb 466 versos ocupa del foli 27va al 31vb de la nova paginació, i la *Consueta de la representació de la temptació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia* (peça número 10), que amb 459 versos ocupa del foli 32ra al 38ra.

A diferència de les Passions franceses, les Passions catalanes conservades no inclouen cap episodi de la temptació de Jesucrist en el desert. Així, doncs, aquestes dues *consuetes* semblen ser les dues úniques mostres existents de la temptació de Jesucrist al teatre antic català. Això no obstant, Milà i Fontanals, en el seu treball *Orígenes del teatro catalán*, observava com una obra titulada *La temptació de Crist* era representada a Girona en 1473 (1895, 210).

1.2. El diable com a figura dramàtica en el teatre català antic

La figura del diable talment com la coneixem avui dia té el seu origen en diverses cultures, tot i que ha adquirit la seva forma definitiva en aquelles religions que oposen Bé i Mal (islamisme, judaisme i cristianisme). Aquí, la figura del diable representa un paper important, per tal com esdevé el principi del Mal. Per a la religió cristiana el diable és el príncep rebel que governa l'Infern: ell és la contraimatge del cel. Ha esdevingut un tòpic considerar que a l'edat mitjana la religió infonia terror als fidels, terror per la condemnaió eterna, representada per l'infern i el dimoni. Tanmateix, però, aquest personatge es transformarà en un ésser que provocarà la riulla i al qual caldrà vèncer, perquè, de fet, suposa la possibilitat de superar totes les dificultats (Pous i Tugores 1996, 22).

A mesura que hom recorre la tradició dramàtica europea s'adona del paper que hi tingueren els diables. Segons Jeanroy,

"Ces rôles, pour lesquels les textes sacrés ou apocryphes ne fournissaient pour ainsi dire que des noms, représentent mieux qu'aucun autre la part d'invention des auteurs [...]" (1894, 547).

El diable, que representa, com hem observat, el mal, apareix constantment com a personatge en el teatre català antic (sigui com a personatge mut, sigui amb una intervenció pròpia). De fet,

"Diversos textos medievals europeus esmenten variats noms de diables com a encarnacions de la tenebra i el mal i éssers negatius enfront de la llum, el bé i la veritat, símbols actuant en ficcions al·legòriques transcendentals i significatives, essent els dramàtics aquells en els quals llur presència és més vivaç i pren un característic relleu" (Romeu 1985, 1).

Aquest aspecte, entre d'altres, del teatre català antic és compartit per un nombre de peces produïdes a l'occident tardomedieval. En aquest sentit, la Provença, França i Anglaterra sovint introdueixen personatges semblants, que pertanyen a una tradició cultural comuna. Ja s'ha assenyalat més enrere (*Cf. supra* I 2) que la recerca efectuada a les cultures medievals europees demostra la semblança d'un nombre important de manifestacions dramàtiques arreu d'Europa: en les tècniques de la representació, en l'ús de ginys mecànics, en la temàtica, etc...

Hom pot afirmar que en la societat de la tardor de l'edat mitjana els diables formaven part de la cosmologia de l'època. De fet, "the Devil had broad popular appeal at this time owing to the plagues, famines, and wars that ravaged the fourteenth and early fifteenth centuries" (Russell 1984, 245). És un factor prou conegut que en els primers anys del cristianisme un gran nombre de déus i deesses pagans foren incorporats a la tradició cristiana o bé com a sants i verges amb unes habilitats determinades o bé com a dimonis. En el primer grup, hi podem incloure les *verges trobades* (Prat 1983), mentre que en el segon hi podem comptar antics déus com Baal-Zebub, o Senyor de les mosques, que esdevé Belzabuc en aquestes peces, o la deessa Astarte, convertida en Starot en sa forma masculina. Evidentment, la tradició cristiana no podia incloure com a sant un déu com Baal-Zebub, que representava el culte fàl·lic. Segons David Wiles, "the medieval world was bi-cultural rather than monocultural, and Christianity had to keep renegotiating its position in relation to a suppressed pagan religion" (Brown 1995, 68). El teatre català sembla reafirmar aquesta

interpretació. Aquí els diables són recurrències subliminals de figures que provenen de religions antigues.

Com que la funció primària d'aquest teatre, insistim-hi, era explicar la història sagrada, gairebé tots els personatges que apareixen en escena s'extreuen de les Sagrades Escripures. Les peces teatrals de Corpus Christi es refereixen a tota la història bíblica, que comença amb la creació del món i acaba amb el dia del Judici Final. Malgrat aquesta provenença clara de la majoria de *personae*, de vegades el repertori s'eixamplarà. Serà el cas, per exemple, dels diables, que degueren causar la por i el divertiment dels espectadors d'arreu d'Europa.⁵⁴ L'episodi de la temptació de Jesucrist apareix narrat als evangelis de Mateu (Mt 4: 1-11), Marc (Mc 1: 12-13) i Lluç (Lc 4: 1-13), tot i que en llegir les consuetes es fa evident que els evangelistes no en forneixen informació suficient per bastir l'obra sencera. La informació addicional la hi aportaren les llegendes i tradicions medievals, així com també l'art pictòric i escultòric, que va influir la literatura i el teatre de forma recíproca. En aquest sentit, són molts els autors que incorporen diables a les seves pintures, éssers que castiguen les ànimes damnades i que, alhora, guarden la terrible entrada o boca de l'infern.⁵⁵

⁵⁴ D'acord amb R. Lebègue: «Il est incontestable que les diableries ne servent plus, uniquement, à inspirer un effroi salutaire. Elles détendent un public populaire (...); elles raniment son attention, et elles l'amusement» (1977, 46).

⁵⁵ Els dramaturgs ben sovint s'entretenen en la descripció de l'infern. Sol ser habitual, per exemple, que un Llätzer ja ressuscitat, l'ànima del qual ha tornat de l'infern, conti als espectadors les penes que s'hi pateixen. Allà hi ha *una profonda valle piena/ de fiamme e fumo (...)/ E di fetor gravissimo*, i són tants els dolors que s'hi passen que qui no ho hagi vist no s'ho pot creure (*che chi nol vede è duro che l'intenda*) (Coppola 1959, 218-219). Vegeu també l'article de Francesc Massip (2001a).

Ben aviat els diables s'associaran amb els morts i la Mort. La Mort va esdevenir un personatge al·legòric en un gran nombre de peces medievals, sobretot en el gènere de les Danses Macabres. Segons Romeu i Figueras, aquesta figura al·legòrica apareixia "pintada en las paredes de los cementerios, los atrios y los templos, miniada en los márgenes de los libros" i era "evocada en poemas y en la plasticidad de representaciones dramáticas" (1957-58, 181). Romeu també retreu la relació entre pintura i escultura, per una banda, i literatura, per una altra, tot i que deixi clar que els textos deriven de les pintures (182). En algunes peces, com a la *Representació de la Mort* mallorquina, la relació entre literatura i arts plàstiques l'estableixen de forma palesa els mateixos personatges:

"La Mort:

La Mort só. No em coneixeu?
Nunca m'heu vist pintada?

Lo fadrinet:

La Mort pintada no hi veu,
ni mata així com vós feu
ni es mou d'on està posada.

La Mort:

Mort de bul·les era aquella
mes jo som de veritat" (vv. 596-602; Massot 1983, 118)

De fet, aquest vincle entre la pràctica teatral i les arts plàstiques no ens sorprèn, per tal com l'activitat teatral és "essencialment plàstica, visiva" (Massip 1991, 13). A més a més, s'ha posat sovint de manifest la participació dels artistes plàstics en els muntatges teatrals, "en tant que el teatre agombolava al seu entorn totes les arts (música, literatura, pintura,

escultura, arquitectura, dansa, etc.) i alhora resultava la manifestació artística més pública i amb major capacitat d'incidència social" (Massip 1991, 17).⁵⁶ En aquest sentit, la influència recíproca entre teatre i pintura també ha estat observada per Gabriel Llopart:

“ (...) al pensar en la presentación que Romeu Figueras hace de los escenarios del teatro medieval, con los catafalcos y los respectivos encuadres escénicos (...) nos damos cuenta de que estamos realmente muy cerca de las composiciones de fines del siglo XIV y principios del XV y comprendemos además que cuando los pintores reúnen en una tabla o en un casetón de predela varias escenas puede –no digo, que deban– que hayan tenido en cuenta su visión de espectador de la escenografía de los misterios tradicionales de las plazas públicas o de las iglesias” (1977b, 68).

És igualment en la *Representació de la Mort* que la Parca disposa dels diables com a subordinats. Cada volta que hi mor algú els diables se l'emporten:

"Lo ric cau mort i aporten-lo-se'n diables"

En aquesta obra, però, tots els éssers, incloent-hi els diables i la Mort, es troben sota la suprema voluntat de Déu, per tal com aquesta hi afirma:

⁵⁶ La participació de pintors de renom en la confecció d'elements escenogràfics o de la indumentària és ben documentada al llarg de l'edat mitjana i durant el segle XVI. En aquest sentit, Rubio García recorda que no era estrany comanar els vestits de la Verge Maria per al *Misteri de la Colometa* de Lleida a sastres i pintors famosos (1949, 42). Per altra banda, Gabriel Llopart presenta els comptes de la *Representació* del Divendres Sant a la Seu de Mallorca del 1460. Ací, el pintor Rafel Mòger, que pertanyia a una importantíssima família d'artistes (Llopart 1987, 27-29), declarava el següent: “Yo, Rafel Moger, pintor, confés haver rabudes dues liures de contans, de vós, mossèn Nadal Abran prevera, en lo nom desús dit, e són per la boca de l'infern e per encarnar lo Crocifisi e, d'altra part, deu sous per la tela negra, la qual serví a le boca del dit infern, e dos sous per paper, de les diademes. Per tot, sinquanta dos sous: II ll., XII ss.” (Llopart 2001, 150). *Vid.*, també, les interessants aportacions de Joan Molina per al cas de la participació dels pintors en les cerimònies i espectacles medievals de Barcelona i Girona (1996), i la magna obra del P. Gabriel Llopart sobre la pintura medieval mallorquina, publicada en quatre volums, especialment el tom quart (1980b).

"L'orde meu és lo ver
de Déu, qui té lo poder
sobre tota criatura" (vv. 613-615; Massot 1983, 119)

De fet, cada vegada que la Mort mata algú, únicament executa la voluntat de Déu:

"La Mort:

Vostra vida ha de finir
en açò no hi cal més dir:
així ho ha Déu difinit" (vv. 656-658; Massot 1983, 120)

Els dramaturgs dels primers segles del nostre teatre enriquiren el personatge del diable. En altres tradicions dramàtiques s'assenyala que al segle XV la seva funció ja no va canviar gaire, aspecte que probablement és extrapolable al drama català:

"A partir du milieu du XV siècle environ, le cadre des diableries varie peu: elles représentent ordinairement les démons assemblés pour déléguer un des leurs sur la terre ou pour recevoir des nouvelles de ce qui s'y passe; nous les voyons saluer chaque victoire de la foi par des hurlements de rage, chacun des triumpes apparents ou momentanés de l'Enfer par des cris de joie, se concerter pour compléter leurs victoires ou pour réparer leurs défaites. Elles nous montrent en somme le contrecoup produit en enfer par les événements que nous venons de voir se dérouler sur une autre partie de la scène. L'ambassadeur qui vient rendre compte de sa mission est félicité s'il a réussi; sinon il est tancé ou puni, plus ou moins gravement et longuement, selon le goût des auteurs, ou plutôt selon la mode du temps: les scènes où Satan, qui joue le plus souvent le rôle de messenger, était si pittoresquement "torchonné" devaient être un des grands éléments de succès de la *Passion de Greban*" (Jeanroy 1894, 548).

Per tant, els dramaturgs atorgaren al diable i als seus companys tot un seguit d'accions, que arribarien a constituir autèntiques *diableries*. Les diableries es varen introduir al teatre francès en el seu estadi primitiu, fins al punt que el *Jeu d'Adam* (segle XII) en podria contenir una. Als països de parla catalana, aquest aspecte podria provenir o bé d'una tradició septentrional o bé s'hi pot haver desenvolupat independentment, aspecte que mereix un estudi amb més detall. Ací s'inclou una relació de les peces catalanes editades en què apareix el diable, que emprarem per analitzar aquest personatge. Hi incloem també la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597*, que no ha estat mai publicada, perquè és rellevant per a la nostra investigació. No hi figuren, però, aquelles peces que sols mencionen el diable, sense que hi aparegui.⁵⁷

- I. *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, 1990, pp. 5-23.
- II. *La Passió de Cervera*, publicada per Agustí Duran i Eulàlia Duran (1984).
- III. *Consueta de la Representació de la temptació*, publicada per Gabriel Llabrés (1905), pp. 127-134.
- IV. *Consueta de la nit de Nadal*, publicada per Gabriel Llabrés (1914-15), pp. 38-46.
- V. *Consueta de sant Eudald*, Romeu (1957a II), pp. 67-120.
- VI. *Consueta de sant Jordi*, Romeu (1957a III), pp. 5-32.
- VII. *Passió de sant Jordi*, Romeu (1957a III), pp. 33-64.
- VIII. *Consueta de sant Cristòfol*, Romeu (1957a III), pp. 65-82.
- IX. *Consueta del martiri de sant Cristòfol*, Romeu (1957a III), pp. 83-116.
- X. *Consueta de sant Crispí i sant Crispinià*, Romeu (1957a III), pp. 153-210.
- XI. *Representació de la Mort*, publicada per Josep Romeu i Figueras (1957-58), pp. 181-225.

⁵⁷ Per altra banda, sabem que la processó de Corpus de Cervera de 1423 començava amb els dimonis, tal com estableixen les ordinacions de l'any: "Primerament vagen Lociffer e los diables" (Miró 1996, 168).

XII. *Misteri d'Adam i Eva*, publicada per Ferran Huerta Viñas (1976), pp. 101-118.

XIII. *Consueta de Tobies*, Huerta (1976), pp. 169-200.

XIV. *Consueta del fill pròdich*, publicada per Guillermina Cenoz i Ferran Huerta (1986), pp. 259-287.

XV. *Consueta del Juý*, publicada per Silvia Rovira i Pep Vila (1992-93), pp. 103-145.

XVI. *Misteri dels Set Sagraments*, publicada per Joan Mas i Vives (1993), pp. 273-306.

XVII. *Consueta de la temptació feta en l'any 1597*, inèdita.

A partir d'aquestes obres, hom pot assajar una descripció del diable com a personatge dramàtic. Hi ha peces en què el dimoni apareix amb totes les atribucions actorals, mentre que en d'altres només representa el paper de figura muda. Les aparicions dels diables sovintejaran al drama en vernacle, tot i que el autors religiosos de l'edat mitjana blasmissin contínuament els actors que es transformessin en diables o bèsties. El *Libro de las confesiones* de Martín Pérez, obra del segle XIV, hi dedicava tot un apartat:

"De los estriones que tienen ofiçio dañoso, e primero de los que trasforman sus cuerpos en otras semejanças.

Otrosy ay otro menester dañoso que llama la Esçriptura estriones, e son en quatro maneras; vnos son que se transforman en otras semejanças, vestiendo caras e otras vestiduras en semejanças de diablos e de bestias, e desnuyan sus cuerpos e entíznanse e fazen en sy torpes saltos e torpes gestos e muy torpes e suzias joglerías e mudan las fablas; e a las vegadas contesçen peleas e muertes e otros males. E ellos fazen estas cosas por plazentear a los omnes, e algunos por ganar algo. En esta manera suelen andar los que fazen los çahadores por las villas e por los mercados, e detienen los omnes en vanidades e non han otro menester synon éste" (Gómez Moreno 1991, 191).

1.2.1. El diable com a personatge

Com a personatge, el diable assumeix accions, apareix ben caracteritzat, i té línies de diàleg pròpies. La seva aparició en múltiples peces del teatre antic pot indicar l'atracció que exercia sobre un públic molt variat, el qual al seu davant experimentava tant la por com la riassa. Diables grans i petits, subordinats i companys, aparegueren a l'escena del teatre antic, i hi adoptaren formes diverses, ben sovint manllevant-les de la Bíblia, tot i que de vegades en crearen de força originals.

a) El diable com a tal

La forma més usual en què apareixen els diables és caracteritzats com a tals. Normalment, les rúbriques informen el lector de l'entrada del diable, sense aportar gaire més informació. A la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, del segle XIV, Llucifer, Astarot, Barit, Beemot, Mascaron i altres diables es reuneixen en assemblea, per la qual cosa té lloc una mena de *diablerie*. Aleshores, intenten decidir, sense posar-se d'acord, qui ha de robar el cos de Maria. Finalment, hi envien Astarot, i com que és incapaç de fer-se'n càrrec, els seus infernals amics el copegen violentament. Una situació similar, que degué fer les delícies de tot el públic, es llegeix a la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597*. Aquí s'espera que Asmodeu tempti Jesucrist, tot i que després d'un intent fallit serà assotat pels seus companys. És ben segur que aquestes escenes degueren servir per entretenir els espectadors i actuaren d'alleujament còmic. Evidentment, la visió de diables cometent malifetes tan cruentes com la de matar un infant, com succeeix a la *Consueta de sant Eudald*, exercí només terror a la gent d'aquella tardor de l'edat mitjana. Llegim en una rúbrica d'aquesta peça:

"Ara posen-se tots quatre a dormir per terra, y, entretant, ajen gornit en lo catafal del Profano una caldera de ayga ab foc, y un dimoni prenga lo minyó del bressol, en presència de tot hom, y pos-lo en la caldera; y essent-se despedit, vinga la mara del xic y, traent lo minyó de la caldera tot rostit, ab gran plant diga: (...)".

b) El diable sota diverses aparences

Per raons diverses, de vegades el diable no surt a escena amb la seva indumentària habitual, sinó sota formes variades. En el teatre català antic, pot assumir el paper d'ésser humà, d'animal o de divinitat pagana, segons li convingui.

En els episodis de la temptació de Crist, el diable es vesteix dues vegades d'ermità, fingint santedat. A voltes, quan simbolitza el pecat de la luxúria, un diable com Asmodeu apareixerà vestit com a gentil donzella. A la *Consueta de sant Cristòfol*, el diable fa la seva entrada amb l'aparença de cavaller. El sant cerca qui és l'autèntic senyor del món, i li han dit que és el dimoni. Quan, finalment, troba el cavaller sant Cristòfol comprova que al diable li fa por la creu i que, per tant, de cap manera no pot ser el veritable senyor del món:

"EL CAVALLER

¿Què cerques tu per así
esent asò loch solitari?

CHRISTÒFOL

Jo vaig sercant lo diable,
la qual és molt spantable,
perquè ell sia mon senyor
y d'ell jo sia servidor.

EL CAVALLER

El diable só jo" (versos 156-162).

Lynette R. Muir assenyala que també en altres tradicions dramàtiques el dimoni es desfressa i menciona casos de diables que apareixen en escena caracteritzats com a un hipòcrita, un teòleg, un doctor o un rei (1995, 115).

També és possible que un ésser humà, a causa de les seves malifetes, encarni el paper del Mal. Aleshores, encara que conservi l'aparença de persona, pot dur dedins la dolentia del diable. Aquest és el cas del rei a la *Consueta del martiri de sant Cristòfol*. Segons el sant, el nom del rei és el nom mateix del diable:

"SANT CRISTÒFOL

Dretament ets tu apellat Degra
per so com tens nom de dimoni;
en diables tens companyia
qui't aporten a mal fi" (versos 109-112).

Com a animal el diable apareixerà en l'escena catalana o bé com a serpent o bé com a drac. Aquestes dues bèsties s'associaven a dues històries ben conegudes: per una banda, la d'Adam, Eva i la primera temptació de l'home; i, per altra banda, la llegenda de sant Jordi. Al llibre de la Gènesi, la serpent, que simbolitza l'encarnació del mal, tempta Eva; aquests mateixos esdeveniments tenen lloc al *Misteri d'Adam i Eva*:

"Gita's a dormir Adam. Va pasegant Eva per lo Paradís, contemplant les plantes y flors; y la Serpent la crida en veu amorosa per tres vegades espaiosament, i la Eva va espantant-se molt, y a la tersera vegada respongue".

Cal esmentar ara la importància de les llegendes pietoses, que circularen durant tota l'edat mitjana, la popularitat de les quals les convertí en veritables *best-sellers* de l'època. La *Llegenda àuria*, la compilació de vides de sants de Jaume de Varazze, oferia un gran nombre de temes per als dramaturgs.⁵⁸ En el cas de la llegenda de sant Jordi, aquest cavaller lluita contra un drac ferotge per tal de salvar una bella i casta donzella. A la *Consueta de sant Jordi*, el diable no hi apareix com a tal, sinó transformat en un drac temible que ho devora tot. L'acció té lloc a la "infidel" ciutat de Líbia. El significat més profund de l'existència del drac en la consuetud rau en l'equívoca forma d'actuar de la població no cristiana de la ciutat. De fet, es produeix una identificació completa entre la bèstia i un dimoni pagà. Quan sant Jordi, símbol del cristianisme, arriba a aquell indret, i mata la bèstia, tot el país es converteix a l'única fe vertadera.

El dimoni sempre implica mal, dolència, tots els aspectes que se situen fora de l'ordre establert. Segons aquesta concepció, les religions no cristianes no serien més que la voluntat del diable. Més enrere hom s'ha referit al procés de cristianització dels antics déus pagans. A la *Passió de sant Jordi* aquells déus pagans són considerats diables. Apol·lo, per exemple, manifesta:

⁵⁸ D'acord amb Charlotte Kniazze, el "*Flos sanctorum*, o *Legenda aurea*, és la història de les vides dels sants del calendari eclesiàstic escrita en llatí entorn de l'any 1260 pel pare i hagiògraf italià, Jacopo da Varazze, en llatí Jacobus a Voragine. Pocs anys després de la seva aparició, el *Flos sanctorum* havia aconseguit tanta importància en la literatura de l'Església que es començà a traduir als principals idiomes europeus, i per uns quants segles estava destinat a romandre una font de materials bàsics per a sermons i tractats religiosos" (Kniazzeh, Neugaard & Coromines 1977, 501).

"Jo confesse no ser déu
y que jo tal afirmar
tot seria gran maldad.
Jo dimoni só apellat" (versos 424-427).

c) El diable com a figura al·legòrica

Amb la introducció de figures al·legòriques s'inicia un període molt més complex del teatre català antic. En aquesta ocasió, sovint s'introdueixen determinats personatges que simbolitzen actituds morals o religioses. Els set pecats mortals o les set virtuts, que constituïren un dels llocs comuns més freqüents de la literatura medieval, o fins i tot la mort o la humanitat, van entrar en escena adoptant una pell externa: formant part de la convenció teatral. Ara i adés els set pecats es convertiren a dalt de l'escenari en diables, per tal com d'acord amb la doctrina cristiana representaven l'error. A la *Consueta de la representació de la tentació* no es produeix la identificació absoluta entre pecat i diable, però el seu autor, fra Cardils, assigna als diables la funció de capitans d'aquests pecats.

1.2.2. El diable com a figura muda

Com a personatge mut, el diable apareix en escena únicament per dur a terme determinades accions, encara que no intervé al diàleg, amb la qual cosa es converteix en una figura marginal. Aquest és el cas dels diables que fan acte de presència a la *Consueta de sant Crispí i sant Crispinià*. Les acotacions assenyalen que dos diables surten d'una caldera, apleguen un munt de pólvora, l'encenen, i d'aquesta manera assassinen dos criats:

"Are ixiran dos dimonis de la caldera, faran una carena de pólvora y bastará prop lo Rectioner y cremar-l'an. Abdós criats restaran morts, y los dimonis se'n tornaran".

També en aquesta obra, els déus pagans s'identifiquen amb els diables. De fet, aquesta és la raó per la qual Crispí i Crispinià esdevindran màrtirs, quan intentaran convèncer la seva gent de la superioritat del déu cristià.

Ben sovint els efectes especials acompanyaven l'entrada d'aquests éssers infernals. De vegades, els organitzadors aconseguiren reproduir l'efecte de la pudor, a través de sofre cremat. En altres ocasions, s'emularen els trons. Segons Nicoll, a la peça de *Mary Magdalene* "a 'bad angyl' there enters 'into hell with thondyr'"; i alguns diables calen foc a una casa. Aquest autor també aporta evidència documental de les activitats dels diables a l'escena britànica:

"Most realistic, however, as has been seen, must have been the effects connected with Hell. 'A skin of parchment and gunpowder' was bought at Kingston-on-Thames in 1520, and from other records we know well what it was used for. In the Cornish Plays Lucifer 'goeth

downe to hell apareled fowle with fyre about hem'; 'he that schal pley belyal' (Belial) in *The Castle of Perseverance* is bidden to 'loke that he have gunne powder brennyng in pypys in his hands and in his ers'".

Nicoll també cita un text francès que es refereix als diables:

"Adonc fit la monstre de la Diablerie parmy la ville et le marché. Les diables estoient tous capparrassonnés de peaux de loups, de veaulx, et de beliers, passémentées de testes de moutons, de cornes de boeufz, et de grands havetz de cuisine: ceinctz de grosses courroies, esquelles pendoient grosses cymbales de vaches, et sonnettes de muletz à bruit horrible. Tenoient en main aucuns bastons noirs pleins de fusées: autres portoient longs tizons allumés, sur lesquelz à chascun carrefour jettoient pleines poignées de parasine en pouldre, dont sortoit feu et fumée terrible" (Nicoll 1927, 62).

L'infern, que és el lloc on les ànimes damnades han de romandre eternament, és mencionat contínuament en el teatre europeu antic. L'infern resultava una destinació paorosa, meticulosament descrita pels autors.

Ramon Llull ens n'aporta un recompte detallat:

"E enaxí com los àngels benignes estan en lo pus sobirà cel, enaxí los demonis, qui són àngels malignes cahuts del sobirà cel, estan en los inferns, qui és lo pus bax loch qui sia; lo qual loch és dintra lo cor de la terra, qui és rodona, a la qual va engir lo firmament, lo sol e la luna; mas cor los hòmens són peccadors, per temptar aquels, e per portar en infern les ànimes d'aquels qui moren en peccat, vol Déus que los demonis pusquen ésser enfre nosaltres, e majorment per ço que contrastem a lurs falses conseylls" (1972, 236).

En algunes obres, es muntava un cadafal o lloc que representava la porta de l'Infern. De fet, es conserven miniatures que dibuixen una bèstia gegantina obrint la boca, de la qual surten diables per emportar-se les ànimes humanes. A la *Consueta del Juy* el dramaturg assenyalava que

davall el cadafal hi podria figurar *una boca de Infern*, sempre d'acord amb les possibilitats dels organitzadors:

"En lo cadefal més baix no-s posarà cossa ninguna. Baix d'est cadefal, si-s porà, hage una boca de Infern; si no, posar-y han una cortina per tapar lo baix de dit cadefal. Lo tal loch serà lo Infern".

També es documenta una Boca de l'Infern a Coventry, la qual "was fitted with a windlass, means of belching fire from the mouth, a barrel for simulating an earthquake, and some apparatus for setting three worlds on fire [...]" (Nicoll 1927, 59).

Ara bé, a les *consuetes* nou i deu del *Manuscrit Llabrés* no hi figura cap Boca de l'Infern. Per una banda, la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* no indica cap lloc o cadafal especial per als diables. Per altra banda, la *Consueta de la representació de la temptació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia* és més explícita, perquè aporta informació de la localització de cadafals i personatges, tot i que no detalla com s'ha de muntar l'espai per a la reunió dels diables. El dramaturg anotà en una rúbrica únicament que "*És mester que sia aplegats set dimonis y tingan consell del modo que se à de temptar lo Jesús*". Per tant, no es fa cap menció d'un indret específic per als diables. Fra Cardils assenyala que els diables s'han de reunir per rumiar com han de temptar Jesús. Tanmateix, però, a la tradició catalana antiga sí que trobem peces que inclouen un lloc específic per a l'infern. Una obra assumpcionista, la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, assenyala no només que Llucifer i els diables havien d'instal·lar un lloc per a l'infern, sinó que deixava clar les eines que havien d'emprar per

produir en el moment adequat un intens soroll: "*Ítem, Lucifer ab los altres diables facen I. loch que-y sia infern; e duguen-hi anclusa e mayls per ço que facen gran brogit can hora sirà*". L'infern es va convertir en un recurs excel·lent per al dramaturg medieval; fins i tot, hom pot argumentar que el va fer servir per assegurar-se l'èxit. El *Mystère d'Adam*, obra anglo-normanda del segle XII, aportava informació del fum i del renou que s'hi havia de provocar:

"singuli alii diaboli illos venientes monstrabunt, et eos suscipient et in infernum mittent; et in eo facient fumum magnum exurgere, et vociferabuntur inter se in inferno gaudentes, et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur" (Nicoll 1927, 53).

Segons Peter Dronke, la primera aparició de diables en escena degué ser la de Llimotges, a la bella peça *Sponsus* o *Nuvi*. Aquí, el seu paper no és "to languish in the fire themselves but to plunge the rejected maidens into it" (Dronke 1994, 7). L'obra acaba amb el duríssim avís en provençal medieval a les Verges Folles per haver dormit massa, per la qual cosa no han preparat el llum per rebre el nuvi, que no és cap altre que Jesús. Per aquest motiu, els diables s'emportaran les Verges Folles a l'infern:

"Alet, chaitivas, alet, malaüreas:
a tot iors mais vos so penas liureas!
en efern ora seret meneias!
Modo accipiant eas demones
et precipitentur in infernum" (Dronke 1994, 20).

En definitiva, aquest personatge tan peculiar penetra dins l'univers teatral de l'època, amb autonomia plena, i aconsegueix probablement l'equilibri necessari entre la seriositat i la comicitat de l'espectacle medieval.

1.3. *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* (consueta núm. 9)

Durant segles la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* havia romàs inèdita, d'ençà que va ser redactada o copiada fa més de quatre-cents anys. Un dels possibles motius d'aquest oblit científic és l'estat deteriorat del manuscrit, aspecte que en dificulta la tasca d'edició. De fet, no és només la humitat sinó que un gran nombre de forats i de paraules il·legibles fan que l'edició resulti força dificultosa.

Quan al segle XIX es va descobrir el manuscrit, Josep Mir, per encàrrec de Gabriel Llabrés, en va transcriure algunes peces, que més endavant va copiar i mecanografiar. Hem sabut de l'existència d'aquestes còpies a partir de la catalogació de la Biblioteca Llabrés de Palma, en què es conserven dins els plecs 949 i 646 respectivament. En transcriure les peces, Mir no es va haver d'enfrontar amb un manuscrit tan empobrit com l'actual, amb la qual cosa les seves còpies poden fins a un cert punt orientar l'editor modern. Això no obstant, hom no hi pot confiar completament, puix que de vegades aquell expert malinterpreta certs mots, els transcriu erròniament, o no entén algunes estructures morfosintàctiques o lèxiques del segle XVI. Mir es va limitar, a més, a *transcriure* la consueta i, fins ara, no l'havia analitzada ni tractada cap estudiós del teatre.

Aquesta primera consueta sobre la temptació ens sembla dramàticament més estàtica que l'obra que la segueix. Ací, els diables —autèntics protagonistes del text— s'emboliquen en diàlegs repetitius i dogmàtics, probablement gens àgils en escena. Les accions, de fet, són escasses, i per als primers tres-cents quatre versos, és a dir, les dues terceres parts de la peça, no cal moviment escènic.

A partir d'una lectura atenta podem aïllar un seguit d'elements constitutius de la peça, que val la pena comentar:

a) L'aparició en escena d'uns diables ignorants i porucs

L'autor o autors de l'obra empren un recurs senzill però eficaç per introduir-hi els elements catequètics: l'esquema de pregunta-resposta. Per això, el cap dels diables, Llucifer, que coneix les escriptures, va incorporant en el text els principals misteris de la fe cristiana, com la virginitat de Maria o l'origen diví de Jesús en la Trinitat, i també fa referència a relats bíblics, com l'adoració dels tres reis o la matança dels innocents. Ara bé, els altres tres diables són incapaços d'assimilar la informació, per la qual cosa, demanen a Llucifer que la repeteixi de forma més entenedora:

- vv. 26-32: *Què voleu significar/ en vostro dir?/ Vullau al fet aclarir;/ digau-o molt prestament/ y donau-nos-ho entenen,/ sens detenir.*
- vv. 56-57: *y, dons, [pot] esse[r]/ que ella age tal poder?*
- vv. 122-123: *Volria o [declaràsseu],/ y entenen o donàsseu.*
- vv. 131-132: *No entench tal desbarat/ del que dieu.*
- vv. 176-177: *Vullau-nos-o aclarir/ y ab rahons clares provar.*

- vv. 180-181: *No consta clar vostro dir!/
Vullau altre
peraula dir.*
- vv. 188-189: *Jo no entich per quin fi/
tot axò.*
- vv. 234-235: *O, germà, com és [mester]/
aser sabut.*

Per altra banda, la por domina tota l'obra. Els diables, que semblen d'una natura més aviat humana,⁵⁹ pateixen intensament davant el perill que corren de perdre la seva potestat maligna. De fet, el substantiu *por* apareix constantment en boca dels éssers infernals:

- vv. 37-40: *Y per so jo tinch gran por,
no-ns age a
despullar/
y le potestat levar/
que tenim.*
- vv. 155-159: *[Jo tinch gran por]/
de un qui [ab] gran
amor/
va per [Judea] predicant/
y fa [coses d'espant]/
y de vallor.*
- v. 160: *De aqueix no [hajau por].*
- vv. 316-320: *O, trist de mi, que estich mut;
no gos
arriscar/
de anar-lo temptar:
no m'i baste gens lo cor,
ans me'n torna per gran por.*

b) La mediació mariana

Un dels tòpics espirituals de finals de l'edat mitjana que es trasllada al text dramàtic és el del poder de mediació atribuït a Maria. A tal

⁵⁹ Cf. els vv. 310-313 que pronuncia Lucifer, tot referint-se al seu company Almedehu: *Aquest hom és aident/
y molt sabut,
y en tot és molt agut/
y se part molt bé ferà* (el subratllat és nostre).

efecte, la Verge adquireix el paper de defensora de la humanitat contra el dimoni (Surtz 1992, 92). Per al cas català, aquest tema ha estat estudiat per Romeu i Figueras (1984) en relació a la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*. Algunes de les seves aportacions són extrapolables a l'anàlisi d'aquesta consuetat.

Entre els vv. 27-62 i els vv. 94-120 llegim les expressions de fonda preocupació que pronuncien els dimonis davant el risc que una dona trenqui el cap a Lluçifer (Gn 3: 15) i el desposseeixi dels poders que havia aconseguit amb el pecat original. Aleshores, Maria —*verge y donzelle*— és comparada amb Eva —*pecadora*—, símil que atorga una dimensió extraordinària a les facultats de Maria com a intercessora de la humanitat, qualitats que, en la consuetat a què fem referència, es concreten en la maternitat i la virginitat (Surtz 1992, 82). En aquest sentit, doncs, Maria és “advocada dels pecadors i protectora dels mortals (...) en virtut de la seva condició de Mare de Déu i assumpta a la Glòria en cos i esperit, coronada pel Fill, resident a la seva dreta i per Ell escoltada com a mitjancera del món” (Romeu 1984, 250).

c) La urgència de certificar l'origen de Jesús

Els diables s'escarrassaran per aclarir quina és la natura d'aquell que va per Judea predicant (vv. 155-159). El dubte sobre la humanitat o la divinitat de Crist és el motiu de la temptació, tal com ja establia sor Isabel de Villena:

“E, havent acabat lo Senyor lo seu alt e marvellós dejuni, volgué ésser temptat, per donar modo als hòmens de véncer les sues temptacions; e, sentint en si fam, mostrà-la foranament, e gran lassament de cos e alteració de cara, perquè lo diable, veent açò, prengué gosar de temptar-lo. Car lo misteri de la incarnació del Fill de Déu fon així amagat al diable, que en tota la vida sua no pogué haver certa experiència si era Déu e hom ensems; car, ab tot ell veés en ell algunes obres tan altes que passaven natura de home, veia’n altres tan baixes que li feien creure ésser pur home, e així estava tostemps dubtant, no podent-se fermar en les opinions sues” (Villena 1986, 150).

Per una banda, de vegades els dimonis dels textos mallorquins s’inclinen per l’origen humà de Jesús. Així, Barzabuch vol demostrar *que és fill de un fuster/ molt mendicant* (vv. 164-165), i Satanàs observa que *no pot esser fill de Déu*, perquè està tramudat i torbat per la fam causada pels quaranta dies de dejuni en el desert (vv. 275-277). Per altra banda, els mateixos dimonis expressaran els seus dubtes davant els miracles que efectua Jesús: el guariment d’un mut i cec (vv. 210-215) o d’un leprós (v. 410), la conversió de l’aigua en vi (v. 221), la recuperació de la salut de persones malaltes (v. 408) o la resurrecció de morts (v. 409). La urgència per discernir l’autèntica provinença de Jesús, per la catàstrofe que els representaria el naixement del fill de Déu com a redemptor dels homes, els empenyerà a dur a terme les temptacions.

d) El fracàs del mal davant el bé

Una de les convencions més esteses del teatre medieval i tardomedieval és la del fracàs del mal davant el bé. L’audiència que gaudia de l’espectacle en coneixia amb antelació el resultat —que

consolidava un esquema si fa no fa maniqueu— i l’esperava. Les temptacions a què Satanàs sotmet Jesús seran infructuoses, perquè les forces del mal sempre fracassen, i aquest és, en definitiva i a grans trets, el contingut teològic i devocional que traspua tot el teatre de l’Europa medieval.

e) Les al·lusions antisemites

Els jueus apareixen ben sovint com a personatges del teatre antic a diferents tradicions dramàtiques europees (Silverman 1986). En aquest sentit, és força habitual que els autors dels textos del *Manuscrit Llabrés* tractin el personatge del jueu o la comunitat jueva en conjunt com el poble deïcida. En el cas de la consuetud que ens ocupa, cal deturar-nos en els vv. 222-228, en què Almedehu es mostra incrèdul davant els miracles que suposadament ha efectuat Jesús. El dimoni manifesta que no li estranyaria que aquestes obres fossin invencions dels jueus, *que en molt gran maldat* (v. 224), el volen matar, per la qual cosa cometran *tant gran [peccat]* (v. 227).

1.3.1. Autor

No es té notícia del dramaturg que va redactar o copiar la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597*. La peça no ens n'aporta cap indicació, tot i que aquesta anonímia no és d'estranyar en una època en què la promoció personal no era tan important com la glorificació divina. De fet, la immensa majoria de les peces que el ms. 1139 conserva no n'assenyalen l'autor. Si l'indiquen —i aquest és, precisament, el cas de les poques peces castellanés i el de la número deu—, les dades que hem pogut reunir sobre aquest darrer és tan escassa que no ens aporta gaire clarícies.

Aquesta desconeixença dels autors és habitual en d'altres cultures, com per exemple la francesa, tal com afirma Madeleine Lazard:

"La plupart des mystères sont anonymes, 110 sur les 130 parvenus jusqu'à nous (...). Ecclésiastiques, légistes, notaires, médecins, au moins dans leur province, ces écrivains cultivés cédèrent à l'envie de faire montre de leur science théologique et de leur talent littéraire (...)" (1980, 17).

Sembla probable que l'anònim autor del text mallorquí va emprar material escrit preexistent. De fet, la designació genèrica per a aquest tipus d'obres —*consueta*— implica una activitat duta a terme durant dècades segons la *consuetudo* o tradició. En aquest sentit, hom pot suggerir que la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* és una refosa d'una peça anterior potser més rudimentària. També se la pot considerar com una modernització d'una composició més antiga, que ja no estava en voga. De fet, la *consueta* ja no aporta aquelles precises didascàlies que es troben a peces suposadament més arcaïques. L'aparició d'aquestes detallades rúbriques es considera com

un aspecte fonamental per a la datació del drama català antic. És indiscutible també el fet que aquesta obra és molt més estàtica que la *Consueta de la representació de la tantació* (número 10), en què les intervencions són més breus i l'acció més viva.

L'anònim autor hauria pogut ésser un clergue lletraferit, que posseïa, per tant, un coneixement profund de les escriptures. Estava també al corrent de les disputes medievals i tardomedievals sobre la concepció de Jesús i la difícil qüestió de la virginitat i, doncs, santedat de Maria, per tal com inclou aquests tòpics a la seva obra. Ara bé, l'obra no ens aporta més detalls que ens en permetin una identificació, i haurà de ser potser una recerca posterior la que ens en descobrirà la identitat.

1.3.2. Data de composició

Mentre que no es pot assegurar la data de composició de la consuetada desena, la novena assenyala clarament dues dates diferents que cal tenir en compte. De fet, tal com suggereix el seu títol, potser es va redactar en 1597: *Consuetada de la temptació feta en l'any 1597*. Ara bé, aquest enunciat també pot voler expressar que es va representar en aquelles darreries de segle, quan les resolucions del Concili de Trento (1545-1563) ja devien produir els seus efectes en les parròquies mallorquines. Coneixem, en aquest sentit, els intents dels bisbes mallorquins, llurs vicaris generals i els canonges per aturar les activitats teatrals que tenien lloc dins les esglésies, i que no sempre van donar els resultats esperats (Massot i Muntaner 1962; Llompart 1980a).

L'altra data que es consigna al final de la consuetada és la de 1598. Així, doncs, el títol menciona el 1597 i el text acaba amb la inclusió de l'any 1598. Per què dues dates tan properes, però, tanmateix, diferents? Una explicació, prou senzilla, seria la següent: l'obra —una versió nova, a partir de textos anteriors de caràcter tradicional— es va 'fer', o sigui es va 'representar', el 1597, i, un any més tard, va ser incorporada al manuscrit (veritable mostrari del teatre religiós mallorquí del s. XVI).

També es pot apuntar la possibilitat que el ms. 1139 —en ser una col·lecció que conserva un gran nombre de peces— sigui el resultat de la voluntat d'un dramaturg de servir un repertori d'obres de caire tradicional que havien caigut en desús, tot i que les aportacions de G. Llompart descarten aquesta suposició (1980a). Les decisions i mesures que es van derivar del Concili de Trento tard o d'hora havien d'afectar les petites

esglésies i les parròquies, tot i que havien d'impactar poderosament sobre els patrons teatrals que imperaven a la seu major: la catedral. Sense cap mena de dubte, les més grans i esplèndides manifestacions dramàtiques tingueren lloc a l'illa en la seva catedral gòtica. Sembla obvi, això sí, que els altres temples rebessin la forta influència d'aquella catedral. Així, doncs, algú hauria pogut preveure l'extinció d'aquelles obres, que conservem nosaltres gràcies a l'existència del ms. 1139.

1.3.3. Anàlisi literària i musical

La *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* consta de 466 versos. Els dos trets que defineixen el seu esquema mètric són la simplicitat i la pobresa de recursos rítmics, característiques que aquest gènere sovint comparteix amb textos d'altres cultures com l'occitana (Shepard 1927, xvi) i l'anglesa (Hussey 1960, xvii). Shepard analitzava la *Passion Provençale du manuscrit Didot* i assenyalava que

"le système de versification est des plus simples, les couplets lyriques eux-mêmes étant peu compliqués. On n'y trouve rien qui rapelle la richesse extraordinaire des poésies des troubadors".

En relació a la pobresa dels versos, Shepard manifestava que

"la rime est en général assez pauvre, jamais riche ou recherchée. On trouve un assez grand nombre de vers qui ne riment pas ou dont la rime est inexacte" (1927, XVI).

Constatem aquestes mateixes característiques, de fet, en la majoria de peces del repertori de teatre català antic. Aquells dramaturgs anònims no prestaren gaire atenció a aquells aspectes, o ni tan sols els consideraren rellevants en les seves creacions. En el teatre català antic allò que importava eren els efectes que l'obra produïa en l'espectador, la relació que aquests desenvolupaven amb l'obra. Aquestes manifestacions dramàtiques s'adreçaven a uns espectadors ben diversos; tant és així que intentaven complaure tant rics com pobres, pagesos i burgesos, nobles i classes populars, per la qual cosa els seus autors no intentaren simular l'esplèndida poesia dels trobadors. No ens sorprèn, doncs, que els crítics que hi cercaven

només subtileza i refinament no ho trobessin pas al primitiu teatre europeu. Francesc Massip, per altra banda, se situa en aquest extrem:

"El limitat valor poètic dels nostres textos dramàtics medievals ens posa una vegada més sobre la taula que, en el teatre d'aquella època, el text funciona com a mer suport, destinat a aclarir el que passa en escena. El propòsit fonamental que anima la producció dramàtica, especialment el tema religiós, era el d'oferir a l'espectador il·letrat un text senzill i entenedor, clar i sintètic en el seu missatge i tothora sotmès a l'escenificació" (1997, 11).

A més a més, cal tenir en compte el fet que moltes de les peces eren completament cantades, per la qual cosa ni la simplicitat ni la pobresa mètriques tingueren cap incidència en la recepció del producte teatral.

La *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* inclou, però, pocs elements musicals. S'ha mencionat anteriorment que la música jugava un paper força destacat en les peces del primitiu teatre català. Efectivament, el seu ús sembla indicar que una composició determinada pertany a un estadi més primerenc de la història del teatre (Romeu 1957a). Un ús infreqüent de música o l'absència en l'obra ens poden portar a concloure que es tracta d'una manifestació tardana. Els verbs que, en la consuetat, donen entrada als actors normalment fan referència a la parla, i rarament es refereixen a la música: "*Comensa Lucifer pallant*", "*(...) i quan se'n va diu Lucifer*", "*Almedehu diga com és prop del desert*", "*Are se'n torna a los altres diables y diu Satanàs*", "*Are, los altres diables prenen Almedeu per asotar, y diu casi plorant*", "*Ara se'n va Satanàs com armitè y diu Lucifer*", "*Are se'n va Satanàs y com és un poch luny diu Lucifer*", "*Arriben alt lo piñacle y diu Satanàs*", "*Are devallen y van-se'n a una montaña y diu Satanàs*", "*Y diu Satanàs*". Ací, els verbs que s'empren amb més freqüència són *parlar* i

dir, i només en tres ocasions la música substituirà el discurs directe. En primer lloc, Satanàs, vestit d'ermità, cantarà l'himne d'*alma laudes*,⁶⁰ i s'aproximarà a Jesús. Després, Jesucrist, farà ús de la melodia de *sitis*,⁶¹ i vencerà les temptacions dels diables. Finalment, Satanàs es veurà obligat a fugir i aleshores entraran els àngels tot cantant.⁶² Ens sembla que, si per una banda una olor putrefacta potser acompanyava l'entrada dels dimonis a escena, en aquestes obres determinades melodies es devien associar amb la santedat i la glòria divina.

En aquesta peça, gairebé tots els versos mostren una rima consonant i masculina —només deu apariats no ho són—; a més, a part d'alguns versos que són blancs, la resta formen apariats. Aquests apariats de vegades s'apleguen en noves rimades, tot i que no és el cas de la majoria.

A l'obra no es fa cap distinció entre actes o accions, encara que s'hi poden establir cinc nuclis diferenciats:

- 1) El Consell de Diables (versos 1-309). Aquí sembla que no hi actua un esquema mètric clar, perquè s'hi observen des de versos de tres fins

⁶⁰ El to *alme laudes* és un dels més habituals en els textos teatrals antics en català. Tal com documenta Massip (1991, 83) apareix, entre d'altres, a la *Consueta del sacrifici d'Isaac* o a la *Consueta de Josep*, del *Manuscrit Llabrés*. Es tracta de l'himne *Almae laudes Eulaliae/ semper promamus avidi*, de font litúrgica, conservat al *Breviarium Vicensis* de 1557.

⁶¹ No hem pogut documentar el to *sitis*, que apareix a les consuetes novena i desena, utilitzat únicament pel personatge de Jesús.

⁶² A la *Rappresentazione del Deserto* és Maria la que crida els àngels, perquè vinguin amb sons i cants del paradís: “Venite tucti quanti, Angeli Sancti,/ a ffar festa avanti allo Signore;/ portate dal Paradiso canti et soni” vv. 419-421 (De Bartholomaeis 1924).

a vuit síl·labes. Per tant, mètrica irregular. L'extensió del vers 120 ens pot fer pensar que es tracta d'una amalgama de dos versos.

2) Intent frustrat d'Asmodeu de temptar Jesús (versos 310-320). Versos aparellats d'extensió variada (tetrasíl·labs, pentasíl·labs, hexasíl·labs i heptasíl·labs).

3) Asmodeu és assotat pels seus companys. S'encomana la tasca de la temptació a Satanàs (versos 321-378). Versos d'extensió variada (tetrasíl·labs, pentasíl·labs, hexasíl·labs i heptasíl·labs) i estrofes diverses, tot i que hi predominen els aparellats.

4) Temptació de Jesús (versos 379-454). El dramaturg clarament introdueix un canvi en aquests versos, per tal com tots són octosíl·labs (noves rimades).

5) Joia dels àngels (455-466). Aquí els versos són heptasíl·labs (noves rimades).

A partir d'aquesta relació anterior observem que la part més important de l'obra no l'ocupa la temptació en si (versos 379-454), sinó el Consell de diables, que de fet en constitueix les dues terceres parts (versos 1-378). També a la peça desena és el consell de diables o *Diablerie* el que concentra l'atenció i l'interès del públic. Totes dues obres posen de relleu la gran atracció que exercien els diables en escena, tot i que els dramaturgs els ridiculitzin contínuament en fer-los participar en baralles i assots, i en accions que, per mor de la seva estúpida i manca de coratge, són incapaços de dur a terme.

1.3.4. Representació

La *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* no ens aporta gaire informació sobre la manera en què es representava. De fet, les didascàlies són escasses i només ens solen indicar l'ordre d'intervenció dels personatges. Si considerem que els textos dramàtics catalans de més antiguitat, i també els occitans (Shepard 1927, XI-XII), contenen rúbriques força completes, aleshores aquesta mancança ens pot portar a la conclusió que la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* podria ser un peça tardana; és a dir, es podria tractar, tal com s'ha apuntat abans, d'una obra totalment refeta en 1597, adaptada ja a les noves modes.

Feien falta vuit actors per interpretar els papers que l'obra exigeix: "*Los interlocutor[es] són:/ Lucifer, Berzabuch, Satanàs, y Almedeu y lo Jesús y tres àngels*". Els personatges són força esquemàtics i estereotipats per la tradició. El cap dels diables és Llucifer, i els seus *ministres* (cf. v. 331) són Satanàs, Barzabuch i Almedehu.⁶³ Aquests dimonis, tal com assenyalàvem més enrere (*Vid. supra* II 1.3.), són ignorants i porucs. Tant és així que l'encarregat de portar a terme la temptació, Almedehu, quan és a prop del desert, no gosa acostar-se a Jesús, perquè *temoreja*, és a dir, té por (rúbr. v. 315), i torna al lloc dels diables profundament alterat (*Senyors: vinch tot regirat*, v. 324), sense haver executat la seva missió. A causa de la seva negligència haurà de patir els assots, que ordena Llucifer i que li infligiran els altres diables.

⁶³ Probablement *Almedehu* sigui la depauperació d'*Asmodeu*.

Les rúbriques, però, no fan referència a la indumentària.⁶⁴ Només quan Satanàs provarà de temptar Jesús sabrem la desfressa que el diable portarà, perquè quan aquest demana

"Dieu-me ab quin vestit
poria ell tentar" (versos 346-347)

Llucifer, el seu cap, li recomana desfressar-se d'ermità (*cf.* versos 356-367 de la peça desena):

"Com armitè as de anar
ab tal vestit
tenint conversasió
fingiràs de devoció
com a molts se és seguit" (versos 348-352).

Pel que fa a la utilleria, l'únic objecte que explícitament es requereix és una *penitència* (vers 357), que segons el DCVB correspon a un rosari. Per altra banda, s'hi observa una referència implícita a algunes 'pedres' (vers 393), perquè Satanàs les assenyala i diu: "*Féu stes predres pa tornar*". Tanmateix, però, quan Satanàs a dalt de la muntanya mostra els seus regnes, sembla que no calia que els territoris diàbolics es figuressin en

⁶⁴ S'ha documentat sovint la implicació dels pintors en la confecció d'elements escenogràfics i de vestits en el teatre antic (Llompart 2001, 145). Per a la caracterització del dimoni hom pot tenir en compte, per exemple, la figura mig humana mig animal que apareix al Retaule de sant Bartomeu, de Montuïri, que va realitzar Mateu López entre 1546 i 1550. Ací, el cos és humà, però el cap és el d'una estranya bèstia amb banyes, orelles i barba de boc, ullals i nas deforme. La cara és tota vermella. En aquest mateix sentit, hom pot recordar la inclusió d'aquest sant, acompanyat d'un dimoni encadenat, en la processó de Corpus Christi de Palma al s. XV: "Mención especial merece el demonio sujeto con cadena por San Bartolomé, con veste anaranjada, testa con dos caras, cargado de cascabeles, reventando cohetes" (Llompart 1977b, 54).

escena, la qual cosa ens pot fer decantar per creure que les pedres que esmenta no calia tampoc que hi fossin.

Si comparem les peces nou i deu, observem fàcilment que mentre la primera és escassa en detalls, música, ginyes i elements humorístics, la darrera hi guanya. De fet, si a la *Consueta de la representació de la temptació* s'hi incorporen mecanismes com el que fa davallar una coloma, s'hi indica clarament el nombre de cadafals, s'hi detalla l'ús de la música, les accions són més dinàmiques i el nombre de personatges és més elevat i més ben caracteritzat, a la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* no hi apareix cap d'aquests elements. Quan al final de la representació apareixen els àngels no ho fan volant gràcies a cap mecanisme de tramoia aèria, sinó a peu: "*vénen àngels dient, cantant a consert*". Aquesta obra és, doncs, dramàticament més simple, fet que ens mostra les semblances d'aquesta creació teatral i les disputes teològiques dialogades, especialment als versos que corresponen al Consell de diables, en què discuteixen de forma molt acurada aspectes relacionats amb el dogma.

La *consueta* tampoc no ofereix gaire informació sobre la distribució de l'espai teatral. Les acotacions escèniques indiquen les entrades dels personatges i de vegades la direcció que han de seguir. El nombre de cadafals, si és que l'obra s'hi havia de representar, no hi figura.⁶⁵ Pel que fa al lloc de la representació, la peça no deixa clar si s'havia de posar en escena a l'interior o a l'exterior d'un temple. Tanmateix, però, sembla

⁶⁵ La *consueta* novena no esmenta expressament l'ús de cadafals. Sembla possible que, mentre que per al desert, o fins i tot per al lloc dels diables, hom emprés el terra del temple, es fessin servir cadafals o estructures per figurar els llocs elevats (i.e. el pinacle i la muntanya).

probable que s'escenifiqués a l'interior, de manera i tècniques semblants a la *Consueta de la representació de la tantació*. Aquí, és ben possible que s'emprés el terra de l'església, per la qual cosa no caldrien cadafals.

Es pot intentar la reconstrucció de l'espai teatral. D'acord amb la terminologia de Massip, l'escenari devia ser horitzontal i múltiple, en un centre eclesiàstic obert al públic, és a dir, "amb una escena dividida en seccions on s'emplaçaven uns decorats definidors d'un lloc específic" (Massip 1986, 2). Primer de tot, s'hi han d'observar les referències a l'infern, tot i que sembla que no constituïa un lloc escènic real:

"que ales oras aqueix tal
a infern sia lensat" (versos 25-26);
"y a nosaltres despullar
lo g[ran] infern
y llevar-nos lo govern" (versos 104-106);
"que axí·ns fasse morir
y lo infern [destruir]?" (versos 109-110).

En segon lloc, s'esmenta la Judea, encara que tampoc no esdevé lloc escènic. Se suposa que Jesús s'hi troba predicant la seva paraula:

[Jo tinch gran por]
de un qui [ab] gran amor
va per [Judea] predicant
y fa [coses de spant]
y de vallor (versos 155-159).

Si reunim les referències explícites i implícites, podem aproximar-nos a les necessitats reals dels organitzadors d'aquesta obra de finals del segle XVI:

1. *Lloc dels diables: "Comensa Lucifer pallant" i "Are se'n torna a los altres diables"* són les úniques referències que trobem d'aquest espai. Si es tractés de l'infern o de la boca de l'infern aleshores la seva figuració no resultaria difícil.

2. *Lloc per al desert: "Are se'n va Almedehu fins an el desert" i "Almedehu diga com és prop del desert"*. Ací no cal utilleria i les didascàlies no ens aporten més informació.

3. *El pinacle: "Arriben alt lo piñacle"*.⁶⁶ Ha de ser un lloc elevat, perquè així ho estableix l'autor, que fa que la cobla pronunciï "veniu an mi; no us anutgeu!" (vers 413), i les acotacions marquen que Satanàs i Jesucrist han de dirigir-se a un indret més alt que el desert. Es tracta, evidentment, del pinacle del temple.⁶⁷

4. *Una muntanya: "Are devallen y van-se'n a una montaña" i "Are arriben a le montaña, y ab lo dit mostre-li lo regnes"*.⁶⁸ Aquesta muntanya podria tenir la mateixa alçada del pinacle, perquè Jesús i Satanàs abans hauran de descendir-ne.

⁶⁶ D'acord amb el DIEC, un pinacle és un pilar terminal acabat generalment en punta.

⁶⁷ En el cas curiós de la *Rappresentazione del Deserto* Satan porta Jesús a l'esquena per poder pujar damunt el pinacle (*Satan piglia Christo et sel pone nel[la] spalla e'l porta nel pinacolo del Tempio*) (De Bartholomaeis 1924).

⁶⁸ Com a nota curiosa podem assenyalar que sor Isabel de Villena, a la seva *Vita Christi*, sembla que ubiqui la tercera de les temptacions a la seva ciutat de València, perquè quan el diable *mostra els regnes* a Jesús fa referència precisament als estats que li resulten més propers a l'escriptora: "En aquella part és Castella, en l'altra França, e deçà Aragó, e dellà Portugal e moltes altres diverses terres (...)" (Villena 1986, 154).

Quan el diable de la consuetada nou es retira, després de les frustrades temptacions, la rúbrica indica simplement que deixa l'escena (*Va-se'n Satanàs*). La desena consuetada, en canvi, resulta més còmica: *Y dit asò, lo Jesús donerà sempenta a Lucifer, y Lucifer lansarà las robes de ermità y fugirà, y tots los altres lo alepideran*. Això no obstant, no es fa referència en cap moment als crits que potser llançava el dimoniell-lo en rebre les pedrades, i que, sense la lapidació, sí que 'sentim' a la *Rappresentazione del Deserto* italiana, que consigna que Satanàs retorni a l'infern *con grandismi stridi* (De Bartholomaeis 1924).

1.3.5. Edició

La present edició intenta la reproducció fidel de l'original. Ara bé, per tal de facilitar-ne la lectura i la interpretació, s'han hagut de modificar alguns elements, d'acord amb les convencions establertes a la col·lecció *Els Nostres Clàssics*:

- i) es regularitzen les majúscules, i la distinció entre *u* i *v*, *i* i *j*.
- ii) es desenvolupen les abreviatures.
- iii) s'adopten les normes actuals d'accentuació, apostrofació i ús de guionet. Accentuem, però, les grafies *à*, *é*, *às*, *àn* i *èu* quan representen les formes verbals *ha*, *he*, *has*, *han* i *heu*. Adoptem igualment les grafies *y* i *ỹ* quan representen *í* i *ï*, seguint els criteris de Rovira & Vila (1992-93).
- iv) s'empra el punt volat per indicar les elisions que la normativa actual no accepta.
- v) se separen les paraules d'acord amb l'ús actual.
- vi) es punctua el text segons les normes de puntuació vigents.
- vii) s'indica qualsevol intervenció de l'editor amb l'ús de claudàtors.

Hom observa llacunes i forats en tota la peça a causa del deplorable estat del manuscrit. Aquest fet en dificulta enormement l'edició. En aquest sentit, doncs, sempre que no sigui possible llegir el manuscrit hem decidit recórrer a les còpies, mecanografiada i manuscrita, que es guarden a la Biblioteca Llabrés de Palma (plecs 646 i 949 respectivament). Si aquest és el cas, també s'indica entre claudàtors. La lectura de Josep Mir molt sovint no té

en compte pronoms com *en* o *hi*; no obstant això, resulta de gran utilitat quan un mot és de lectura difícil, i així ho consignem en nota a peu de pàgina.

Els mots, expressions i versos de difícil comprensió per al lector mitjà, i també aquells fragments d'interpretació dubtosa per a l'estudiós vénen acompanyats de notes explicatives a peu de pàgina quan apareixen per primera vegada. Sovint també s'hi indiquen les fonts i, quan escau, les referències bíbliques. Finalment, s'estableixen paral·lelismes, quan convé, entre determinats aspectes que hom observa, per una banda, als textos teatrals catalans que s'editen ací i, per l'altra, a les mostres de les altres tradicions dramàtiques europees de l'època que hem revisat.

Los interlocutor[e]s són:

Lucifer, Berzabuch, Satanàs, y Almedeu y lo Jesús y tres àngels

Comensa Lucifer pallant

LUCIFER

Què dieu, o amichs meus,
qu·atant torbat stich⁶⁹
pensant en lo qu·és scrit
e prophetat:

- 5 qu·es té a fer lo rescat⁷⁰
jo stich molt sospitós.
Diré ara, entre nós,
le veritat:
que, quant Adam agué peccat⁷¹
- 10 quantre el senyor,⁷²
veent Déu la gran [arror]
quantre ell afectuade,
essent le culpa for[made]
de desonor,
- 15 Adam ab gran furor
[e]ll va privar⁷³

⁶⁹ Llegiu: *que*. Afèresi molt freqüent.

⁷⁰ El *rescat* que anuncia L·lucifer, i que novament s'esmenta als vv. 98 i 99, fa referència sens dubte a l'alliberament de les ànimes, que es troben a l'infern d'ençà del pecat original. Cf. vv. 7-26 ss. D'acord amb Ronald E. Surtz, "el rescate de la humanidad es una tarea colectiva compartida entre Cristo y su Madre como viene a serlo también la victoria sobre el demonio" (1992, 91).

⁷¹ Gn 3. Les referències bíbliques següents procedeixen de la traducció dels monjos de Montserrat, 1992. *La Bíblia*, Andorra: ed. Casal i Vall

⁷² Quantre: correspon a una pronúncia dialectal i vulgar de la preposició *contra*. (DCVB). És viva encara avui dia entre parlants majors del català insular.

y del paradís lansar,
donant-lo en mon poder;
y fos son scar[xa]ller⁷⁴
20 d'on est cativar⁷⁵
y la [pasar]⁷⁶
en ma presó;⁷⁷
no avent [impresió]⁷⁸
de algun peccat mortal
25 que alesoras aqueix tal
a infern sia lensat.

BARZABUCH

Què voleu significar
en vostro dir?
Vullau al fet aclarir;
30 digau-o molt prestament
y donau-nos-o entenent,
sens detenir.

/27 vb

⁷³ Llegiu: *el va privar*.

⁷⁴ Scarxaller (escarxeller): *carceller* (DCVB).

⁷⁵ La interpretació d'aquest vers és dubtosa. La forma *est* apareix documentada com a adjectiu demostratiu (i amb aquest valor apareix al v. 417 del mateix text, en convivència amb la forma *aquest*, que també localitzem al v. 310 de la consuetat). El mot *cativar* és la forma d'infinitiu de *captivar* (DCVB); ací es podria tractar d'una forma impersonal substantivada, acompanyada d'un adjectiu.

⁷⁶ Hi ha un forat al manuscrit. Josep Mir inclou el mot *nació*. Així, doncs, Llucifer faria referència a la nació humana. Cf. vers 93.

⁷⁷ En relació a l'episodi de l'expulsió del Paradís, resulta ben il·lustrativa la interpretació que en fa Jacopo da Varazze: "Enaprés Sent Bertolomeu li enseyà la manera de la nostra redempció e enseyà-li con avia Jesú Crist vencut lo diable per maravelosa covinentesa, e per poder e per justí/cia e per saviessa. E fo covinent causa que sel qui-l fil de la verge, so és Adam, qui era feyt de terra verge, avia vencut dementre que era verge, que fos vencut / per lo Fil de la Verge, per què poderosament lo vencé quant lo gità poderosament de la sua seyoria, la qual s'avia presa lo diable per lo peccat del primer home" (Kniazze, Neugaard & Coromines 1977, 217).

⁷⁸ A la còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646), els versos 22 i 23 en constitueixen un de sol, mentre que al ms. n'hi figuren dos.

LUCIFER

Al señor a mi va dir
e a[mana]ssar
35 que dona avia a trencar
al meu cap ab gran furor.⁷⁹
Y per so jo tinch gran por,
no·ns age a despullar⁸⁰
y le potestat levar
40 que tenim.⁸¹

SATANÀS

Asò se à de contar prim.⁸²
No sebeu vós
que lo se[ñor] poderós
le dona no va mirar,
45 ans a l'[o]me va donar
tots [los favós],
esse[nt Ad]am cap y cos
de se muller.⁸³

⁷⁹ Llucifer fa referència a la Verge Maria, que ha de concebre Jesús. La font bíblica d'aquesta estrofa és Gn 3: 14-15: "Jahvè Déu digué a la serp: «Perquè has fet això, seràs maleïda entre totes les bèsties i tots els animals salvatges. T'arrossegaràs damunt del ventre i menjaràs pols tot el temps de la teva vida. Posaré una enemistat entre tu i la dona, i entre el teu llinatge i el seu. Ella t'atacarà al cap, i tu l'atacaràs al taló»".

⁸⁰ Ací el sentit del verb *despullar* és el de *desposseir* (DCVB). Cf. vv. 104 i 291.

⁸¹ Segons Jeffrey Burton Russell, "The demons meet again in solemn conclave at the time of the Annunciation. When they hear of this puzzling event, they come together in the stinking pit of hell to quarrel over its meaning" (1984, 264). Aquesta afirmació es pot aplicar als primers episodis de la peça novena, encara que no s'hi esmenti l'infern.

⁸² Ací, el valor del mot *prim* és el d'un adverbi. D'acord amb el DCVB, té el significat de *finament*, *subtilment*.

⁸³ S'ha assenyalat sovint que la dona a l'edat mitjana era considerada com "l'origen dels crims i de les impietats, i és la carn mateixa. L'art medieval també arplegava aquesta visió: el tema de la temptació de sant Antoni és una dona que, guiada pel dimoni, vol induir l'ermità a la concupiscència; Adam i Eva són

Y, dons, com [pot] esser
50 no ssent [a]ns reputade,
no avent la culpa acabade,
com apar,⁸⁴
encara que va peccar,
com [és dit],
55 feyent [peccar a son] marit,⁸⁵
y, dons, [com pot] esse[r]
que ella age tal poder?

LUCIFER

No u enteneu?
À ve[ni]r lo fill de Déu.⁸⁶
60 Una verge el [consebrà],
y axí el parirà
home y Déu.⁸⁷

ALMEDEHU

Axò és lo que temeü!
Déu és lo injuriat
65 y el poder nos à dat,⁸⁸

representats, abans de la caiguda en pecat, com éssers asexuals però barbuts en alguns frescos; el mateix Eiximenis es planteja en el *Llibre de les dones* si les dones virtuoses, en la glòria, seran premiades convertint-se en homes" (Juan-Mompó i Rovira 1995, 9).

⁸⁴ Apar: del verb antic *aparer*: *aparèixer*. (DCVB)

⁸⁵ Satanàs es refereix a Eva, la primera dona (Gn 3: 6-7).

⁸⁶ El diable tempta la humanitat dues vegades. En el primer intent, el diable es desfressa de serpent i aconsegueix el seu objectiu amb Adam i Eva, amb la qual cosa obté el domini sobre les ànimes. Per tal de redimir-les Déu adopta la natura humana a través de Jesús, i aleshores el diable s'esforçarà per temptar-la de bell nou.

⁸⁷ J. B. Russell ens informa que "The demons meet in parliament to discuss the meaning of the Incarnation, which they do with hopeless stupidity and confusion" (1984, 265).

com apar,
y ell lo'ns à de lavar.⁸⁹

/28 ra

SATANÀS

No u ferà,
ans sempre se anutjarà,
70 puis lo món té gran malícia,
envege, supèrbia y avarícia,
qui sempre-ns afavorirà.⁹⁰

BARZABUCH

Déu, cert, lo castiga[rà].⁹¹
Com succeý
75 en temps del gran dilluvi
per ayguas grans,
segons clarament [jo sé]
que sols scapà [Noè]
en se muller y [lurs infants].⁹²

[ALMEDEHU]

80 No temau, dons, Lucifer,

⁸⁸ Aquest *poder* pot voler dir la potestat d'emportar-se les ànimes damnades (Russell 1984, 264). Els diables volen «rompre la immunitat de Maria enfront del pecat i (...) evitar el seu triomf definitiu i les immediates conseqüències benefactores per al gènere humà i calamitoses per al poder infernal» (Romeu 1984, 256).

⁸⁹ Llegiu *lavar* en el sentit de *llevar* o *treure*.

⁹⁰ Segons J. B. Russell, "Each successful corruption of a human is an occasion for rejoicing. The demons are satisfied with the results of original sin, which entitled them to take all souls to hell, the good as well as the bad (...)" (1984, 263).

⁹¹ El pronom *lo* fa referència a *lo món* del v. 70, és a dir, *Déu, certament, castigarà el món*.

⁹² Gn 6: 5-22 - 9:1-17.

que jo faré:
en lo món sembraré⁹³
gran desberat.

SATANÀS

85 Ferem regnar lo peccat,
y axí Déu se anutjarà
y sempre castigarà
en ton poder.

BARZABUCH

90 Asò, dons, se à de fer
ab causió.⁹⁴
Y tindrem dominació,
si bé y volem mirar,
ab moltes guerres mesclar
a le umana naçió.

/28 rb

LUCIFER

95 Scoltau are asò,
que vull perlar:
que nos pot aprofitar,
segons stà prophetat,
y prompte serà el rescat.

TOTS PL[E]GATS

⁹³ Mot de difícil lectura.

⁹⁴ Causió (caució): *cautela, prevenció per evitar el mal.* (DCVB).

Qui los porà rescatar?

LUCIFER

- 100 Una verge y donzelle
de Jessè produirà
una flor, qui [florirà]
[per a tots ells] salvar.
Y a nosaltres despullar
- 105 lo g[ran] infern
y llevar-nos lo govern.⁹⁵

SATANÀS

- Quina flor,
que tindrà tante valor,
que axí·ns fasse morir
- 110 y lo infern [destruir]?

LUCIFER

Lo creador,
lo qual, per se gran amor,
de l'alt cel à devellar
y en una verge incarnar.

⁹⁵ Diu el diable: *Una verge i donzella* (es refereix a Maria) *produirà* (en l'accepció de *donar origen, fer que una cosa existeixi*, DCVB) *una flor de Jessè* (és a dir, el creador, cf. v. 111), *que florirà per salvar els homes. Aquesta flor* (de tant valor, cf. v. 108) *ens desposseirà a nosaltres* (és a dir, als diables) *del gran infern, i ens llevarà el govern*. Entenem el sentit d'aquesta intervenció de Llucifer a partir de les profecies d'Isaïes (Is 11: 1-9): "Sortirà un tany de la soca de Jessè, brotarà un plançó de les seves arrels. L'esperit de Jahvè reposarà sobre ell, l'esperit de saviesa i d'intel·ligència, l'esperit de consell i de força, l'esperit de ciència i de temor de Jahvè".

ALMEDEU

- 115 Coses són de gran spant
que verge virginal infant!⁹⁶

BARZABUCH

Nunca tal é sentit dir:⁹⁷
que verge puga parir /28 va
ni tal semblant!

LUCIFER

- 120 Serà per lo Sperit Sant constituït.

SATANÀS

Nunca tal jo [é sentit]!
Volria o [decleràsseu],
y entenent o donàsseu.

⁹⁶ La còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) desenvolupa l'abreviació *vrg* que apareix clarament al ms. com *conciba*. Potser una lectura més adequada seria: *que verge virginal infant*, en què el verb principal sigui *infant*, tercera persona del singular de la forma antiga del present de subjuntiu.

⁹⁷ Nunca: *mai no*. (DCVB). És un adverbí antic, probablement un llatíisme, molt documentat en textos antics, i molt freqüent al *Manuscrit Llabrés*.

LUCIFER

No u enteneu?

- 125 Axí u à orden[at Déu]:
que, incarnat
lo segon en trinitat,
dega per [tots] ells morir
y tot lo [món redemir]
130 del peccat.

ALMEDEHU

No entench tal desbarat
del que dieu.
Que lo mateix qui és Déu
puga per ells comportar!

- 135 Nunca [so] poré pensar
ni creure-u.

LUCIFER

Serà fet ome y Déu.
Axí serà:
en quan[t home morirà],
140 que ja està ordenat,⁹⁸
y tem que no sia nat.

⁹⁸ Les referències a les prediccions dels profetes de l'Antic Testament són contínues en tot el text. Ja als vv. 3-4 Llucifer està torbat perquè pensa en allò que està escrit i profetitzat.

BARZABUCH

No serà
que en lo món n'igun y à
de pensar.

/28 vb

145 Jo, así sia el fill degollar;⁹⁹
aqueix no és,
fent-lo matar a Harodes.¹⁰⁰

SATANÀS

No stigau tant duptós,
que un home tant poderós
150 no-s pot trobar.

ALMEDEHU

Jo stich torbat.
Quan aqueix fonch arribat,
jo-l viu perlar
y grans noves va donar.¹⁰¹

LUCIFER

155 [Jo tinch gran por]
de un qui [ab] gran amor
va per [Judeia] predicant
y fa [coses de spant]

⁹⁹ Els versos 145-147 són extremadament difícils d'interpretar.

¹⁰⁰ Mt 2: 1-21.

¹⁰¹ La vida pública de Jesucrist.

y de vallor.¹⁰²

BARZABUCH

- 160 De aqueix no [ajau por]
que jo u aprovaré
y clarament mostraré
lo seu esser:
que és fill de un fuster
165 molt mendicant.

SATANÀS

Assent pobre mendicant
pot, doncas, ell esser rey,
stant subjecta a la lley.

LUCIFER

- Gira la carta de devant.¹⁰³ /29 ra
170 Tot axò és contrestant¹⁰⁴
are a nós.
Per què aqueix poderós
pens clarament que ell és,
que d'ell axí scrit és:
175 que té a patir.¹⁰⁵

¹⁰² Els versos 158 i 159 fan referència a aquells miracles efectuats per Jesucrist. Cf. Mt 4: 23-25 i Mt 8-9: 1-34. Per altra banda, llegiu: *valor*.

¹⁰³ Resulta força habitual que els diables apareguin associats als jocs de cartes. Cf. v. 150 de la consuetuda desena, en què Estarot captura les ànimes dels jugadors de bitlles, cartes i daus.

¹⁰⁴ Llegiu: *Tot això ara no ens és favorable*.

¹⁰⁵ Déu havia decidit la Passió i Resurrecció del Messies i els profetes les havien anunciat.

ALMEDEHU

Vullau-nos-o aclarir
y ab rahons clares provar.¹⁰⁶

LUCIFER

La nit, cert, va cleretjar
y ten fort resplendir.¹⁰⁷

BARZABUCH

180 No consta clar vostro dir!
Vullau altre peraula dir.

LUCIFER

Los tres reys van arribar¹⁰⁸
en Betlem
y allí lo adoraren.
185 Per an alí arribar¹⁰⁹
jo o volguí destorbar
y no poguí.¹¹⁰

¹⁰⁶ A la còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646), apareix el mot *pronar*, que evidentment no té sentit.

¹⁰⁷ Es podria referir tant a Mt 2: 1-21 o a Lc 2: 8-14. Llegim a Lc 2: 9: "Se'ls aparegué un àngel del Senyor, i la glòria del Senyor els envoltà amb la seva llum, i es van espantar molt". Tanmateix, però, al vers 182 Llucifer retreu clarament l'episodi narrat per Mateu.

¹⁰⁸ A la còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) apareix el verb en primera persona del plural, cosa que evidentment no té sentit.

¹⁰⁹ Llegiu: *Per en allí arribar*.

¹¹⁰ Fa una clara referència a la Matança dels Innocents que Herodes ordena (Mt 2), tal com explica Llucifer més endavant als versos 191-196.

SATANÀS

Jo no entinch per quin fi
tot axò.

LUCIFER

- 190 Are ja t'o diré jo:
jo avia preposat
en aver a ell trobat
Harodes, essent minyó,¹¹¹ /29 rb
matar-lo en tressió.¹¹²
- 195 Però no·s va acabar
perquè no y varen tornar.¹¹³

ALMEDEHU

Dons, duptes
que queix fill de Déu és?

BARZABUCH

- Quina primor,
200 a un rey fan gran honor.
An equeix no li n'àn dade,

¹¹¹ Tot i que al manuscrit és fàcil llegir *minyó*, a la còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) la lectura que se'n fa és *munyo*, mot que evidentment no té sentit.

¹¹² El DCVB documenta *tració* com a forma antiga del mot modern *traïció*. Llegiu: *Jo havia proposat que Herodes, en haver trobat Jesús, encara minyó, el matés amb traïció*.

¹¹³ Després de visitar Jesús, els tres reis havien de tornar a Herodes per informar-lo de la situació exacta del Messies a Betlem. No obstant això, un somni els indica que han de refer el seu camí cap a casa sense notificar-ho a Herodes (Mt 2: 8-12).

sinó envege aportade.

SATANÀS

Jo tinch gran por.

Une cosse tinch en mon cor

205 y no u gos dir.

LUCIFER

Digues-[o] sens detenir,

y tots molt proveyrem

en mirar bé què ferem

y que no·ns dexem morir.

SATANÀS

210 Ell a mi fa foraxir,¹¹⁴

ab gran furor,

de un qui ab gran dolor

era per a mi veixat:¹¹⁵

essent mut y obsegat¹¹⁶

215 ell li donà [la] claror.¹¹⁷

¹¹⁴ Llegiu: *Ell a mi fa foragitar.*

¹¹⁵ Veixat (vexat): *molestar greument, sobretot per abús de poder sobre algú que no es pot defensar* (DCVB).

¹¹⁶ Obsegat (obcecat): *ofuscar greument.* (DCVB).

¹¹⁷ Jesús guareix un mut endimonià (Mt 9: 32-34).

BARZABUCH

Moltes cosses de valor
fa per allí.

LUCIFER

E sebeu en nom de qui?

SATANÀS

220 En nom del pare increat,
tenint ten gran potestat
fa de aygua tornar vi.¹¹⁸

/29 va

ALMEDEDEU¹¹⁹

225 Que axò sia axí
no és provat,
que en molt gran maldat
jueus lo volen matar.
Y pens o a[fectuar]
tant gran pa[cat]
ell, de ells, s'és amagat.

SATANÀS

Dos, pot esser¹²⁰

¹¹⁸ Miracle de l'aigua que es converteix en vi (Jo 2: 1-12).

¹¹⁹ Transcripció errònia del copista.

¹²⁰ Llegiu: *doncs*.

230 que ell tinga tal poder
y virtut [tant] abundant,
y ell se vage ama[gant]?
No és axò ver!

BARZABUCH

O, germà, com és [mester]
235 aser sabut.
No sabs que d'equell mut¹²¹
en gran furor [te va llensar]?
No-t vulles a tu mateix loar,
sies agut!
240 Mire en nostra salut;
ja u veuràs.

LUCIFER

Què y dius tu, Satanàs?
Digues ta intenció!

SATANÀS

Senyors, só de opinió
245 que aqueix molt bé es cercàs,
promptament,
i serem fora de turment.

¹²¹ Cf. versos 210-215.

LUCIFER

Tot axò molt bé serà!

Qui aqueix càrech pendrà?¹²²

/29 vb

250 À y ningú?

Anau-y Almedeu,

no us detingau,

y per los lochs deserts sercau,

y per comú.¹²³

255 Y si per cas trobau algú,

demanar n'èu.

ALMEDEU

Jo faré lo que dieu,

nunca staré reposat,

fins que age afectuat

260 lo que voleu.

SATANÀS

Si per cas lo trobereu

en algun loch,

guardau que no·s fassés joch¹²⁴

que ell acostuma fer.

¹²² Llegiu: *Qui prendrà aqueix càrrec?*

¹²³ El sentit del mot *comú* seria: llocs que pertanyen a la majoria o a tothom (DCVB).

¹²⁴ Llegiu: *no us*.

BARZABUCH

265 Y bé que serà master,
que a mi no·m coste poch,
que l'altra jorn en lo gran foch
ma va lensar.¹²⁵

ALMEDEU

Dies fa que és entrat
270 a fer vide hermitane,
comportan fay y desayre,¹²⁶
del que stich molt spantat.
40 jorns no à menjat!¹²⁷
Què y dieu?

SATANÀS

275 No pot esser fill de Déu
segons stà tremudat
y le fam lo té torbat
com veyeu.
Y si fos lo que temeu,
280 com apar,

¹²⁵ Pot referir-se a l'episodi dels àngels caiguts. A *The Fall of Lucifer* del cicle de Chester, Lucifer proclama: "*Ha! am I not wondrous bright/ Among you all shining so clear?/ Of all Heaven I bear the light/ Though God himself were still here./ If on this throne I only were/ Then I should be as wise as he./ What say you, angels, do you hear?/ Some comfort soon grant to me*". Déu castigarà la seva arrogància i l'enviarà a l'infern: "*Therefore I charge you with order clear/ That fast from this place you now shall fall*" (Hussey 1960, 3-10). També, cf. Ap 12: 7-9 i Jud 6.

¹²⁶ El DCVB documenta el nom *fai* amb el significat següent: *Teixit de seda fet amb lligat de plana i trama gruixuda, molt fort, generalment ratllat, que serveix per a fer faldes i altres peces de vestit de dona*. Ara bé, sembla probable que sigui un error per *fam*, mot que apareix més endavant als versos 277 i 282.

¹²⁷ Mt 4: 2.

que Déu no u pot comportar.

BARZABUCH

/30 ra

Ell comporta fam y set,
molt treball, calor y fret,
qu·és cossa d'espantar.

LUCIFER

285 Scoltau, que vull perlar.
Que home puga sofrir
tant tenps sense menjar,
asò·m fa molt torbar.
No sé què dir.

SATANÀS

290 Si és lo qui·ns à destroyr
y despullar,
serà bo alerta estar.

ALMEDEHU

Molt sou de flach sperit.¹²⁸
De Moysès no s'és seguit
295 tant dejunar.¹²⁹

¹²⁸ A la còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646), el mot que hi apareix és *flanch*. Per altra banda, la font és Ex 16: 1-4, que fa referència a les proves del desert.

¹²⁹ La història de Moysès l'explica sobretot el Llibre de l'Èxode.

LUCIFER

Però ell no va star
per son poder.

BARZABUCH

Qu·és lo que s'à de fer?
Donem-y bona rahó,
300 no perdam la possessió,
Lucifer.

LUCIFER

Senyors: jo só de perer
que y aneu,
Almedeu, y temptar-l'èu.

ALMEDEU

305 Senyors, jo y aniré,
y molt prompta acabaré
lo que dieu.
Perquè segons tots sebeu
molt y entench.

*Are se'n va Almedehu fins an el desert per tentar a Jesucrist, y,
quan se'n va, diu Lucifer* /30 rb

[LUCIFER]

310 Aquest hom és aident¹³⁰
y molt sabut,
y en tot és molt agut
y se part molt bé ferà.¹³¹

SATANÀS

Jo pense molt mirarà
315 en nostra salut.

Almedehu diga, com és prop del desert, casi temoretjant¹³²

ALMEDEHU

O, trist de mi, que estich mut;
no gos arriscar
de anar-lo a temptar:
no m'i baste gens lo cor,
320 ans me'n torna per gran por.¹³³

Are se'n torna a los altres diables y diu Satanàs

[SATANÀS]

Ja·l veig tornar,

¹³⁰ Aident (evident): el DCVB no documenta aquest mot com un adjectiu referit a una habilitat d'una persona. *Clar a la visió o a l'enteniment, en tal manera que no pot deixar lloc a dubtes.* (DCVB).

¹³¹ Llegiu: *i farà molt bé la seva part.*

¹³² Temorejar: tenir por (DCVB).

¹³³ La forma verbal *torna* és la primera persona del singular del present d'indicatiu del verb *tornar*.

y en bell mateix perlar.¹³⁴

LUCIFER

Qu·és stat?

ALMEDEHU

Senyors: vinch tot regirat,¹³⁵

325 qu·y som volgut anar
y no é tingut gosar.

LUCIFER

O, bé ets apocat!

Però ste ruÿndad

m'às a pagar.

Are los altres diables prenen Almedeu per asotar, y diu casi plorant

[ALMEDEU]

330 Senyors, no·m dexareu perlar!

LUCIFER

/30 va

Preniu-lo, ministre meus.¹³⁶

¹³⁴ Llegiu: *i amb ell mateix parlar*.

¹³⁵ Regirar: traspalsar, alterar profundament (DCVB).

¹³⁶ El copista no transcriu la s marca del plural.

Donau-li asots molt greus,
sens més terdar.
Que axí se àn de castigar¹³⁷
335 los perrosos,¹³⁸
en tals càstich spantosos,¹³⁹
per què en ses roÿndats
stígan ben avisats,
y que sien valerosos,
340 y no sien temerosos,
essent master
mirant lo que àn de fer.
Però ara no y mas:¹⁴⁰
vés-y prompta, Satanàs,
345 mire lo que are dich.

SATANÀS

Dieu-me ab quin vestit
poria ell tentar.

LUCIFER

Com armitè às de anar¹⁴¹

¹³⁷ Al manuscrit aquest vers és inserit al marge.

¹³⁸ Perrosos: no consta ni al DCVB ni a la GEC. Probablement s'ha de llegir com a *pererosos*.

¹³⁹ El copista no transcriu la *s* marca del plural. A més, al ms. la síl·laba *to* del mot *spantosos* apareix escrita al damunt.

¹⁴⁰ Al manuscrit, el mot *mas* es llegeix amb molta dificultat. A més, el vers és d'interpretació dubtosa.

¹⁴¹ A la consuetud desena Lluçifer es fa càrrec de la temptació de Jesús. Aquest dimoni demana als seus companys quina desfressa ha de portar (versos 356-359). Li aconsellaran que es vesteixi d'ermità (versos 360-363):

*Vestiu-vos com hermità,
en fingiu de sanctedat,*

ab tal vestit.

350 Tenint conversació
fingiràs de devoció,
com a molts se és seguit.

LUCIFER

No us apar lo que tinch dit?

TOTS

Sí, señor.

*Are se'n va Satanàs com armitè y diu Lucifer*¹⁴²

[LUCIFER]

355 Are vés sens fer ramor.
Mire per tots Satanàs.
Le penitència pendràs¹⁴³
per anar ab més onor.

BARZABUCH

Are veiam te valor
360 si és molt gran. /30 vb

*y axí no pensarà
que li vullau fer maldat.*

¹⁴² A la còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) no es transcriuen els pronoms *se'n*.

¹⁴³ Com ja s'ha assenyalat, el mot *penitència* sembla referir-se a un objecte, més que a una acció. En la tercera accepció, el DCVB documenta aquest antic mot amb el significat de: *Rosari, enfilall de grans destinats a comptar les avemaries o altres oracions*. Aquest tipus de rosari ens ajuda a caracteritzar Satanàs i la seva desfressa.

SATANÀS

A les obras ma coman!

ALMEDEU

Mire qu·et dich, Satanàs,¹⁴⁴
garde que no t'embaràs,¹⁴⁵
no n'isqueuses en dan.¹⁴⁶

LUCIFER

365 Mire per tots bé, Satan.
Stà avisat!

SATANÀS

Dieu-ma ab quin peccat
puch comensar!

LUCIFER

370 Ab le gole pot[s] entrar,
vane glòria en lo piñacle
y que fasse algun miracle
devant la gent.

¹⁴⁴ La síl·laba *ta* del mot *Satanàs* al manuscrit apareix escrita al damunt.

¹⁴⁵ Embarassar: embolicar o agafar una cosa amb una altra impedit el moviment lliure d'aquella (DCVB).

¹⁴⁶ El diccionari Alcover-Moll (DCVB) inclou el mot *dan*, antiga variant del mot modern *dany*. Així, doncs, cal llegir la frase com: *no n'isqueuses amb dany*. Per contra, la còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) llegeix el mot com *dam*, que evidentment no té sentit.

SATANÀS

Mon senyor, jo só content
de tot poder.

Are se'n va Satanàs y, com és un poch luny, diu Lucifer

LUCIFER

375 De avarícia às master¹⁴⁷
si és ben axaminat.¹⁴⁸

SATANÀS

Jo stich molt ben informat¹⁴⁹
a mon pler.

Are se'n va Satanàs cantant a to de alme lau[des]

[SATANÀS]

Lonch temps à que jo vaig tot sol,¹⁵⁰ /31 ra
380 sercant algú qui me consol.
Sempre és de més lo meu sercar
que nunca puch nigú trobar.

¹⁴⁷ Tal com s'esdevé a la consuetudina, i d'acord amb la narració canònica, el diable ha de temptar Jesús amb els tres pecats que va cometre Adam: gola, vanagloria i avarícia. Els dos primers pecats són esmentats als vv. 369-370.

¹⁴⁸ Llegiu: *examinat*.

¹⁴⁹ Al ms. el mot *informat* apareix escrit amb les lletres *rmat* damunt la primera meitat.

¹⁵⁰ El mot *sol* figura al ms. escrit damunt *tot*.

CO[BLA]

Sempre stich en soledad
nunca mich só gens alegrat¹⁵¹
385 més me val en poblat tornar,¹⁵²
puis así no·m puch alegrar.

Arribe a Gesùs

[SATANÀS]

A le vostre, o, bon amich.¹⁵³
Perexeu que stau molt trist
y tingau per fam gran dolor,
390 que teniu mudat la color.

CO[BLA]

Moltes cosses de vós sent dir
y axí vos dexau morir.
Féu stes predres pa tornar¹⁵⁴
y poreu-vos la fam levar.¹⁵⁵

¹⁵¹ Mich: el DCVB documenta aquest mot com a pronom antic: *ant. pronom personal acusatiu de primera persona singular, equivalent a me o mi, usat amb verbs de moviment i sobretot de partença.* (DCVB)

¹⁵² Al ms. la segona síl·laba de *tornar* apareix sobreescrita a la primera.

¹⁵³ L'expressió *A la vostra* no apareix documentada al DCVB; sembla una fórmula de salutació.

¹⁵⁴ Al ms. hi ha una taca damunt la primera *r* del substantiu *predres*. La còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) transcriu *predes*, forma vulgar encara habitual en alguns parlants del català insular. Tanmateix, però, sembla que al manuscrit figura com a *predres*.

¹⁵⁵ Mt 4: 3, "Se li acostà llavors el temptador i li digué: «Si ets Fill de Déu, digues que aquestes pedres es tornin pans»".

[JESÚS]

- 395 Molt stich enmaravellat¹⁵⁶
que par que tingau sanctedat.
No sebeu l'escripture diu¹⁵⁷
que no ten sols l'om de pa viu?¹⁵⁸

CO[BLA]

- 400 Ell és mantingut de le veu
y de le paraula de Déu,
stant senpre asasiat
y nunca avent nesesitat.

SATANÀS

/31 rb

- 405 Si vostres obres tantes són,
com no us manistau el món,¹⁵⁹
y sereu per tots stimat
y en gran onor axalsat.

¹⁵⁶ El DCVB documenta el verb *emmeravellar* amb el sentit de *meravellar*; *causar meravella*.

¹⁵⁷ La còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) transcriu: *no sebeu les criture diu*.

¹⁵⁸ Mt 4:4, "Però ell va respondre: «Està escrit: *L'home no viu sols de pa, sinó de tota paraula que surt de la boca de Déu*»".

¹⁵⁹ Manistau (manifestau): el DCVB no documenta aquesta forma verbal. Sembla que es tracta d'una errada del copista en comptes del verb *manifestar*.

CO[BLA]

Jo só estat molt persebut
que molts speren la salut
y molt[s] morts vós ressuscitau¹⁶⁰
410 y llebrossos també curau.¹⁶¹

CO[BLA]

Jo tinch gran delectasió¹⁶²
de vostre conversesió.
Veniu an mi; no us anutgeu!

JESÚS

Som content de lo que dieu.

*Arriben alt lo piñacle y diu Satanàs*¹⁶³

[SATANÀS]

415 Ja veyeu qu·un poble veyeu.¹⁶⁴
Si vós sou lo ver fill de Déu
est miracle vullau obrar:
qu·us dexeu de sí alt anar!¹⁶⁵

¹⁶⁰ Cf. Mt 9: 18-26.

¹⁶¹ Cf. Mt 8: 1-4; Llebrossos (leprosos): *leprós* (DCVB).

¹⁶² La còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) transcriu: *finch*.

¹⁶³ Mt 4: 5, "Llavors el diable se l'emporta a la Ciutat Santa, el posa sobre el pinacle del temple".

¹⁶⁴ La còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) transcriu *veyen* en lloc de *veyeu*, que és la forma que fàcilment llegim al manuscrit. Evidentment, el sentit millora notablement. Per altra banda, hi apareix la forma abreujada *qn*, amb un circumflex invertit al damunt, que ací interpretem com *qu·un*.

CO[BLA]

Perqu·és scrit molt clarament,
420 que de vós tenen manament:
les mans los àngels alsaran
y per l'ayre eus aportaran.¹⁶⁶

YESÚS

No sebeu qu·es està scrit:¹⁶⁷ /31 va
"No tempteràs lo infinit!"¹⁶⁸
425 Si asent jo puch devallar,
per què·m dexteré de sí dalt anar?¹⁶⁹

*Are devallen y van-se'n a una montaña y diu Satanàs*¹⁷⁰

[SATANÀS]

De vós molt abmirat stich,
que pugau esser home rich
y vullau aquins mendicar¹⁷¹

¹⁶⁵ Llegiu: *que us*.

¹⁶⁶ Els versos 415-422 segueixen Mt 4: 6, "i li diu: «Si ets fill de Déu, llança't daltabaix, perquè està escrit: *Donarà ordre als seus àngels, i et duran a les mans, perquè els teus peus no ensopeguin amb cap pedra*»".

¹⁶⁷ Ací el manuscrit consigna la frase de la manera que hem transcrit. Sembla que el copista volia redactar *qu·està*, tot i que per ventura va repetir la síl·laba *es*. Llegiu, doncs, el vers de la forma següent: *no sabeu que està escrit*.

¹⁶⁸ Mt 4: 7, "Jesús li diu: «També està escrit: *No temptaràs el Senyor, el teu Déu*»".

¹⁶⁹ A la *Rappresentazione del Deserto* Jesús és encara més loquaç, perquè demana al diable quin sentit té llançar-se de tan amunt, quan pot davallar per una escala: "Io posso asciegnire giù per queste schale/ et voi che me bucta giù de tanta altura?" vv. 235-236 (De Bartholomaeis 1924).

¹⁷⁰ Mt 4: 8, "Un altre cop el diable se l'emporta en una muntanya molt alta, li mostra tots els reialmes del món i la seva glòria".

430 y tants de trabals comportar.

CO[BLA]

De mi·s vull dir la veritat¹⁷²
encare que·m veiau mudat.
Veniu en mi, no dupteu gens,
Que, cert, só un rey molt potent.

CO[BLA]

435 Y tinch a tan gran potestat
que per lo món só stimat,
tenint molt or i molta argent
y ab gran multitud de gent.

*Are ariben a le muntaña, y ab lo dit mostre-li lo regne. Y diu
Satanàs*

[SATANÀS]

Veniu, acostau-vos ensà.
440 Mirau desà, mirau delà,¹⁷³

¹⁷¹ Aquins: no documentat al DCVB. Probablement es refereix a l'adverbi *aquí*.

¹⁷² Llegiu: *De mi us vull dir la veritat*.

¹⁷³ La còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) transcriu: *mirau de sa mirandela*. Segons aquesta transcripció la frase no té sentit. Potser una lectura més adequada seria:

*Veniu, acostau-vos ençà.
Mirau deçà, mirau dellà,
mirau ací, devers llevant;
de ponent tinc molt més avant.*

El DCVB documenta els adverbis antics *deçà* i *dellà*, i en la quarta accepció de l'entrada *dellà* explicita: (*dellà*) *s'usa en contraposició a deçà, en locucions com deçà i dellà: a una part i altra, a totes bandes*.

mirau así, devers levant;
de ponent tinch molt més avant.¹⁷⁴

CO[BLA]

De riqueses y de tresors
creyeu que jo só lo major
445 teninint molt grandíssim poder,¹⁷⁵
per a mi poreu molt valer.
En poch, vós guañar-o poreu, /31 vb
si en terra vos acalereu
com a Déu a mi adorar.¹⁷⁶
450 Tot stà el vostre manar!

JESÚS

Vés-te'n d'esí, o, Satanàs.
"Lo teu senyor adoraràs!",
perquè del scrit molt clar és:
que lo adorar sols seu és!¹⁷⁷

*Va-se'n Satanàs y vénen àngels dient, cantant a consert*¹⁷⁸

[ÀNGELS]

¹⁷⁴ El mot *avant* al ms. apareix escrit damunt *més*.

¹⁷⁵ *Teninint*: error evident del copista. El mot *poder* al ms. apareix escrit al final del vers següent.

¹⁷⁶ Mt 4: 9, "i li diu: «Tot això et donaré, si et prosternes davant meu per adorar-me»".

¹⁷⁷ Mt 4: 10, "Llavors Jesús li diu: «Vés-te'n, Satanàs! Que està escrit: *Adoraràs el Senyor, el teu Déu, i només a ell donaràs culte*». Per altra banda, sembla que al ms. apareix una /s/ del plural del possessiu *seu*. Cal interpretar-ho com si formés part de la vocal final de paraula. Aquest fenomen es produeix en altres punts del ms. (*Cf.*, per exemple, el mot *regne* de la rúbr. del v. 438).

¹⁷⁸ Mt 4: 11, "El diable llavors el deixà, i hi anaren els àngels i el servien".

455 Eternal Déu, Senyor nostro,
ver Déu gran, y rey del cel,
nosaltres, servidós vostros,
som así per a servir-vos.

CO[BLA]

No és per le vostra culpa¹⁷⁹
460 merèxer vós dejunar,
per què·n la vostra carn sagrad[a]
màcula no·s pot trobar.

CO[BLA]

Sempre vos derem laors,
nunca sessant de cridar,
465 puis per a los peccadors
tants treballs voleu pasar!

1598

FINIS

¹⁷⁹ La còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) transcriu *no esper le vostra culpa*. Aquesta transcripció transforma la forma verbal *és* seguida de *per* en la primera persona del present d'indicatiu amb desinència zero del verb *esperar*. No cal dir que aleshores el significat del vers canvia enormement.

1.4. *Consueta de la representació de la tantació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia (consueta núm. 10)*¹⁸⁰

La *Consueta de la representació de la tantació* és una mostra reeixida del bon *savoir faire* d'un mestre de teologia del segle XVI. El llarg títol que l'encapçala suggereix que es tracta d'una peça anterior que o bé va ser escrita de bell nou o bé va ser adaptada per un frare anomenat Cardils. Fra Cardils potser va conservar l'estructura d'aquella peça primitiva —avui perduda—, els personatges, la música, i alguns diàlegs, o potser la va redactar completament de nou. Aquesta darrera opció no sembla plausible, per tal com la *consueta* conservada encara recorre a tècniques teatrals primitives (Mas 1996, 97), s'assembla força als seus paral·lels europeus i s'ha d'incloure dins la tradició d'obres tardomedievales que duen a escena episodis de la vida adulta de Jesucrist.

El text recull dos episodis que a la Bíblia també són correlatius: per una banda, la predicació de Joan (vv. 1-96), que inclou el Baptisme de Jesús,¹⁸¹ i que, escènica, implicava l'ús de ginys tan visuals com el que permetia el descens de l'Esperit de Déu en forma de coloma; i, per altra banda, la temptació de Jesús (versos 97-460), notable ampliació del relat canònic —on constatem més elements originals de la mà de fra Cardils. Ara bé, la temptació bíblica *stricto sensu* (vv. 368-460) no exigeix ni la

¹⁸⁰ Cal llegir el mot *pera* per *pare*.

¹⁸¹ Gabriel Llompart recorda que, seguint les pautes de sant Bernat de Claravall, es van introduir en la pintura medieval mallorquina més i més episodis de la vida humana de Crist. Així, per exemple, registra al segle XVI en casos particulars dos exemplars del baptisme de Jesús (1977b).

intervenció d'un nombre tan elevat de diables com el que apareix ací (set), ni les contínues disputes de caire més aviat historicodoctrinal i retòric en què s'embranquen aquests éssers infernals. En aquest sentit, els vv. 97-367, que corresponen a un Consell de Diables, constitueixen l'aportació més novedosa d'aquest text. Ara, els diables, que representen un vici o pecat capital, esdevindran personatges al·legòrics, per tal com a mesura que transcorre l'acció desapareix la caracterització inicial de diable per esdevenir el personatge d'un determinat pecat (Mas 1996, 98-99).

Un altre dels elements constitutius d'aquesta consuetat és la del dubte sobre la veritable identitat de Jesús, qüestió formulada pels diables, que prové de la Bíblia i que també figurava a la consuetat novena. De fet, el mòbil de les temptacions és l'afany i la necessitat dels dimonis per conèixer si Jesús *és home mortal* (tal com assenyala Alberich al v. 300), o si és fill de Josep (v. 321), és a dir, la seva ascendència humana (Lc 3: 23-38), o, en canvi, si és *aquell Massies promès* (dubta Matmona al v. 305), és a dir, l'autèntic fill de Déu.¹⁸²

L'any 1905 Gabriel Llabrés va publicar l'obra a la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» (RABM), tot i que amb evidents errors de transcripció i d'interpretació. Conservem, per altra banda, la transcripció manuscrita de Josep Mir, juntament amb una còpia mecanografiada, localitzades a la biblioteca que la ciutat de Palma va dedicar a aquest polígraf (plecs 959 i 646 respectivament). Cal, doncs, aproximar-se al

¹⁸² Lc 3: 21-22: “**Déu revela el seu Fill en el baptisme.**— Quan tot el poble fou batejat, i fou batejat també Jesús, mentre pregava, s'obrí el cel i davallà sobre ell l'Esperit Sant en figura corporal, com una coloma, i una veu vingué del cel: «Tu ets el meu fill, l'estimat; en tu tinc posada la meua complaença»”.

manuscrit i endegar una recerca detinguda de la peça amb les garanties que calen a una edició acurada.

1.4.1. Autor

L'única informació que de bon principi posseïm sobre la identitat de l'autor prové del títol de l'obra. Sembla que *lo reverend pera fra Cardils* va triar una antiga obra sobre la temptació de Crist i la va refer (*ara novament feta*). Fra Cardils ja era mestre en teologia quan es va implicar en la representació, fet que ens indueix a pensar que ja ocupava una sòlida posició a la societat de l'època.

Per les fonts que va emprar el dramaturg hom pot deduir que es tractava d'una persona cultivada, que coneixia la Bíblia i possiblement alguns autors clàssics com Homer, del qual trobem una referència als versos 227-228. El plec 646 de la Biblioteca Gabriel Llabrés conté dades diverses que va arregar el mateix Llabrés durant les seves investigacions, entre les quals figuren documents que contenen informació ben útil sobre les famílies Cardils que existien a la Mallorca del segle XVI (*vid.* Apèndix 1). Gràcies a aquestes i altres dades, doncs, sabem que un tal Cardils va predicar el Sermó anual de la Conquesta. Aquest 'Sermó' consistia en un llarg parlament que s'encarregava a una persona honorable i que havia de declamar davant un auditori nombrós el dia 31 de desembre per tal de commemorar la conquesta catalana de Mallorca. De fet, hom documenta un frare franciscà anomenat Fra Antoni Cardils predicant el Sermó de la Conquesta tres cops durant el segle XVI: en 1553, en 1564 i en 1575 (Quintana & Calafat 1992). Gabriel Llompart ens aporta més evidències de Fra Cardils. Conservem un llibre de comptes d'un llibreter mallorquí del segle XVI, Thomàs Squer, originàriament de Niça, el qual, entre 1536 i 1559, hi anota el nom dels seus clients i el tipus de material que li compren. Ens informa Llompart que

"entre los predicadores conocidos de entonces que comparecen comprando en su tienda se hallan (...) un fraile autor de teatro fra Cardills del convento de Jesús, quien en 1539 compra *El procés de les olives* y una obra de *Nostra Senyora sobre la Concepció a la joia*. Otro poeta figura en el libro: el caballero Francesc d'Olesa (...)" (1988, 381).

D'aquesta citació es poden extreure tres elements importants. En primer lloc, Gabriel Llompart potser precipitadament identifica el frare Cardils que apareixia en el llibre de comptes de Thomàs Squer amb el dramaturg. A favor seu, tanmateix, es pot assenyalar que possiblement no existien gaire frares amb el mateix nom i amb una projecció semblant a la Mallorca de finals de segle XVI, que comptava amb una població entre seixanta i cent setze mil habitants.¹⁸³

Si fos així, hem de convenir que el nostre frare coneixia *El procés de les olives*, creació satírica de Bernat Fenollar (ca.1435-1516) i cinc poetes valencians més, a més potser d'altres creacions catalanes vigents a l'època. En Fenollar va cultivar diversos gèneres literaris, sobretot religiosos, en els quals va excel·lir. La relació, però, entre en Bernat Fenollar i fra Cardils l'hem de cercar en un gènere comú: l'activitat teatral. De fet, en Fenollar, juntament amb en Pere Martínez, va redactar *Lo Passi en cobles* (1493), adaptació narrativa, amb possibilitats dramàtiques, de la Passió de Jesucrist segons sant Joan:

¹⁸³ Llegim a Balcells (1980-81, 1059): "Mallorca experimentà un procés similar: creixement demogràfic ascendent a benefici de la part forana, mentre la Ciutat disminuïa lleugerament: l'impost del morabatí donava, per al 1573, 12.069 focs (9.368 la part forana i 2.701 focs la Ciutat), i això representaria un mínim d'uns 60.000 habitants. El recompte dut a terme pel lloctinent Vic el 1585, el primer fet a base d'habitants, considerava que l'illa comptava amb 114.727 habitants (89.727 habitants la part forana i uns 25.000 la Ciutat). El 1595 Joan Binimelis calculava que els habitants de l'illa devien ser 116.331 (95.041 a la part forana i 21.290 a la Ciutat, menys, per tant, que deu anys abans)".

"La millor obra religiosa seva fou *Lo Passi en cobles* (V 1493), dedicada a sor Isabel de Villena, composta en col·laboració amb Pere Martínez; és un poema en estrofes de deu versos, escenificació de la Passió segons sant Joan, escrit probablement per ésser representat a la basílica metropolitana" (Molas & Massot 1979, 246).

Cal també fer esment d'un altre aspecte que trobàvem en la citació de Llompart: l'aparició del cavaller Francesc d'Olesa. Francesc d'Olesa i Santmartí (*ca.* 1485-1550), tal com s'ha assenyalat més enrere (*Cf. supra* I 2), és l'autor de *L'obra del menyspreu del món en cobles*, i alguns estudiosos li atribueixen endemés l'autoria de la peça cincentista *Representació de la Mort*. Per tant, si acceptem la identificació, força probable, entre el Cardils que entra a la botiga de Thomàs Squer i el fra Cardils autor de teatre, observem, doncs, que aquest creador estava interessat en autors que no eren només figures literàries rellevants a la seva època sinó que es tractava de dramaturgs i escriptors interessats en l'activitat dramàtica.

Jocelyn N. Hillgarth (1991 II, 836) publica dos extractes (núms. 61 i 79) del llibre de comptes del llibreter Thomàs Squer, que fan referència a fra Cardils. El primer coincideix amb la informació que aportava Gabriel Llompart: "Frare Cardills de Jesús, dos llibres, so és *Lo Prossés delles Olives* y una altre obreta de *Nostra Seyora alla joya [...]*" [folio 14v]. El segon ens assenjala que dia quatre d'agost de 1539 el mateix Frare Cardills de Jesús hi va comprar paper [folio 8v].

Documentat, doncs, entre 1539 i 1575, Cardils apareix, tot i que amb llacunes que encara s'hauran de completar amb exhumacions posteriors, com una figura pública a la Mallorca del segle XVI. Si tenim en consideració les xifres de població en aquella illa al final de la centúria i els documents que s'han aportat, podem concloure que sembla improbable que el frare que assumia en diverses ocasions les funcions de predicador distingit i comprava llibres i material per escriure no sigui el mateix que refeia la peça teatral que ara analitzem. Caldria ubicar aquest autor, doncs, en la mateixa dimensió que l'autor anglès John Bale (1495-1563).

1.4.2. Data de composició

La peça novena del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya reflecteix en el seu títol la data de 1597 i acaba amb una referència a l'any en què probablement es va compilar el manuscrit: 1598. Després d'una lectura aprofundida de les obres publicades hom pot afirmar que un nombre considerable conserva trets arcaics, això és, fa un ús predominant de l'octosíl·lab, hi apareixen didascàlies extenses i diàlegs més aviat breus, s'hi observa una multiplicitat de l'espai teatral, i són importants els ginys mecànics, mentre que només un nombre més reduït podria ser considerat més tardà.

Sense cap dubte, la peça desena constitueix una refosa, tal com indica el títol, d'una peça anterior, avui perduda. Endemés, els trets que hi detectem suggereixen que pertany a l'escena catalana primitiva i, per tant, no incorpora de manera important els desenvolupaments que tenien lloc en altres indrets a l'escena de finals del segle XVI. Cal considerar, tanmateix, que un relatiu aïllament de Mallorca hauria mantingut vives unes formes teatrals que ja no innovaven. Ens trobem, doncs, amb un cas de teatre medievalitzant o de tècnica medieval.

En conseqüència, esdevé molt difícil i potser irrellevant i tot intentar datar l'obra amb exactitud. A partir de les evidències, la podríem datar entre 1539 —primer cop que hom documenta fra Cardils— i 1598 —data que apareix consignada al manuscrit. Pel que fa a la data d'un hipotètic manuscrit anterior, es pot suggerir que, malgrat l'absència de documents, la peça de la qual provindria aquesta consuetud s'hauria representat tradicionalment.

1.4.3. Anàlisi literària i musical

La *Consueta de la representació de la tantació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia* és formada per 459 versos. Tot i que el títol de la peça desena que ara estudiem indiqui com a tema principal la temptació de Jesucrist, cal deixar ben clar que el pes del text el porta el Consell de Diables o *diablerie*. Tres són els nuclis temàtics que hi destriem:

- i) Baptisme de Jesús al riu Jordà (versos 1-96).
- ii) Consell de Diables, en què aquests discuteixen l'estratègia que seguiran per temptar Jesucrist (versos 97-367).
- iii) Temptació de Jesús (versos 368-459).

La majoria dels versos són octosíl·labs, tal com era habitual al teatre català antic. Com hem assenyalat abans, també el drama provençal va emprar sovint aquest metre, i segons William P. Shepard aquest és el cas de la *Passion Provençale du Manuscrit Didot*:

"La *Passion Didot* est écrite, comme presque tous les mystères en langue vulgaire, en vers de huit syllables, qui riment deux à deux" (1927, XV).

La consueta, de fet, segueix de ben a prop els patrons catalans tradicionals, per tal com un nombre considerable de versos s'apleguen en noves rimades. A continuació s'aporta una relació de les estrofes emprades per fra Cardils:

- * versos 1-38: noves rimades (aabb octosíl·labs apariats). Joan Baptista hi intervé.
- * versos 39-42: quartetes heptasil·làbiques de combinació encreuada (abba). Correspon a la intervenció dels jueus.
- * versos 43-58: quartetes heptasil·làbiques de combinació encadenada (abab). Parlaments dels jueus.
- * versos 59-96: noves rimades (aabb octosíl·labs apariats). Intervencions de Jesús, Joan Baptista i Déu Pare.
- * versos 97-260: quartetes heptasil·làbiques de combinació encadenada (abab). Els diables discuteixen sobre la forma en què temptaran Jesús.
- * versos 261-269: noves rimades (aabb octosíl·labs apariats). Correspon a una breu intervenció de Jesús.
- * versos 270-375: quartetes heptasil·làbiques de combinació encadenada (abab). Discussió dels diables.
- * versos 376-435: noves rimades (aabb octosíl·labs apariats). Llucifer desfressat d'ermità intenta temptar Jesús.
- * versos 436-459: quartetes heptasil·làbiques de combinació encadenada (abab). Els arcàngels descendeixen per alimentar Jesús.

Gairebé la totalitat dels versos presenta una rima consonant, llevat d'un nombre reduïdíssim que detallem ací, de rima assonant:

- * versos 43 & 45: Baptista/ altisme
- * versos 47 & 49: gràcias/ humana
- * versos 141 & 143: agraden/ desagrade
- * versos 297 & 299: Belzebuch/ virtut
- * versos 328 & 330: cap/ malignitat

De vegades, l'autor no reïx en l'esquema mètric i produeix algunes rimes falses:

- * versos 63 & 64: treballós/ plors
- *versos 133 & 135: coromponaris/ desveris
- * versos 166 & 168: Déu/ arreu
- * versos 238 & 240: nom/ són
- * versos 420 & 421: prest/ aconsoleu

El dramaturg fa ús sovint de rimes fàcils,¹⁸⁴ a causa potser de les limitacions que vénen imposades per la temàtica:

- * versos 352 & 354: tentí/ vensí
- * versos 357 & 359: vestit/ vestit
- * versos 365 & 367: prestantment/ cautament
- * versos 382 & 383: tornar/ menjar
- * versos 388 & 389: plaurà/ vindrà

Ja s'han apuntat més enrere, però, les afirmacions de Francesc Massip, per les quals el text de les peces catalanes antigues té una finalitat mnemotècnica més que literària:

"El teatre religiós medieval no elabora un text de creació sinó que configura una plàstica escènica atractiva, directa i clara amb la qual embolcalla i serveix el contingut ideològic que pretén lliurar al poble; un text més mnemotècnic que literari, generalment en versos curts (l'octosíl·lab en noves rimades) que arribés lleuger a un públic majorment il·letrat" (1984, 46).

¹⁸⁴ Serra i Baldó & Llates defineixen les *rimes fàcils*: "Hom considera com a tals la rima d'una paraula amb el seu compost (...); dos compostos contenint un mateix mot simple (...); o dues paraules de significació oposada (...). Hom deu evitar, també aquelles paraules que semblen atreure's inevitablement, tant pel sentit com per la rima (...). És així mateix una mena de rima pobra la consistent en paraules d'una mateixa categoria gramatical: igualtat de temps de verb (...), adverbis acabats en ment (...)" (1981, 72-73).

Quant a la música, observem d'immediat la riquesa de la peça. Aquesta *Consueta de la representació de la tantació* continua el costum medieval de cantar la majoria dels versos, o si més no, d'alternar cant i recitat:

"El misteri núm. VI i les consuetes mallorquines VIII, X, XI i XIII, tradicionals, continuen el costum medieval de fer cantar als personatges molts fragments del text a la tonada d'himnes i de cants litúrgics i religiosos" (Romeu 1957a I, 120).

Les melodies que hi apareixen varien, i és probable que fossin ben conegudes a l'època. Les més habituals són *plant*,¹⁸⁵ *alma laudes*,¹⁸⁶ *veni creator*,¹⁸⁷ *vexilla*¹⁸⁸ i *Te Deum laudamus*.¹⁸⁹ D'algunes d'aquestes melodies se n'ha identificat l'origen, com en el cas del *Veni Creator*:

¹⁸⁵ El *Plant* o *Plant de Maria* ja és documentat a la *Passió* de Cervera (1534), a almenys tres passions mallorquines del segle XVI, i a un nombre considerable de *consuetes* del *Manuscrit Llabrés*: la primera de Llätzer (dissert), la d'Isaac, la de Josep, la del Rei Assuer i la de Susanna (Massip 1991, 91).

¹⁸⁶ *Vid. supra* II 1.3.3.

¹⁸⁷ L'himne litúrgic *Veni creator spiritus* és emprat pels dramaturgs catalans almenys des del s. XIII, puix que ja apareix a l'*Epistola farcida de sant Esteve* (Romeu 1957a II). Així ja ho assenyalava Higiní Anglès, quan establia que era una de les dues melodies emprades per al cant de l'epístola de sant Esteve (1988, 302). Seguint Francesc Massip, aquest himne forma part del repertori musical de la *Representació* assumpcionista de Tarragona (s. XIV) i d'un nombre ben considerable de *consuetes* mallorquines: la de sant Eudald, la del Sacrifici d'Isaac, la de sant Jordi, la de sant Cristòfol, la de sant Crispí i sant Crispinià, el segon text sobre la temptació de Jesús (consueta desena), i, finalment, la del Juí (Massip 1991, 94). Massip afegeix que el *Veni creator* va ser "composat en honor a la Trinitat per l'arquebisbe de Magúncia Raban Maur (780-856), que se solia cantar en les Vespres i Tèrcia de l'ofici de l'Esperit Sant (...)" (1991, 58).

¹⁸⁸ Pel que fa a l'himne *Vexilla regis prodeunt*, va ser escrit per "Venanci Honori Clemencià Fortunat (c. 530-603) i integrat a la litúrgia ja des d'aquelles dates" (Massip 1991, 58). Se solia interpretar el Divendres Sant, després de l'*Adoratio Crucis*. És també molt habitual en els textos dramàtics catalans d'ençà de 1388, puix que hom el localitza a la *Representació* assumpcionista de Tarragona, al *Misteri d'Elx*, a dues passions mallorquines, i a les *consuetes* següents: la de sant Eudald, la del Sacrifici d'Isaac, la de sant Jordi, la de sant Cristòfol, el segon text sobre la temptació de Jesús (consueta desena), la de sant Josep, la del Rei Assuer, la de Susanna, la del martiri de sant Cristòfol i, finalment, la del Juí (Massip 1991, 95).

¹⁸⁹ La importància del cant litúrgic del *Te Deum laudamus* es manifesta en la multitud de festivitats religioses en què és documentat. Massip, per exemple, recorda que apareix a l'*Assumpció* de València del segle XV (1991, 93). També figura als dos textos mallorquins sobre la temptació de Jesucrist del s. XVI,

"Dins els misteris de tradició medieval trobem els següents càntics en el to dels quals eren cantats grups de versos i que les rúbriques assenyalaven prèviament: l'himne cantat a les segones vespres de Pentacosta, *Veni Creator Spiritus*, el més usat i conegut de tots (...)" (Romeu 1957a I, 121),

i del *Plant*:

"(...) hem de suposar que és el to del *Plant de Maria* (...). El títol fa creure que aquest cant era en català; és molt probable que fos el *Planctus sanctae Mariae Virginis*, "Auyats, seyós, qui credets Déus lo payre", cantat durant el segle XIV a Mallorca després del responsori IX, de matines, i ja utilitzat per a una obra dramàtica de mitjan segle" (Romeu 1957a I, 122-123),

mentre que en d'altres ocasions, com en el cas de la melodia *alme laudes*, fins fa poc no se'n posseïa informació:

"No podem precisar a quin càntic es refereix *Alme laudes*, abundantament esmentat als núms. X i XI i al·ludit al VIII" (Romeu 1957a I, 122).

De vegades, les didascàlies assenyalen que un determinat personatge ha de fer la seva intervenció cantant, tot i que no s'indica cap melodia. La distribució de la música a l'obra figura d'aquesta forma:

que s'editen en aquesta tesi. Per altra banda, sabem que igualment s'empra aqueix himne per cloure les dues peces llatines sobre la resurrecció de Llätzer (Young 1933). A més, com s'ha assenyalat, era habitual que a la Seu de Mallorca s'entonés el psalm del *Te Deum* amb motiu de joia i d'alegria (Villanueva 1851-1852, 246). També Higiní Anglès, en estudiar les *verbeta* o "tropus a manera de proses curtes cantats després del sisè nocturn de matines en les diades principals" (1988, 231), apunta que, d'acord amb la consuetud del segle XIV de la Seu de Mallorca, un dels cants que hi figuren és el *Te Deum* (233). Així mateix, Anglès reproduïx el text i la música del drama litúrgic *Visitatio Sepulchri* de Ripoll, a partir d'una còpia del segle XII, que acaba amb el *Te Deum laudamus* (278). Finalment, hom observa l'ús d'aquest to durant la diada dels Innocents o durant la festa de sant Nicolau (Anglès 1988, 286-287).

Personatge	Versos	Melodia
Sant Joan	001-012	<i>to de plant</i>
Rabins	013-022	<i>to de alm</i>
Sant Joan	023-024	<i>to de alme laudes</i>
Jueu	025-036	<i>to de alme laudes</i>
Sant Joan	037-038	<i>to de alme</i>
Jueus	039-050	<i>perlant</i>
Jueus	051-058	<i>canteran</i>
Jesús	059-066	<i>dirà les presents cobles</i>
Jesús	067-070	<i>cantant</i>
St Joan/Jesús	071-082	<i>diu</i>
St Joan	083-084	<i>mig to de alme laudes</i>
Déu Pare	085-088	<i>to de veni creator</i>
St Joan	089-096	<i>dirà</i>
Diabls	097-260	<i>to de alme laudes</i>
Jesús/Diabls	261-367	<i>cantant</i>
Llucifer/Jesús	368-419	<i>to de alme laudes</i>
Déu Pare	420-423	<i>to de veni creator</i>
Arcàngels	424-435	<i>to de vexilla</i>
Arcàngels/Jesús	436-459	<i>parlant</i>
Músics		<i>te Deum laudamus</i>

En el cas del *Te Deum Laudamus* cal apuntar que és una fórmula habitual de cloure aquestes peces dramàtiques, i que segons Madeleine Lazard permet una participació del públic a l'obra, que entona aquesta melodia:

"une exhortation ou un acte de foi constitue l'épilogue et le spectacle s'achève sur un *Te Deum* entonné par l'assistance entière" (1980, 16).

De fet, el *Te Deum Laudamus* és l'himne amb què s'acaba l'ofici de Matines. Es va emprar, per exemple, en els drames litúrgics del Diumenge de Resurrecció (Castro 2001, 47), i és una de les melodies presents a *La resurrecció de Llätzer*, que al s. XII va redactar Hilari d'Orleans.

Segons Francesc Massip, la importància de la música en el drama medieval és absoluta, per tal com atorga solemnitat a l'actuació i concentra l'atenció i l'emoció dels espectadors:

"La importància de la música en el teatre religiós medieval és (...) absoluta. Música que podia alentir la dinàmica de l'acció, però que solemnitzava l'acte i concentrava l'atenció i l'emoció d'un públic que no només participava en un ritual religiós sinó que s'hi solaçava" (1984, 101).

1.4.4. Representació

La *Consueta de la representació de la tantació* és una mostra excel·lent d'un teatre ben vigent al s. XVI que recorre encara a una tècnica estrictament medieval (Mas 1996, 99). La complexitat del muntatge és evident: si a la consueta novena hi intervenien vuit actors, en la producció d'aquest text ja n'hi participaran quinze, a més d'un nombre no determinat de músics.

Un aspecte rellevant d'aquesta obra és sens dubte el nombre de diables i els noms que adopten. En principi podria semblar que aquesta diversitat forma un tret distintiu del teatre català; ara bé, una anàlisi i una perspectiva més àmplies ens fan observar les semblances entre el drama català i l'uropeu en general.¹⁹⁰ Aquesta consueta incorpora la figura de set diables,

¹⁹⁰ Cf., per exemple, *La Passion d'Auvergne*, que inclou Belzébuth, Sathan, Lucifer, Astarot i Asmo com a diables que insisteixen perquè Herodes mati Joan Baptista; per altra banda, Berit és el nom d'un jueu (Runnalls 1982). A la *Passion* de Mons, llegim les intervencions dels dimonis Asmodée, Astarot, Belphegor, Belzebud, Berith, Lucifer, Mamona i Satan (Cohen 1924). També a *Le Mystère de la Résurrection* que va tenir lloc a Angers el 1456 apareixen Astaroth, Baalderich, Beelphegor/Bechohegor, Belzebuth, Berich i Hasmodeüs (Servet 1993). A *De Magnificentia Politiae amplissimae civitatus Brugarum* de Joost de Damhouder, imprès a Anvers el 1564, es descriuen els carros i les escenes dramàtiques de l'*Ommegang* de la ciutat de Bruges del segle XVI. Un d'aquests carros era el de l'infern, en què apareixen vint-i-quatre dimonis entorn d'una caldera plena d'ànimes. D'aquests, n'hi ha set que representen els set pecats mortals. Aquests éssers malignes, de forma inversa als dimonis del text mallorquí –que consideren les seves malifetes com la forma correcta d'actuar evidentment segons l'ordre infernal–, criden els defectes de cada pecat: «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» (Hüsken 1996, 80). A la *Rappresentazione del Deserto* surten els diables Zabrinò, Serpentinò, Grifonò, Farffantò (o Belsebuc) i Satan (De Bartholomaeis 1924). Finalment, per citar-ne una sisena mostra, Astaroth, Beric, Lucifer i Sathan figuren entre els 212 personatges del *Mystère de la Passion de Troyes* (Bibolet 1987). Per altra banda, *vid.* Koopmans 1997 especialment ps. 241-245, en què s'inclou un catàleg de l'onomàstica diabòlica.

que corresponen als set pecats capitals.¹⁹¹ Aquests dimonis i les accions que duen a terme es poden comparar amb els de la *Lanterne of Light* quatrecentista (Russell 1984, 248):

<i>Consueta</i>	<i>Lanterne of Light</i>
Belzabuch, <i>capità de l'enveja</i>	Beelzebub (enveja)
Alberich, <i>capità de la ira</i>	Sathanas (ira)
Matmona, <i>capità de l'avarícia</i>	Mammon (avarícia)
Almedehu, <i>capità de la luxúria</i>	Asmodeus (luxúria)
Starot, <i>capità de la peresa</i>	Abadon (peresa)
Belfagot, <i>capità de la gola</i>	Belfeghor (gola)
Lucifer, <i>el "major de tots", capità de l'orgull</i>	Lucifer (orgull)

Observem que gairebé tots els noms coincideixen i que els seus atributs són, en línies generals, els mateixos. De fet, però, calia que fos així, perquè aquests diables pertanyen a una tradició comuna que no varia gaire d'una cultura a una altra. Sant Vicenç Ferrer, el predicador valencià de tanta anomenada, ja havia establert aquest paral·lelisme entre diables i pecats:

"Axí com són set pecats mortals, axí són set prínceps de dimonis. Lo de supèrbia és Leviatan, lo de avarícia és Mammona, lo de luxúria Asmodeus, etc..., lo de envega Belzebuch, lo de gola Belfegor, lo de ira Belialberit, lo de perea Astaroth" (Romeu 1985, 5).

Alguns d'aquests dimonions també apareixen en textos importants de la literatura de l'església medieval, com és el cas de la *Llegenda Àuria* de

¹⁹¹ *Vid.* l'estudi sobre el gènere de la "moralitat" publicat per Mas i Vives. En el cas de la consueta núm. 10, es dona una identificació entre el diable i el pecat que representa, fins al punt que "els diables són progressivament substituïts per les al·legories" (Mas 1996, 98).

Varazze, ja esmentada més enrere. Fixem-nos, per exemple, en les intervencions, tan pròpies del diàleg teatral, dels diables Estarot i Bayrit que apareixen a la narració de la vida de *Sent Bertolomeu apòstol*:

“(B)ertolomeu apòstol venc a la India, que és en la fi del segle, e intrà en lo temple en què era la ýdola que avia nom Estarot, e estec aquí ayxí com si fos pelegrí. *M. En aquella ýdola estava un diable que disia que sanava los enferms, segons que disia; mes él no·ls sanava més que·ls gardava de nafres. On co·l temple fos tot ple d’omes malautes e nul respost no pogessen aver de la ýdola, éls se n’aneren as·altra ciutat en què colia hom altra ýdola que avia nom Bayrit. E demaneren-li per què no los avia respost N’Astorot. E·N Beyrit lur dix: –Lo vostre déus és costret ab cadenes de foc, per què no pot respirar, ni gausa parlar, d’aquela hora ensà que l’apòstol Bertolomeu hi fo entrat– (...)” (Kniazzezh, Neugaard & Coromines 1977, 216).

Pel que fa a l'espai teatral, no hi ha dubte que l'obra era representada a l'interior del temple. Quan s'esdevé així, aleshores tota l'església es converteix en escenari. Segons Josep Romeu, a la *Consueta de la representació de la tantació "sant Joan surt de la sagristia, i Jesús va 'per la sglésia amunt'"* (1957a, 84). La darrera part d'aquesta referència prové de l'obra i significa que Jesús es desplaça d'una part a l'altra de l'església. Pel que fa al temple concret on es degué representar l'obra, ens hem de limitar a bastir hipòtesis. Per una banda, podem considerar l'església de Jesús Extramurs (Llompart 1988), si acceptem que *lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia*, era el mateix frare que s'ha identificat abans. Per altra banda, la representació també hauria pogut tenir lloc a l'església catedralícia, perquè així succeïa en d'altres escenificacions (Mas i Vives 1993).

L'obra representa espais oberts, tals com el baptisme de Jesús en el riu Jordà, el Consell de Diables, i finalment Jesús en el desert. El muntatge, per tant, no requeria cap espai cobert, amb la qual cosa no hi figura cap casa o mansió. De forma explícita calen dos cadafals:

- i) El cadafal de Déu Pare: "*És mester que Deu lo pare stiga a un cadefal ab sos àngels que el voldrà*".
- ii) El cadafal de Llucifer: "*Lucifer, qui stà asegut en mig d'ells (...) a son cadefal*".

No obstant això, si intentem dur a terme una reconstrucció hipotètica de l'espai, ens adonem que s'hi empraven d'altres llocs teatrals. Tot i la referència explícita als dos cadafals, el temple sencer es convertia en lloc per a l'activitat teatral:

- i) L'indret on s'efectua el baptisme: "*seran fetes aquí mateix unas fonts*".
- ii) Jesús i el passadís central de l'església: "*Ara és menester que Jesús vinga per la sglésia amunt*".
- iii) El cadafal de Déu Pare i els àngels, des del qual ha d'enviar la coloma —símbol de l'Esperit Sant— a Jesús.
- iv) El desert: "*Lo Jesús an el desert*" i "*Ara canta lo Jesús en el desert*".
- v) L'indret on té lloc el Consell de Diables, que no representa l'infern: "*És mester que sia aplegats set dimonis*".

vi) Des del desert (iv) un dimoni i Jesús pugen cap un punt alt: "*Are se'n van a un loc alt*".

vii) Des de l'anterior indret elevat (vi) pugen encara més amunt: "*Are se'n van a un loc més alt*".

viii) Des del cadafal de Déu els àngels es reuneixen amb Jesús: "*Are se'n van los àngels an el Jesús*".

ix) El lloc reservat als músics.

Tant a la consueta novena com a la desena tots els espais teatrals devien ser visibles als espectadors, perquè s'hi emprava la tècnica del *décor simultané*. Cal recordar que l'espai teatral del primitiu teatre català de temàtica religiosa era força complex: la majoria de personatges romanien immòbils després de la seva intervenció, tot i que a la vista dels espectadors, en espera de la propera entrada. A la *Consueta de la representació de la tantació* mentre els àngels i Déu Pare miren la representació des d'un cadafal elevat, els diables observen el baptisme i el desenvolupament de la temptació frustrada. El Paradís, des d'on Déu Pare divisa tota l'escena, no és detallat de forma tan precisa com apareix a la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria* del segle XIV. Aquí, l'anònim dramaturg assenyalava que s'havia de muntar el Paradís amb robes belles i amb olors agradables, perquè era precisament el lloc que corresponia a Jesús, als àngels i als arcàngels, a sant Joan Baptista, als patriarques, als profetes, a les verges i als altres sants:

"Ítem, sia ordonat paray's ab beles porpres e ab rics draps e bones odós, hon estigua Jesús ab àngels e ab archàngels e sent Johan Babtista e patriarches e profetes e vèrgens e d'altres mols sans".

És evident que el muntatge d'una peça influïa en el d'una altra, per la qual cosa hom pot suggerir que una concepció del Paradís similar a l'anterior s'hauria pogut emprar a la consuetada, tot i que no queda clar al text.

Pel que fa a la utilleria necessària per representar la peça, així com als ginyers mecànics que s'hi empraven, és bo recordar que el teatre antic és sobretot espectacular i *verista*. En primer lloc, es requereix una pica baptismal i un *vaixell de vidre*:

"Are Sanct Joan faça'l agenollar y ab un vaxell de vidre lansa-li aygua sobre lo cap y seran fetas aquí mateix unas fonts".

Aquests elements no resultaven difícils d'obtenir, però sí que ho era representar l'Esperit Sant que havia de descendir damunt Jesús, tramès per Déu Pare en forma de coloma. Aquesta acció requeria l'ús d'un *artifici* o giny prou complex, per mitjà del qual un ninot que refigurava una coloma baixava gràcies a uns fils fins arribar a Jesús:¹⁹²

"És mester que Déu lo pare [...] trameta una coloma feta ab un artifici que vinga sobre lo cap de Jesús com se ferà lo baptisme".

¹⁹² El relat, tan tendre i expressiu, de sor Isabel de Villena, narra de forma semblant l'admiració de Joan el Baptista davant la humilitat de Jesús, el davallament d'una coloma i les paraules de Déu pare: "E, dit açò, despullà's sa Majestat, entrant dins l'aigua; e Joan, ab molta reverència, tot tremolant, complí sa obediència e batejà lo seu Senyor e Redemptor. E, admirat de tan gran misteri, que lo Fill de Déu se sia tant humiliat e igualat ab les sues creatures, alçà los ulls alt per regraciar a l'eternal Pare, que tals secrets li havia volgut comunicar, e vèu los Cels uberts, e una coloma devallar sobre lo Senyor batejat, e oí la veu del Pare dient [...] que aquest era lo seu Fill molt amat, en lo qual s'era molt adelitat" (Villena 1986, 148).

Després, per mitjà també de l'artifici la coloma havia de tornar a Déu Pare:

"Ara se'n tornarà la coloma de Déu lo Pare".

Aquest mecanisme, tanmateix, no era nou al segle XVI. De fet, ja s'havia emprat aquest mateix truc a València almenys d'ençà del segle XIV. No hi ha dubte, però, que l'aparició de *La Palometa*, com es coneixia a València, es considerava com un gran èxit teatral, que contínuament aconseguia impressionar el poble. Recorda Francesc Massip:

"es representava, des del segle XIV, la baixada de l'Esperit Sant el dia de Pentecosta, espectacle anomenat "La Palometa", car un colom de giny, que llançava coets i focs d'artifici, sortia veloçment del cel en llenços del cimbori, empentejat *per lo moviment de un molinet*, mentre davallaven, a la vegada, unes *cresoletes* enceses que figuraven llengües de foc i que es posaven sobre els caps dels apòstols congregats al presbiteri" (1984, 125).

Evidentment, la *coloma de Déu lo Pare* no havia de ser tan espectacular com la de València, tot i que l'objectiu fos el mateix: després del bateig de Joan, Déu Pare tramet a Jesús una coloma que representa l'Esperit Sant; així, doncs, s'assoleix la Trinitat. Un mecanisme semblant es va posar en funcionament en una peça occitana quatrecentista, *l'Estoria de la Assentio de Nostre Senhor Jhesus Crist*, en la qual l'Esperit Sant situa damunt els caps dels apòstols i de Maria llengües de foc:

"He en cantan trameto lo Sant Sperit sobre totz an lenguas de fuoch. He que aquabo lo y[m]phne he pueys lo Sant Sperit s'en torne en Paradis quant aura laisadas anar las lenguas de fuoch" (Jeanroy & Teulié 1895, 95).

Cal citar també la representació de *La Colometa* que tenia lloc a la Seu de Lleida el dia de Pentecosta d'ençà del segle XV, el text de la qual avui és perdut (Rubio García 1949). Per a aquesta obra s'havia de bastir el cadafal de *Déu lo Pare*, il·liminat amb candeles, davall el cimbori. Damunt el cadafal s'hi muntava una màquina aèria, prou complexa, construïda a base de tubs de coure, cordes gruixudes i primes, que havien estat untades prèviament d'oli, cera o sabó (a fi que la coloma hi rellisqués fàcilment), i un sistema de politges per pujar i davallar l'artefacte. En relació a la colometa, assenyala Rubio García:

“sabemos que era una gigantesca imitación de un palomo que exteriormente se pintaba de blanco, mientras su cuerpo se llenaba de plomo a fin de conseguir solidez, en tanto que en sus espaldas se aseguraban seis pares de alas” (1949, 45).

Al final de la consuetada desena, Déu Pare envia els seus àngels perquè alimentin Jesús amb les *vidas*. En aquest context, la grafia antiga del mot *vides* no té el significat modern, sinó que significa els aliments que hom necessita per viure. En altres textos consultats, com és el cas de la *Rappresentazione del Deserto*, és Maria la que tramet uns àngels amb la *refectio* de la qual s'alimenti Jesús (De Bartholomaeis 1924).¹⁹³

També cal una espasa per caracteritzar el diable Alberic, que apareix damunt l'escenari "*ab una spasa nua en la mà*", i Llucifer empra una

¹⁹³ També en la narració de la vida de Crist de sor Isabel de Villena és Maria qui prepara, tan maternalment, una "cistelleta, e de ses pròpies mans posà en aquella unes tovalletes e un torcaboca, e tovallola d'eixugar les mans, e pa e fruita seca, e un poc de peix, car altra vianda no es trobava en casa sua" (Villena 1986, 156).

màscara i una corona.¹⁹⁴ En aquest sentit, estan ben documentades les intervencions dels pintors mallorquins dels segles XV i XVI en la confecció, i també en llur conservació i reparació, tant de les caretes com de les robes dels dimonis. Aquestes dades resulten d'un gran interès per a una hipotètica reconstrucció, per exemple, de la producció teatral de la consuetud sobre la temptació de Jesucrist que estem analitzant. N'hem aïllat els següents assentaments:

1. El *Llibre de sagristia* de 1419 dóna notícia de la participació del pintor Joan Vallets en els entremesos de Corpus Christi de la Seu de Mallorca:

“Item paguí en Vallets, pintor, per una testa de diable e per reparar III parells de ales (...)” (Llompart 1980b, 137).

2. El *Llibre de les missions menudes de la Universitat* dels anys 1440-46, estableix, en un assentament del 23 d'agost de 1441, que el pintor Daniel Janer fabrica màscares de diable per encàrrec dels jurats de Mallorca:

“Item doní a XXIII del dit [agost] a n'An Daniel Janer, pintor, sis lliures per fer dotze carases de diables que'ls honorables jurats han comprades” (Llompart 1980b, 140).

¹⁹⁴ L'ús de màscares en el teatre antic es troba amplament documentat. Per exemple, l'actor que interpretava el paper d'Àngel Custodi a la festa del mateix nom venia caracteritzat amb unes ales daurades i una màscara (Alomar i Canyelles 2001, 161). Massip cita una dada aportada per Gabriel Llompart per a la caracterització dels diables de Corpus a la Mallorca de començaments del segle XVI: “vesta e calces de tela groga e hun cap de diable de dos cares” i “tela taronjada per fer gipó e calces a'n el diabló” (Massip 2001a, 216). Així, doncs, aquest dimoni apareix amb una màscara de rostre doble.

3. El 1512, els pintors Blai Xaveri –que intenvindrà sovint en reparacions del material per caracteritzar i vestir el dimoni– i Gonsalbo de Montealegre cobren la seva feina per pintar les cares al diable (es tracta, possiblement, d’una nova referència a l’ús d’una màscara de doble rostre) i la seva roba, d’acord amb el *Llibre de clavaria* d’aquell any:

“Yo, Antoni Sans, fas testimoni com lo dit clavari a pagat a n’En Xaveri, pintor, tres sous, per adobar les cares an el diable, e dos sous a mestre Gonsalbo, per pintar la roba del dit diable, e I sou, per corde e per tiretes. Es per tot ... VI sous” (Llompart 1980b, 239).

4. A través del *Llibre de clavaria* de 1531 hom sap que novament el pintor Blai Xaveri repara alguns elements escenotècnics per a les representacions catedralícies, entre els quals la carassa del diabló:

“Mes doní a mestre Xeveri, pintor, per adobar la carasa del diabló que totes les banyes havien rompudes ...” (Llompart 1980b, 219).

5. Un any següent, el mateix pintor haurà de tornar intervenir en la mateixa carassa del diabló, tal com indica un assentament realitzat al *Llibre de clavaria* de 1532:

“Mes doní a mestre Xeveri, pintor, per adobar la carasa del diabló, sis sous” (Llompart 1980b, 219).

A més a més, tenim constància de la tècnica que es feia servir per construir una màscara per al diable, gràcies a un quadern de trucatges occità:

"Les màscares dels diables han de tenir alguna cosa a la boca per a què surti el foc per la boca, orelles i nas... Cal que les caretes tinguin, entre la boca i el rostre dels que les porten, un espai separat que toleri el foc, on puguen cabre dos o tres carbons, i l'interior d'aquest espai cal cobrir-lo de fang per a què el foc no cremi la màscara. I cal preparar 30 càlems d'oca plens de sofre molt i mesclat amb aiguardent, i quan vulgues fer sortir foc, només cal que prengues un càlem a la boca i que bufes per tal que el sofre arribi al foc, i sortirà una flama blava dels llavis de la careta del diable" (Massip 1997, 21).

Fra Cardils no ens aporta gaire informació referida a la indumentària. Joan Baptista fa la seva intervenció de la mateixa forma en què el trobem als evangelis de Mateu i de Marc, això és, portant una pell de camell, amb els braços nus i descalç;¹⁹⁵ tot el que sabem dels rabins és que han d'aparèixer vestits ("*És manaster que los rabís vingan vestits*"), un dels quals com a galant ("*És mester que sia aquí un altre jueu, qui·s diu lo publicà, vestit com a galant*"). El dramaturg no forneix cap indicació de les vestimentes de Déu Pare i de Jesús.

Si ens detenim en els vestits dels diables, observem de bell nou que a partir del text no se'n pot deduir gaire. Almedehu, que simbolitza la luxúria, havia de sortir vestit com una galant donzella, tot i que no es concreta en què consisteix aquesta indumentària ("*Almedehu, capità de la luxúria, vestit com a galant donzella*"); Alberich porta una espasa, i Llucifer és caracteritzat en primer lloc per una gran màscara i una corona al cap, i més endavant, quan prova de temptar Jesús, assumeix l'aspecte d'ermità.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Segons la consuetud, "*És manaster que vinga Sant Joan vestit ab una pell de camell y los brassos descuberts, y descals de cames y de peus*". Llegim a l'evangeli de Mateu: "Ell, Joan, duia un mantell de pèl de camell, i la cintura coberta amb una pell, i s'alimentava de llagostes i mel silvestre" (Mt 3: 4-5); i al de Marc: "Joan vestia una peça de pèl de camell, i menjava llagostes i mel silvestre" (Mc 1: 6-7).

¹⁹⁶ Altres textos també reproduïen el mateix esquema. En el cas de la *Rappresentazione del Deserto* el diable Farffante proposar anar a temptar Jesús "como eremito che multo tempo à deionato/ usarli cortesia et mustarli amore;/ averli pieta et gran compassione,/ per posserlo adure a ttua adoratione" vv. 148-152 (De Bartholomaeis 1924). Sor Isabel de Villena indica que el dimoni, en prendre forma de *devot ermità*,

Malgrat l'escassetesa de dades relacionades amb les robes dels diables a l'obra, sabem que aquesta figura que intervé sovint en el teatre medieval d'arreu d'Europa sol aparèixer amb "conventional grotesque costumes" (Russell 1984, 253), que amb el temps esdevindrien més complexes amb l'objectiu clar d'impressionar els espectadors:

"The desire to impress audiences with grotesque costumes may have encouraged the development of the grotesque in art, for there were animal costumes with horns, tails, fangs, cloves hooves, and wings; monster costumes, half-animal and half-human; and costumes with faces on buttocks, belly, or knees. Masks, clawed gloves, and devices to project smoke through demon faces were also used" (Russell 1984, 254).

ve "a poc a poc sostenint-se sobre un bastó per mostrar la gran flaquea de la cansada edat sua, perquè la reverència de l'antiguitat sua donàs major autoritat a les paraules sues" (Villena 1986, 151). Pel que fa a l'ús habitual de màscares per caracteritzar els diables, Romeu recorda que "dimonis amb caretes són documentats el 1376 en una representació passionística del Divendres Sant a Vila-real (Castelló)" (1984, 254).

1.4.5. Edició

Aquesta edició intenta ser fidel al text que figura al manuscrit. No obstant això, per tal de facilitar-ne la lectura i la interpretació, s'han modificat alguns aspectes, d'acord amb els criteris ja assenyalats en l'edició de la consuetat anterior. A més, s'ha tingut en compte l'edició de començaments del segle passat de Gabriel Llabrés (1905).

Consuetat de la representació de la tantació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend pera fra Cardils, mestre en theologia. /32 ra

*És manester que vinga sant Joan vestit ab una pell de camell y los brassos descuberts, y descals de cames y de peus. Diga cantant ab to de plant. És mesnester que vinga de la sacrestia*¹⁹⁷

S[ANT] JOAN

Penediu-vos, poble de Déu,
alcançareu lo regne seu,
los peccat seran perdonats,¹⁹⁸
los mals y las iniquitats.

5 Jo só la gran veu predicant,
y an equest desert cridant¹⁹⁹
que tots se vullen batajar
y las iniquitats dexar.²⁰⁰

¹⁹⁷ Mesnester: error evident del copista.

¹⁹⁸ El copista no transcriu la *s* marca del plural del mot *peccat*.

¹⁹⁹ Mt 3: 1-2: «Aquells dies es presentà Joan Baptista predicant al desert de la Judea. Deia: “Convertiu-vos, que el Regne del cel és a la vora”».

Preperau-vos, puis à de venir
10 aquells qui us ha de redemir;
los puis y plants se ygualaran,²⁰¹
las montañas se aplanaran.²⁰²

*És manaster que los rabls víngan vestits, un après altre, y dirà ab
to de alm /32 rb*

[JUEU]

Enseñal-me lo que faré,²⁰³
y lo modo en què viuré,
15 per ço que tots los meus peccats
per Déu me sien perdonats.²⁰⁴

S[ANT] JOAN

Donau los vestits y menjar
y feu-vos are batetjar.²⁰⁵

LO JUEU

²⁰⁰ Iniquitats: *qualitat d'inic; acció iniqua* (DCVB).

²⁰¹ Llegiu: *els puigs i els plans s'igualaran*.

²⁰² Aquests versos segueixen amb exactitud la cita bíblica de Lluc: "tal com està escrit en el llibre d'oracles del profeta Isaïes: 'Veu d'un que crida en el desert: Prepareu la ruta del Senyor, aplaneu-li els camins; Tota vall serà aixecada, tot serrat o turó serà abaixat, els llocs pendents es convertiran en plana, i els escabrosos, en camins anivellats, i tothom veurà la salvació de Déu'" (Lc 3: 4-6). Per altra banda, és bo recordar la semblança dels vv. 11-12 amb els versos del *Cant de la Sibil·la*: "*Los puigs e-ls plans seran eguals;/ aquí seran els bons e-ls mals*" (Llabrés i Martorell 1990, 43).

²⁰³ El ms. és clar en la lectura del verb *Enseñal-me*. Es tracta, evidentment, de la segona persona del plural del present d'indicatiu del verb *ensenyar*.

²⁰⁴ Hi ha un forat al manuscrit. Lc 3: 10: «La gent li preguntava: "Doncs, què hem de fer?"».

²⁰⁵ Lc 3: 11: «Ell els responia: "Qui tingui dues túniques, que en doni al qui no en té, i qui tingui menjar, que faci el mateix"».

20 A aperallat só prestament²⁰⁶
de fer lo vostro document,²⁰⁷

donchs netetjau-me sy plaurà²⁰⁸
en nom de aquell qui vindrà.

*Are sanct Joan façe'l agenollar y ab un vaxell de vidre lansa-li
aygua sobre lo cap. Y seran fetas aquí mateix unas fonts; diu
s[an]t Joan, mig to de alme laudes*

[SANT JOAN]

Jo·t betetge per Deu se[r]vir
en nom de aquell qui à de venir.

*És mester que sia aquí un altre jueu, qui·s diu lo publicà, vestit
com a ga/lant, y digue en to de alme laudes²⁰⁹ /32*
va

[LO PUBLICÀ]

25 Vostro sermó é·scoltat,
y plau-me bé lo que perlat,
vullau-me, dons, més instruir
com poré jo a Déu servir.

Diu sant Joan ab son to

²⁰⁶ Aperallar (aparellar): *preparar, proveir i posar així com cal per fer qualque cosa* (DCVB).

²⁰⁷ Document: *ensenyament; avís o norma del que s'ha de saber o de fer* (DCVB).

²⁰⁸ La còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) llegeix la frase com: *donchs netetiau
desi us plaura*.

²⁰⁹ A l'evangeli de Lluc (Lc 3: 12) hi apareixen jueus, entre els quals figura el *publicà*.

[SANT JOAN]

Feu lo que Deu vos à manat,
30 perquè us perdó vostro peccat;
y per mi batetjat siau
perquè millor viure puscau.

LO PUBLICÀ

Cosa és sancta, sertament,²¹⁰
seguir lo vostro enseñament;
35 batetjau-me puis a mi plau
y Déu per mi tostemps pregau.

Sant Joan en mig to de alme

[SANT JOAN]

Jo-t beteig per Déu servir,
lo qual, sertament, à [de] venir.

*És menester que sían aquí los dos batetjats y diga lo u a l'altre
perlant*

[JUEU]

Serviscam tots al gran Déu
40 ab se veritat sobirana,
y façam lo qu-ell nos mana;

²¹⁰ Al manuscrit hi ha un mot ratllat entre *és* i *sancta*. Sembla ser un mot erroni per *sancta*.

dar-nos ha lo regne seu.

Diga lo publicà perlant

[PUBLICÀ]

Per aquest Joan Baptista /32 vb
nosaltres som batetjats,
45 en nom del Déu de l'altisme
de nostros peccats mundats.²¹¹

*Lo jueu, perlant. Dos bordons*²¹²

[LO JUEU]

Façam infinides gràcias
an el qui ha de venir.

Lo publicà: dos bordons

[LO PUBLICÀ]

Per salvar natura humana,
50 los sancts pares redemir.

Are canteran los dos las cobles següents

²¹¹ Mundats: participi del verb *mundar*: netejar, purificar (DCVB).

²¹² Bordó: *vers*, en la poesia provençal (DCVB).

[LO JUEU I LO PUBLICÀ]

Ho, Donai, inmens sens par,²¹³
gràcias grans vos fem, señor,
qui-ns èu volgut demostrar
la nostra salvació.

CO[BLA]

55 De qui avant vos servirem,
tenint vostra ley sens mentir,
los documents tots servarem
per Joan dats fins al morir.²¹⁴

*Are és menester que Jesús vinga per la sglésia amunt, devers allà
on s'és fet lo batisme; y dirà les presents cobles lo Jesús*

[JESÚS]

Puis per redemir lo peccat /33 ra
60 Déu eternal me à-nviat,
cossa convenient serà
faça lo que manat me ha.

CO[BLA]

O, quin camí tant treballós
tant ple de sospirs y de plors,

²¹³ L'antropònim *Adonai* és el plural d'intensitat d'*Adoni*, que significa *senyor*. És una invocació habitual a l'Antic Testament, que fa referència a Déu. Es tracta d'un nom que intenta suplir el mot *Jahvè*, que els jueus, per respecte, volien evitar de pronunciar (Leon-Dufour 1980). Par: *igual o completament semblant* (DCVB).

²¹⁴ Martiri de Joan Baptista. *Vid.* Mt 14: 1-12; Mc 6: 16-29.

65 que entre·ls hòmens he de passar
per lo linatge humà salvar.

Arribat que serà a sant Joan, dirà, cantant, lo Jesús

[JESÚS]

Lo temps nostro ja és vingut
per mostrar Déu la virtut,
e per quant me tinch a batetjar,
70 batetjau-me sens més tardar.²¹⁵

Diu sant Joan agenollat

[SANT JOAN]

Cossa és, sert, de gran temor
que jo betetge mon señor;
per vós dech aser batetjat,
puis me aveu fet y criat.²¹⁶

LO JESÚS

75 Jo an tinch de humiliar²¹⁷
y lo avangeli predicar;
per tant esser batetjat
puis que plau a ma voluntat.

²¹⁵ Els versos que fan referència al baptisme de Jesús segueixen de prop les fonts bíbliques. *Vid.*, per exemple, Mt 3.

²¹⁶ Mt 3: 14: «Però Joan s’hi oposava dient: “Sóc jo que hauria de ser batejat per tu, i tu véns a mi?”».

²¹⁷ Llegiu: *Jo m’he d’humiliar*.

No plàcia a ta voluntat
 80 que jo a tu sia ingràt;
 per complir lo teu manament
 batejar-t'è molt prestament.

Dirà sant Joan ab mig to de alme laudes. Agenollar-se à lo Jesus.

[SANT JOAN]

Vós, señor, siau batetjat
 en nom de l'alta Trinitat.

Ès mester que Déu lo Pare stiga a un cadefal ab sos àngels, los que el²¹⁸ voldrà, y trameta una coloma, feta ab un artifici, que vinga sobre lo cap de Jesús com se ferà lo baptisme; y dirà Déu lo Pare ab to de veni creator²¹⁹

[DÉU PARE]

85 Aquest és lo meu fill amat,²²⁰
 ab lo qual jo-m só alegrat;
 obeïu a son manament
 per a viure eternalment.

Are se'n tornarà la coloma de Déu lo Pare y lo Jesús an el desert a fer oració. Y sant Joan dirà las cobles següents

²¹⁸ Llegiu: *ell*.

²¹⁹ Després del baptisme, Déu Pare tramet una coloma a Jesús, que als textos evangèlics es localitza en Mt 3: 16-17; Mc 1: 9-11 i Lc 3: 21-22. Mateu explica que "Un cop Jesús fou batejat,(...) es va obrir el cel; i veié baixar l'Esperit de Déu com una coloma que anava cap a ell (...)"

²²⁰ La primera frase que pronuncia Déu Pare prové de Mt 3: 17: "i es va sentir una veu del cel que deia: Aquest és el meu fill, l'estimat, en qui tinc posada la meva complaença."

[SANT JOAN]

Veus lo anyell immaculat
90 qui morrà per lo peccat,²²¹
lo qual peccà lo vell Adam,²²²
per lo qual en tristor stam.
Jo us he ab aygua batetjat, /33 va
mas aquell vos batejarà
95 ab l'esperi[t] que us derà,
per lo qual sereu tots mundats.²²³

*Assent Jesús al desert, fa oració.*²²⁴

*És mester que sia aplegats set dimonis y tingan consell del modo que se à de temptar lo Jesús, y ajustant-y moltas perrorrecció dels peccats mortals.*²²⁵ /33 vb

Primo y haurà Belzabuch, qui aguaytarà lo Jesús. Alberich, capità de yra. Matmona, capità de la avarícia. Almedehu, capità de la luxúria, vestit com una galant donzella. Starot, capità de le pereza. Belfagot, capità de la gola, y Lucifer, major de tots.

Comença Alberich, capità de le yra, ab una spasa nua en la mà, y diu a Lucifer, qui stà asegut en mig d'ells, ab una gran cara y una

²²¹ La forma antiga *morrà* correspon a la tercera persona del singular del futur del verb *morir*.

²²² La font és el llibre de la Gènesi (Gn 3), sobre l'origen de la condició humana.

²²³ Mc 1:8 : "Jo us he batejat amb aigua, però ell us batejarà amb l'Esperit Sant". Per al significat del verb *mundar* *vid. supra* nota al vers 46.

²²⁴ Al manuscrit hi ha un buit fins al final de la columna (foli 33 verso).

²²⁵ Ací el verb auxiliar *sia* no concorda en nombre amb el verb *aplegats*. Tampoc el substantiu *perrorrecció* no concorda en nombre amb l'adjectiu numeral. Perrorreccions: aquesta paraula no figura ni al DCVB ni a la GEC. En l'edició de Gabriel Llabrés de 1905, l'editor la interpretava com *peroracions*. El seu equivalent català, *peroracions*, és adequat al context, amb el significat de darrera part d'un discurs.

*corona en lo cap, a son cadefal; y diu Alberich a to de alme laudes*²²⁶

[ALBERICH]

Hoïu-me, príncep Lucifer, /34 ra
lo gran mal que fet auria,
fent los hòmens molt de mel fer,²²⁷
100 segons de costum tenia.

Molta gent he abguirida²²⁸
ab mas grans il·lucions,
fent a molts perdre la vida
per unas pocas de rehons.

105 Bandetjats y bandolers,²²⁹
y qui tals afavorexen,²³⁰

²²⁶ A la còpia manuscrita de la Biblioteca Llabrés (plec 949), Mir va llegir el mot *cara* com *cora*, i així el va transcriure Llabrés a la seva edició de 1905. Evidentment, aquesta lectura no té sentit. A parer nostre, cal llegir-lo com *cara*, amb el significat de màscara. També Romeu apunta que Llucifer apareix en escena amb una gran màscara i amb corona al cap (1957a, 102).

²²⁷ Llegiu: *fent fer molt de mal als homes*.

²²⁸ La forma verbal *abguirir* no figura al DCVB. Es tracta d'una deformació col·loquial del verb *adquirir*.

²²⁹ La Mallorca del segle XVI, situada al mig del Mediterrani, es veia contínuament amenaçada per les invasions de pirates, corsaris, bandolers i bandejats. És precisament per aquesta causa que es construïren torres de guaita i castells a prop de la costa. Existeix documentació que demostra que sota el regnat de Felip II, l'illa va sofrir quinze incursions pirates. Segons Alzina, "En el segle XVI el poder dels turcs a la Mediterrània era molt gros, enfortit pel dels seus aliats, els reis o beis nord-africans" (1982, 75). Per altra banda, els bandolers i els bandejats no provenen de fora, sinó que són individus perseguits per la llei. Més recentment, també s'hi ha referit Serra i Barceló, que defineix el bandoler dels segles XVI i XVII com «una persona que pertany a una bàndol, banderia o parcialitat. Una colla de bandolers estava organitzada de manera militar. Eren homes armats que "*bandolejaven*"» (1997, 12). El bandoler és, més aviat, "un mercenari i una colla és un exèrcit personal que serveix uns determinats interessos" (14), i no un lladre de camins (19). En canvi, el bandejat "era aquella persona (...) que s'havia posat fora de la llei per medi d'una acta de bandejament. L'acta de bandejament la signava sempre una alta autoritat (generalment, el virrei)" (12).

²³⁰ Quan una persona era bandejada per bandoler hom posava preu al seu cap i "havia de refugiar-se a les muntanyes i garrigues ja que tothom el podia perseguir i capturar" (Serra i Barceló 1997, 14). En aquest sentit, la frase del vers 106, *y qui tals afavorexen*, potser fa referència a aquelles persones, amics i parents

perciais y homeyers,²³¹
tots quants són me obexen.²³²

Respon Lucifer

[LUCIFER]

Bona retribusió
110 prestament te serà dada,
mas puis que trobes sehó²³³
pega a tots la martellade.

Entre Matmona, capità de la avarícia

[MATMONA]

Hoïu-me, señor Lucifer,
hoïu les noves que us aport,²³⁴
115 puis que m'èu fet tresorer²³⁵
de quant se guanya a tort.²³⁶

que li podien “donar ajuda, aliments, medecines, armes o vestits” (15). En relació a aquest mateix aspecte, Serra i Barceló encara hi afegeix: “Les colles de bandolers no haguessin pogut sobreviure si no hagués estat per la presència de complexes xarxes de solidaritat” (15).

²³¹ El mot *parcial* figura al DCVB només com a adjectiu. Ací s’ha substantivat i té el sentit de *partidari, afectat, adherit a la causa d’algú*. Es tracta, doncs, d’aquell que pertany a una *parcialitat*, o sigui, *un conjunt de persones que segueixen o defensen un caporal, una idea, etc...* (DCVB). Homeiers: *homicides* (DCVB).

²³² El diable Alberic representa el vici de la ira i per això té el suport dels bandejats, dels bandolers i dels assassins (*bandejats, bandolers i homeiers* al text). Tots ells cometen malifetes amb la intenció de revenja.

²³³ Sehó (trobar saó): estat de maduresa, de perfecció, d’aptitud per a produir (DCVB). Hem d’entendre aquesta expressió en el sentit que el diable Alberich troba en el món el terreny adequat per a les seves malifetes.

²³⁴ Noves: *notícia d’una cosa esdevinguda de poc i no coneguda d’aquell a qui es comunica* (DCVB). Aportar: *dur* (DCVB)

²³⁵ L’edició de Llabrés llegeix: *puis que meu feu tresorer* (1905, 129). Sembla que hauríem de corregir *feu* per *fet*.

Marradés y colectors,²³⁷ /34 rb
molts balls entre en ma dançe,²³⁸
ladres y agaballadors,²³⁹
120 de tots tinch bona sperança.

Munts fas de usurés,²⁴⁰
de notaris y juristes,
de sastres y moliners,
ja stan tots en nostre lista.²⁴¹

Respon Lucifer

²³⁶ Guanyar a tort: *guanyar quelcom injustament* (DCVB).

²³⁷ Marradés (marraders): aquest mot no és documentat ni al DCVB ni a la GEC. No obstant això, prové indubtablement de MARRADA: *voltera, desviació del camí dret; camí que no va dret a un lloc*. Per tant, es pot interpretar com l'individu que es desvia del camí recte. Colectors (col·lectors): *encarregat de recollir certs impostos, drets, etc...* (DCVB).

²³⁸ Aquest vers ens pot fer pensar en la relació entre el consell de diables i les Danses de la Mort o *Danses Macabres*. Segons Ana María Álvarez Pellitero: "[...] en la popularización de los temas religiosos y morales desempeñan un papel clave las órdenes mendicantes que centran su actividad en la predicación. Al servicio moralizador de las masas, rompen el rígido esquema del sermón escolástico medieval y lo flexibilizan en las más variadas direcciones de contenido y forma, poniendo especial énfasis en la denuncia del poder del dinero. En concreto, a los franciscanos les resultaba especialmente grata la idea de la igualdad fundamental de todos los hombres" (1990, 287). De fet, el vici de l'avarícia fa acte de presència en fer un mal ús dels diners.

²³⁹ Aquestes enumeracions de personatges coincideixen amb les que s'observen a les Danses de la Mort. La consuetud podria ser, doncs, un espill del comportament de determinats individus, tots els quals farien un mal ús dels diners: *lladres, agabelladors, usurers, notaris, juristes, sastres, moliners, etc...* Per tant, l'obra esdevé un reflex de les situacions abusives que hom podia trobar a l'època. Cf. nota a peu de pàgina dels versos 105-106. Agaballadors: *qui agabella o reuneix en son poder prou quantitat de mercaderies per a poder esser l'àrbitre del mercat* (DCVB).

²⁴⁰ Llegiu: *Jo faig munts d'usurers,...*

²⁴¹ Mammona, que representa el vici de l'avarícia, es defineix a si mateix en aquesta estrofa com a tresorer de tot allò que es guanya amb males arts.

[LUCIFER]

125 Traballa quant més poràs
en augmentar lo teu mal,
y lo guardó ne auràs
en lo gran pou infernal.²⁴²

Entre Almedehu, capità de la luxúria

[ALMEDEHU]

Levade he la castedat
130 a les més gentils donzelles,²⁴³
feent-les caure en peccat,
luxuriant an aquelles.²⁴⁴

Y tinch molts coromponaris,²⁴⁵
que tinch ja enbarassats,²⁴⁶
135 y en lo món grants desveris,
que per axò he causat.

Viudes y dones casades,
totes me àn obeït,
dexant les dones errades,

/34 va

²⁴² "Lo gran pou infernal", vers que pronuncia Llucifer, ens indica l'infern. Al vers 254 Llucifer, que és el *major de tots*, és a dir, el diable més important, afirma que el seu *infern principal* augmenta. És habitual que en el teatre antic hom anomeni l'infern com *el gran pou*. Recordem, per exemple, l'obra provençal del segle XV *Lo Jutgamen General*, en què el dramaturg indica que *aras lo meto en lo potz*, és a dir, *ara el fiquen en el pou*, tot al·ludint a l'infern (Lazar 1971).

²⁴³ Llegiu: *He llevat la castedat/ a les donzelles més gentils*.

²⁴⁴ Luxuriar: *fer obra de luxúria* (DCVB).

²⁴⁵ Coromponaris: *corruptes* (DCVB).

²⁴⁶ Per al significat del verb *embarassar vid.* nota a peu de pàgina del v. 363 de la consuetat novena.

140 de la qual só ben servit.

Respon Lucifer

[LUCIFER]

Vostros modos me agraden;
jo us prech que persavereu,
puis que a pochs desagrade,
molta de gent guañareu.

Entre Starot, capità de la pereza

[ESTAROT]

145 Lucifer, cap de peccat,
hoiu què us diré, señor;
molta de gent he guañat,
puis serà molta honor.

Los uns detinch en jugar
150 a billes, cartes y daus;²⁴⁷
los altres en redolar,
fent-los caure en molts mals.²⁴⁸

En lo bon joch de pilota²⁴⁹

²⁴⁷ Són extrapolables al segle XVI les observacions que Bibiloni Trobat fa sobre el joc al segle XIV: “El joc era, doncs, una font de problemes socioeconòmics, ja que podia suposar el malbaratament de fortunes i crear falses perspectives d’enriquiment fàcil; ètico-religiosos i morals, sobretot si tenim en compte que l’ambient on es desenvolupava, el joc predisposava als vicis i la blasfèmia; i d’ordre públic, amb freqüents bregues i aldarulls. Per això estava regulat per la llei” (1997, 78). Aquest mateix assagista documenta, per exemple, el *joc de daus* i el *joc de bitlles*. Aquest darrer consistia a “tirar bolles contra un cert nombre de bitlles, procurant tombar-ne el màxim número possible” (77).

²⁴⁸ Possiblement el mot *mals* representa una vocalització de /l/ en /u/, perquè així rima amb el mot *daus*.

per l'estiu jo tinch posat,
155 per so de gent bona flota
guañaré ab tal peccat.

Respon Lucifer

[LUCIFER]

Lo teu bon negociar /34 vb
me contenta, certament;
persevera en mal obrar,
160 segons voll nostra estament.²⁵⁰

Entre Belfagot, capità de la gola

[BELFAGOT]

Sapiau, gran Lucifer,
com de gent molt gran cudrilla²⁵¹
he posats sots mon poder
de aquesta present villa.
165 Per quant los fas adorar
lo lur ventre com a déu,²⁵²

²⁴⁹ No s'ha pogut esbrinar el sentit del *bon joc de la pilota* (versos 153-156). Les formes del vers 154, *per les tiu*, sembla que fan referència a l'estació en què tenia lloc aquest joc: l'estiu. Per tant, el fragment es podria interpretar d'aquesta manera: el diable Astarot recorda que amb aquest joc pecaminós, que s'executa a l'estiu, aconseguirà un gran nombre d'ànimes per a l'infern. Gabriel Llompart recorda que de vegades s'utilitzava la façana de la Llotja de la Mercaderia de Palma per al joc de la pilota, «amb gran escàndol del poble» (2001, 143).

²⁵⁰ Llegiu: *vol*.

²⁵¹ El DCVB documenta *codrilla*, que remet al castellanisme *quadrilla*, en el sentit genuí de *colla*, *grup de gent que actua conjuntament*.

faent-los gallofetjar²⁵³
trencant dijunis arreu.

Molts de banquets per los orts
170 fas fer, y mols grans solassos,
per so que ab tals deports²⁵⁴
los prenga en los meus llassos.

Respon Lucifer

[LUCIFER]

Cossa és en què trop pler;
no·s canseu de treballar,²⁵⁵
175 fasses lo que se à de fer;
persevereu en tentar.

Torna dir Alberich

[ALBERICH]

Jo fuy causa que matà /35 ra
a Abel, just innocent,
lo mal Caÿm, son germà,
180 ab molt gran atreviment.²⁵⁶

²⁵² El pecat de l'avarícia fa que els golafres adorin el menjar com si es tractés d'un déu, amb la qual cosa cometrien idolatria.

²⁵³ Gallofetjar (gallofejar): *viure ociosament; de forma refractària al treball* (DCVB).

²⁵⁴ Deports: *diversió, recreació* (DCVB).

²⁵⁵ Llegiu: *no us canseu de treballar*.

²⁵⁶ Gènesi, capítol 4.

Jo fiu que fos perseguit
lo rey David, y propheta,
per Saül, rey molt inich,²⁵⁷
sens que fes cosa mal feta.²⁵⁸

185 A mi no·m plau la tardança
ni larga dilecció,
sinó molt prest fer venjança
en mans, ferro ho bastó.²⁵⁹

Jo só qui les grans ciutats
190 molt prest les fas destruir,
y les grans concavitats
y pobresa fas venir.

Los hòmens desberetats
en les bregues fas morir;
195 los altres, alensetjats;²⁶⁰
y molts altres sens més dir.

Respon Matmona, avarícia

[MATMONA]

Dels ladres jo só bandere,
guia dels saltatjadors,²⁶¹

²⁵⁷ Inic: *mancat de tota equitat o justícia; malvat, que fa el mal inconsideradament* (DCVB).

²⁵⁸ La història de Saül i David apareix al primer llibre de Samuel, capítol 16.

²⁵⁹ La ira exigeix revenja. De fet, les seves armes són diverses: pot emprar les mans, una barra de ferro, un bastó.

²⁶⁰ Alensejats (allancejats): *ferits de llança* (DCVB).

²⁶¹ Cf. nota a peu de pàgina dels versos 105-106.

jo refregi y carrera²⁶²
200 de tots los mesuradors.

/35 rb

Jo he trobade la usura,²⁶³
y lo mal negociar,
ab la qual gran oradura
tenir de bé gran pesar.

205 He trobade la simonia²⁶⁴
en lo speritual,
de juraments y falçia²⁶⁵
tots los meus ne fan cabal.²⁶⁶

ALMEDEHU: luxúria

Jo só cruel pestilència,
210 destruint tote virtut.
A mi fan gran reverència
totes les gents y traüt.²⁶⁷

En les gents fas grans ultrages,
linatges enbordonint;²⁶⁸

²⁶² Refregi: aquest mot no figura ni al DCVB, ni a la GEC ni al DECat, tot i que sembla la lectura adequada del ms. Hom podria especular que es tracta d'un cultisme, manllevat directament del llatí (del verb *refringo*, *-fregi*, *-fractum*), amb el sentit de *rebotar*, *esbotzar*, *obrir per la força*, *forçar*. Entendriem, doncs, els vv. 199-200 de la forma següent: *Jo, Matmona, faig que aquells que han de mesurar, és a dir, aquells que han d'apreciar les coses segons el seu valor just, a causa de l'avarícia forcin les situacions, rebotin els preus i els decantin cap a una banda. A més, jo Matmona, sóc carrera dels mesuradors, és a dir, el camí que segueixen aquests és el de l'avarícia.*

²⁶³ Mammona repeteix els elements que ja havia apuntat el primer cop que intervenia a la peça: els lladres i la usura.

²⁶⁴ Simonia: *compra o venda de coses espirituals a canvi de diners o d'altres béns temporals* (DCVB).

²⁶⁵ Falsia: *qualitat de fals; acte o dita de gent falsa, enganyosa* (DCVB).

²⁶⁶ Fer cabal: *obtenir guany, fer bona carrera* (DCVB).

²⁶⁷ Traüt: *tribut*. (DCVB). Llegiu: *a mi totes les gents em fan gran reverència i tribut.*

215 y de herbes molts potatges
a molts fas beure sovint.²⁶⁹

Per la culpa de les mares
molts pares fas enganar,
puis a molts los diuen pares
220 sens aquell may engendrar.²⁷⁰

Lo diluvi general
jo causí en mes maldats,²⁷¹
y après foch infernal
fiu ploura en sis ciutats.²⁷²

225 Jo fiu a David peccar,²⁷³ /35 va
y ha Salomó y Sansó,²⁷⁴
y Troya enderrocar
a total destructió.²⁷⁵

²⁶⁸ Llegiu: *embordonint*. És a dir, la luxúria aconseguix que, a causa de relacions extraconjugals, alguns fills siguin bords.

²⁶⁹ Els versos 215-216 fan referència a les pocions amoroses, els ingredients de les quals eren herbes i altres elements. Havien de servir per atreure l'atenció dels amants.

²⁷⁰ El vers fa referència a l'adulteri de les esposes.

²⁷¹ La font és la Gènesi 6: 12: "Déu contemplà la terra i la veié ben corrompuda; tothom a la terra havia corromput la seva conducta."

²⁷² La font és la Gènesi 19: 23-25, que narra la destrucció de Sodoma i Gomorra: "El sol sortia damunt la terra, i Lot arribava a Segor, quan Jahvè féu ploure sobre Sodoma i Gomorra sofre i foc que venien de Jahvè des del cel. I va destruir aquestes ciutats i tota la plana amb tots els habitants de les ciutats i les plantes de la terra".

²⁷³ El vers fa referència a l'adulteri i crim de David, extret del segon llibre de Samuel, capítol 11.

²⁷⁴ Salomó va cometre un pecat de luxúria, que relata la Bíblia al Primer Llibre dels Reis, capítol 11, quan es narra la seva relació amb altres dones: "Tingué set-centes esposes considerades princeses i tres-centes concubines". La història de Sansó i Dalila apareix a Jt 16.

²⁷⁵ El dramaturg es pot referir a la destrucció de Troia, episodi que es troba en la *Iliada* d'Homer. No sabem per quin motiu la ciutat va ser destruïda. Segons la GEC: "els grecs hi veien el resultat d'una expedició panhel·lènica per tal de castigar el rapte d'Helena. Sigui com vulgui, actualment hom comença a creure que la destrucció de la ciutat -que s'havia enriquit gràcies als impostos que cobrava per tal de permetre el pas dels vaixells pels estrets- és en relació íntima amb la caiguda de l'imperi hittita [...]". Tal com assenyalen Barceló i Ensenyat, a Mallorca la llegenda troiana "fou àmpliament coneguda a partir de

STAROT: *pereza*

Dels vellacos jo só caxa,²⁷⁶
230 y gran alberch de tacanys,
pochs o ningú no·m scapa
que no·ls done jo molts danys.²⁷⁷

Camí de perdició
y santina de peccat,²⁷⁸
235 jo pos en confusió
quiscun home en son stat.²⁷⁹

Jo fas de Déu renegar
y blasfemar de son nom,
y los hòmens en jugar,
240 y qui no u fa molts poch són.

BELFAGOT: *gola*

Enemiga só mortal
de la noble juventut;
jo só causa de molt mal,
impedint la senectut.

la traducció al català que féu Jaume Conesa el 1367 de la *Historia de destructione Troiae*, de Guido della Colonne (segle XIII)" (2000, 134).

²⁷⁶ Vellaco (castellanisme): *astut, enginyós per a enganyar* (DCVB). El mot *caxa* no rima de forma consonant amb *scapa*, tot i que caldria que fos així. La lectura correcta potser és *capa*, per tal com així no canviaria el sentit del vers i s'aconseguiria la rima. Tanmateix, però, la còpia manuscrita de la Biblioteca Llabrés (plec 959), la mecanografiada (plec 646), l'edició de Gabriel Llabrés de 1905 (RABM), i el manuscrit del segle XVI sembla que donen clarament la lectura *caxa*.

²⁷⁷ Hi ha un forat al manuscrit.

²⁷⁸ Santina (sentina): *lloc ple d'immundícia* (DCVB).

²⁷⁹ Quiscun (quiscú): *casquí: cada persona o cosa* (DCVB).

245 Jo fuy causa que peccaren
Eve y lo vell Adam,
puis que d'equell arbre menjaren,²⁸⁰
en què tots nos alegam.

A Loth fiu enbriagar,²⁸¹ /35 vb
250 y en ses fillas dormir,
y lo poble fiu peccar
d'Israel, y pervertir.

LUCIFER

Segons veig molt se augmenta
mon infernal principat,
255 puis que la gent se contenta
de viure ab lo peccat.

Puis no tenim sperança
de cobrar lo qu'èm perdut,²⁸²
seguiscam nostra usança
260 avorroit tote virtut.

²⁸⁰ Gn 3: 6: "La dona, veient que l'arbre era bo per a menjar, que donava gust de mirar-se'l i era temptador per a adquirir el coneixement, prengué del seu fruit i en va menjar. En donà també al seu home, i en van menjar tots dos".

²⁸¹ La font és Gn 19: 30-38.

²⁸² Quan Llucifer apunta que sembla improbable recuperar allò perdut, potser fa referència a la impossibilitat de guanyar un altre cop l'estat d'àngels celestials. Per tant, ací es recordaria l'episodi dels àngels caiguts (Ap 12: 7-9 i Jud 6). A Ap 12: 7-9 hom llegeix: "Mentrestant va esclatar una guerra al cel: Miquel i els seus àngels anaven a combatre amb el drac. També el drac amb els seus àngels va combatre, però no pogueren guanyar, i ja no van poder tenir més lloc al cel. El gran drac, la serp antiga, l'anomenat diable i Satanàs, el qui enganya tot el món, fou llançat a la terra, i els seus àngels foren llançats amb ell". A Jud 6 s'explica que "els àngels que no conservaren la pròpia dignitat, sinó que deixaren la pròpia mansió, els té guardats amb lligams eternals, al fons de les tenebres, per al judici del gran dia".

Are canta lo Jesús an el desert y dirà les presents cobles.

[JESÚS]

O, pare meu omnipotent,
lo meu treball y gran turment,
que pas an equest desert,
ab ser tal per lo món qui·s pert.

265 Los dijunis y orations,
gemechs y tantacions,
a tu, Déu, sia p[rese]ntat
perquè l'om sia salvat.

*Are, com lo Jesús cantarà, Bersabuch lo aguaytarà, y anirà a
Lucifer y diu Berzabuch*

[BERZABUCH]

Príncep de iniquitat, /36 ra
270 gran Lucifer,
hoïu, señor, lo que sé fer.

Cantant

A les gents fas tenir pene,
y jutjar lo bé y mal,
y divisions causar,
275 ab envege infernal.

A les gents fas mal perlar
de la honra proysmal,

de què nunca fa esmene,²⁸³
y asò és cas mortal.

280 Jo sens delectació²⁸⁴
an els hòmens fas peccar,
puis és ma condició
tenir de bé gran pesar.

Lo dols dic qu·és amargant,
285 y lo bé fas dir qu·és mal.
Jo só verí discipant
la natura humanal.²⁸⁵

Per so siau avisat,
y·s prega no stigau trist,²⁸⁶
290 un hom de gran santedat /36 rb
an el desert jo he vist.

Ell fa molta penitència,
afligint a son cors mortal,
és hom de gran excel·lència
295 y, sert, qu·ens fa molt de mal.

LUCIFER

Ja tinch jo relatió

²⁸³ Nunca: adverbí antic amb el significat de *mai no* (DCVB).

²⁸⁴ Delectació: *plaer gustat plenament* (DCVB).

²⁸⁵ En els vv. 286-287 el diable Berzabuch es proclama a si mateix, en sentit figurat, verí que destrueix la natura humana (DCVB).

²⁸⁶ Llegiu: *i us prego que no estigau trist*. Recordem ací que és freqüent en el ms. que la primera persona del present d'indicatiu de determinats verbs aparegui amb la desinència *-a*, quan en el català actual de Mallorca apareixeria amb desinència zero. Cf. *supra* v. 320 de la consuetà novena.

de queix home, Belzebuch;
dons, tingam relutió
qu·el vense nostra virtut.²⁸⁷

ALBERICH: *ira*

300 Si ell és home mortal,
ell caurà en nostros llassos,
participant en lo mal
y en nostros enberassos.

MATMONA: *Avarítia*

Dupta pos si ell seria
305 aquell Massies promès,
qui are venir auria,
segons lo que scrit és.²⁸⁸

²⁸⁷ Cal entendre l'expressió *tenir relatió* (v. 296) en el sentit de conèixer allò que un ha sentit, vist o rebut encàrrec de contar (DCVB). El mot *relutió* (v. 298) no figura al DCVB, tot i que probablement es tracta del substantiu *resolució* o en sa forma catalana *resolució*, que és l'acció i efecte de desfer una dificultat, un dubte o un problema (DCVB). Les formes llatines acabades en *-tio*, més cultes, són habituals en uns textos com les consuetes mallorquines, redactats per persones que han tingut accés a una formació determinada (Cf. els mots següents: *tentatió* (que figura al títol), *destruictió* (v. 228) o *relatió* (v. 296) de la peça desena; *benedictió* (v. 149) del text de la Samaritana; *resurrechtió* (v. 115) del text núm. 17; o *mentió* (v. 203) de la segona consuetada de Llätzer. Per altra banda, la forma verbal *vense* (v. 299) correspon a la de tercera persona del singular del present de subjuntiu antic. Finalment, les virtuts dels diables ja han estat assenyalades en llurs parlaments: els vicis. Podem llegir, doncs, l'estrofa de la manera següent: *Jo ja conec aqueix home, Belzebuch; per tant, donem-hi solució, de manera que la nostra virtut (és a dir, el vici) el venci.*

²⁸⁸ Allò *que scrit és* és la vinguda del fill de Déu, anunciada pels profetes de l'Antic Testament.

ALMEDEHU: *luxúria*

Aqueix perer és lo meu
puis que ja stan privats,²⁸⁹
310 tots los jueus, del rey seu,
tenim ja enberessats.²⁹⁰

STAROT: *pereza*

/36 va

Si Déu fos, fam no tindria,
segons li veyem tenir,
ni manco turmenteria,
315 lo seu cos en lo vestir.

GOLA

De Deniel, las set setmanes²⁹¹
en què havia de venir,
cert crech que són arribades,
segons he sentit a dir.

ENVEGE

²⁸⁹ Ací la lectura del ms. sembla clara: hi apareix la forma verbal de primera persona del plural *stam*. A la seva edició, Llabrés canvia la persona del verb per la tercera del plural (1905, 132), que creiem més encertada d'acord amb el context.

²⁹⁰ A l'estrofa anterior (vv. 304-307), Matmona desconfia que Jesús sigui el Messies, és a dir, el salvador. Almedehu també en dubta (vv. 308-311): Jesús no pot ser el salvador perquè la Judea —aleshores sota domini romà— no té rei elegit entre els jueus, sinó que està controlada per un governador estranger, Pilat. Aquesta estrofa ens remet a les acusacions que els fariseus i grans sacerdots fan davant Pilat del fet que suposadament Jesús s'ha proclamat rei dels jueus (Jo 18), fragment que pertany al relat de la Passió.

²⁹¹ El dramaturg ens n'indica la font. Aquestes set setmanes figuren a Daniel 9: 25: "Sàpigues, doncs, i fes-te'n càrrec: des de l'instant que sortí la paraula, que tornarien i que Jerusalem seria reedificada, fins a un ungit-príncep, hi ha set setmanes (...)".

320 Si ell fos lo gran Messies,²⁹²
de Joseph no fore fill;²⁹³
mas, segons las prophecias,
jo n'estich en gran perill.

LUCIFER

Puis que an asò duptam,
325 no sebem la veritat!
Tentem-lo y sapiam
si és homo yncreat.

ENVEGE

De envege, puis só cap,
de envege ell temptaria,²⁹⁴
330 y en gran malignitat
tanbé lo indignaria.

GOLA

De gola jo·l temptaria,
puis que stà fametjant,²⁹⁵
y molt prest aquell vensia /36 vb
335 an el meu voler jugant.

²⁹² Els diables dubten de la identitat veritable de Jesús. Aquesta és, doncs, la raó per la qual l'han de temptar.

²⁹³ *Fore* correspon a la tercera personal del singular del condicional simple del verb *ésser*, és a dir, *fóra*.

²⁹⁴ Llegiu: *d'enveja el temptaria*.

²⁹⁵ Famejar: *tenir fam* (DCVB).

IRA

Puis que de iniquitat,
car ira só capità,
per hom pot esser tentat,
en lo qual molt prest caurà.

AVARÍCIA

340 Molt prest l'embarasseria,²⁹⁶
si ell per mi fos tentat,
en molta de avarícia
y en gran cupiditat.²⁹⁷

PEREZE

Puis só príncep de pereze,
345 qui causa tibiedat,
y en molta tibieza²⁹⁸
molt prest seria cansat.

LUCIFER

Molta és la santedat
de queix home, companions;
350 per mi pot esser tentat,
dexem-nos de més rahons.

²⁹⁶ Per al significat del verb *embarassar* vid. nota a peu de pàgina del v. 363 de la novena consueta.

²⁹⁷ Cupiditat: *cobejança, desig apassionat* (DCVB).

²⁹⁸ El DCVB no documenta el mot *tibiedat*. El mot *tibiesa* és un castellanisme, que substitueix la forma genuïna *tebiesa*. Tebi: *més aviat indiferent* (DCVB).

Lo primer home tentí,
posat en gran dignitat,
y aquell molt prest vensí,
355 fent-lo caura en peccat.²⁹⁹

Mas digau de què manera³⁰⁰
poria jo anar vestit,
perquè prest no·s desespera
si·m veyà axí vestit.

/37 ra

IRA

360 Vestiu-vos com hermità,
en fingiu de sanctedat,
y axí no pensarà
que li vullau fer maldat.

LUCIFER

Bé serà com aveu dit.
365 Dons are, molt prestament,
axí sia jo vestit;
y aniré cautament.

*Ara tot los set dimonis vesten Lucifer com hermità, y anirà devés lo
desert, hon és lo Jesús, ab to de alme laudes.³⁰¹*

[LUCIFER]

²⁹⁹ El primer home que Llucifer va temptar és Adam (Gn 3).

³⁰⁰ L'ús de la forma castellana *que*, en lloc de la genuïna *quina*, pot ser a causa de la rima.

³⁰¹ El copista no transcriu la *s* marca del plural de *tot*.

No sé per cert si Jesús és
lo Massies per Déu promès;
370 en gran dupte n'estich posat
en contemplar se magestat.

Emperò aquell tentaré,
y si u fóra prest o sabré.
Y si no u és, serà temptat,³⁰²
375 y en mon poder subjugat.³⁰³

Com sia prop Jesús, dirà Lucifer.³⁰⁴ Alma Laudes.

[LUCIFER]

De vós, per cert, tinch pietat
de veure-us tant atribulat.
Tinch jo de vós compassió,
no·s vullau matar sens raó.³⁰⁵

380 Per a fugir a major mal /37 rb
si sou fill de Déu eternal,
feu stes pedres pa tornar,
y de aquellas prest menjar.³⁰⁶

³⁰² A la còpia mecanografiada de la Biblioteca Llabrés (plec 646) i a l'edició de Gabriel Llabrés (RABM, 1905) la lectura, que no té sentit, és: "*y si u farà prest o sabré,/ y si no u es será temptat,[...]*". De fet, el verb no hauria de ser *fer*, sinó *ésser*, que coincideix amb la línia següent.

³⁰³ Llucifer, tot i ser el cap del mal, no sap amb certesa si Jesús és el Messies. El dramaturg intenta, doncs, situar aquest caràcter diabòlic al mateix nivell que l'home. D'aquesta manera, s'efectua un procés d'humanització, en el qual els vicis dels homes són atribuïts als diables, mentre que llurs virtuts són assumides pels àngels.

³⁰⁴ El dramaturg segueix amb cura les fonts evangèliques en la temptació de Jesús.

³⁰⁵ Llegiu: *no us*.

³⁰⁶ Hi ha un mot ratllat al manuscrit.

JESÚS

Scrit stà en veritat

385 que l'om no serà sustentat
de tot sol pa material,
mas de espiritual.³⁰⁷

LUCIFER

Veniu en mi, si a vós plaurà,
car ningun mal vos ne vindrà,

390 per quant volria, sertament,
niquilar vostre cansament.

JESÚS

Só molt content del que dieu,
tractau-me axí com voldreu.

Are se'n van a un loch alt. Diu, seguint lo to, Lucifer

[LUCIFER]

Si fill ets de Déu eternal,

395 lanse't d'esí y no·t faràs mal,
car los àngells te p[l]omeran³⁰⁸

³⁰⁷ Per a les fonts litúrgiques de les temptacions, *vid.* notes de la consuetà anterior.

³⁰⁸ La lectura del manuscrit sembla clara: *pomeran*. Ara bé, la forma *pomeran* no la documentem enlloc. El DCVB documenta el verb antic *plomar* amb un significat que no té sentit segons el context. El DCVB també documenta el verb *emplomar*: 3.v.tr. *Agafar a l'aire una cosa llançada, abans que arribi a terra (Mall., Men.)*. Per tant, potser cal reconstruir aquest verb deturpat i llegir-lo de la manera següent: *car los àngels t'emplomaran*. L'edició de Llabrés estableix: *car les àngels te'n plomeran* (1905, 133).

y ab les mans te aporteran.

JESÚS

A Déu del cel no dech temtar,
ni menys me dech desperar,³⁰⁹
400 segons qu'està en veritat
en l'escriptura declarat.

LUCIFER

No us anutgeu, veniu así,
no aureu mal, fiau de mi,
car jo us voldria aconsolar
405 y de tants de treballs llevar. /37 va

JESÚS

Só molt content, devant pasau,
aportau-me a on vullau.

Are van a un loch més alt, y diu Lucifer

[LUCIFER]

De tot lo món jo só senyor,
a mi totom me fa honor,
410 reys, comptes y emperadors,
als quals a tots fas grans honós.

³⁰⁹ Possiblement el verb *desperar* correspon a *desesperar*. Aquesta darrera opció convertiria el vers en octosíl·lab, que és l'esquema mètric tradicional per al teatre català antic.

Tots los realms jo us daré,³¹⁰
y del món señor vos faré,
si vós me voleu adorar,
415 y devant els meus peus lansar.

JESÚS

Vés-te'n de mi, gran Satenàs,
ha Déu gran injúria fas,
car Déu deu aser adorat,
y no tu, dimoni malvat.

*Y dit asò, lo Jesús donerà senpenta a Lucifer, y Lucifer lansarà las robes de ermità y fugirà, y tots los altre[s] lo alepideran.*³¹¹

Dirà Déu lo pare ab to de veni creator. Tremetrà los àngels an el Jesús ab les vidas,³¹² y donar à menjar. Y diu³¹³

[DÉU LO PARE]

³¹⁰ Pel que fa als reialmes, reals o inventats, que rebria Jesús, la *Rappresentazione del Deserto* és molt més concreta: “Da cqua giace la Magna et de cqua la Spangna,/ tra Cochi et Macochi giace la gran Suria,/ da cqua sta Babilonia colla Barbaria,/ e cqua è la Toscana colla Lommardia;/ da cqua sta la grande Ungaria,/ appresso sta la gran Saracinia,/ da cqua sta la Fiorenza bella,/ e llà stave la gran Schiavinia/ la quale confina colla gran Turchia,/ e llà stave la Tarttaria e lla Bargangnia,/ et quella è la provincia de Ultramare” vv. 247-257 (De Bartholomaeis 1924).

³¹¹ El dramaturg assenyala que, en la seva fugida, Lluçifer ha de ser apedregat. L'autor, però, no aclareix qui són *los altres*. En aquell moment, Jesús i Lluçifer són tots sols. De fet, els altres personatges als quals es refereix el dramaturg poden ser els arcàngels i Déu Pare, que estan preparats per intervenir mentre observen l'acte des d'una posició elevada. Aquesta, sens dubte, devia ser una escena jocosa i es proposava “to appeal to an unsophisticated and uneducated audience, but the jokes were always at the Devil's expense” (Russell 1984, 260).

³¹² Vida: a partir del context —*és bé siau refrescat*, vers 438; *menjant, vullau consolar*, vers 441; *Doncs, menjau lo que us envia*, vers 444; *A mi plau donar posade/ prenint la refecció*, versos 448-449— cal entendre el mot *vida* segons la cinquena accepció que figura al DCVB: *alimentació suficient per a viure*.

³¹³ En relació al *Jeu de Sainte Agnès* provençal, Hoepffner apunta que “Dieu lui-même ne parle jamais directement aux hommes. Il leur transmet ses ordres par l'intermédiaire des archanges, les messagers divins. Est-ce pour varier les effets? Le fait est que Christus appellera l'un après l'autre les trois archanges, saint Michel, saint Gabriel, saint Rafaël” (1950, 98).

420 O, àngels meus, anau molt prest, /37 vb
y lo meu fill aconsoleu,
car lo dimoni vensut és,
y ell de fam stà comprès.³¹⁴

Diga sant Miquel a to de vexilla

[SANT MIQUEL]

Déu eternal, inmens señor,
425 jo, sirvent teu, a tu ador,
puis deus aser adorat,
beneït, servit y loat.

S[AN]T GABRIEL

A vós deuen tots obeir
y molt diligentment servir,
430 puis que és vostra magestat
beneït, servit y loat.

S[AN]T RAFEL

Vós sou aquell qui de no-res
èu fet y creat tot quant és,
hi u podeu tot liguidar,
435 destruir y rehedificar.

Are se'n van los àngels an el Jesús. Y diu sant Miquel perlant

³¹⁴ El mot *comprès* deu provenir no de *comprendre* sinó de *comprimir*: *contenir, reprimir* (DCVB).

[SANT MIQUEL]

Puis stau afadigat
en obres de penitència,
és bé siau refrescat
per trempar vostra dolència.³¹⁵

S[AN]T GABRIEL

440 La humanitat assumpt[a]³¹⁶
menjant vullau consolar,
puis no ha de se consumpta,³¹⁷
ni de vós desesperar.

S[AN]T RAFEL

/38 ra

445 Donchs, menjau lo que us envia
vostre pare eternal,
puis que ab gran valentia
heu vensut lo infernal.

JESÚS, *perlant*

A mi plau donar posade³¹⁸
prenint la refecció,³¹⁹

³¹⁵ Trempar: *moderar, fer que sia menys fort, menys intens* (DCVB).

³¹⁶ Asumpta (assumpta): *prendre per a si, a compte seu* (DCVB). Ací, el mot sembla que prové del verb *assumir*, per la qual cosa el vers faria referència al fet que Jesús, després de vèncer les temptacions, ha aconseguit recuperar la humanitat.

³¹⁷ Consumpta: *consumida* (DCVB).

³¹⁸ Donar posada: *estar aturat, aturar-se per descansar* (DCVB).

450 perquè sia amagada
nostre incarnasió.

Visitau la mia mare,
dieu-li com he vensut
lo meu inimich susare³²⁰
455 ab ma eternal virtut.

Aconsolau-me aquella,
dieu-li que prest vindré,
y que juntament ab ella,
fins que sia mort viuré.

Are és menester que tots los músichs comènsan la present cantúria

MÚSICHS

Te deum laudamus.

Laus Deo

³¹⁹ Refecció: *acció de restaurar les forces vitals per l'alimentació; l'aliment que es pren per conservar les forces* (DCVB).

³²⁰ Susare: *suara*.

CAPÍTOL SEGON
LA SAMARITANA

2.1. La *Consueta de la samaritana* (consueta núm. 15) i algunes de les mostres dramàtiques europees sobre la pecadora redimida

El *Manuscrit Llabrés* conté una peça la temàtica principal de la qual gira entorn de la figura de la pecadora redimida, la *Consueta de la samaritana*.³²¹ Hom localitza la font canònica d'aquest episodi al capítol quart de l'evangeli de Joan, però no en cap altre dels evangelis. El text dramàtic mallorquí segueix amb força fidelitat la narració bíblica, tot i que s'hi incorpora alguna acció que no prové directament de la font indicada, o que suposa una intervenció personal, mínima això sí, del dramaturg. La consueta, tanmateix, no finalitza amb la conversió de la samaritana, sinó que s'enllaça amb l'episodi de la guarició d'un cec. Sembla que ara la font provingui de Marc (Mc 10: 46-52), en un moment de la història bíblica immediatament anterior a l'entrada de Jesús a Jerusalem. L'extensió de la peça és de 204 versos, dels quals 170 corresponen a aquest episodi; en els 34 versos finals es representa el guariment d'un cec, un dels miracles de Jesús que més sovint apareix en escena, però que no es relaciona ni amb el

³²¹ El text ocupa del foli 60va al 61vb del manuscrit.

títol ni amb el gruix temàtic de l'obra. Tanmateix, però, es tracta de dos nuclis lligats entre si, perquè tant la samaritana com el cec suposen dos exemples de pecadors redimits. Tal com s'indica més endavant,³²² el cec es troba captiu del pecat, causa per la qual no posseeix el sentit de la vista. En aquest cas, doncs, Jesús guareix, salva, i recondueix els pecadors. Ací escau l'aportació de Quirante, Rodríguez i Sirera:

“La principal referència temàtica, iconogràfica, teològica fins i tot, és ara la dimensió humana de Jesús més que no pas aquella condició divina que li havia permès de vèncer la mort en les *visitatio sepulchri*. Aquests drames reclamen constantment Jesús a l'escena i al voltant de la seua presència s'organitzen. El Fill de Déu fet home és el model del cristià, i la seua Passió, el gran exemple de conducta a la Terra” (1999, 67-68).

Per tot això, el personatge de la samaritana oferia un material interessant a l'autor de l'obra. Servia d'exemple, un altre cop en l'afany alligonador i doctrinal que perseguia l'autoritat eclesial, per mostrar el poder de Jesús, fill de Déu, davant l'error. L'evangeli de Joan explica l'arribada de Jesús a la Samària, a un poble anomenat Sicar, topònim que no figura en aquesta peça teatral. El poble de Sicar és a prop del pou de Jacob. Jesús s'asseu vora el pou, i quan hi compareix una samaritana, Jesús li demana de beure. La samaritana s'hi nega, perquè ell és jueu. Aleshores, Jesús li ofereix l'aigua viva, que satisfà la set per sempre. La samaritana, en acceptar aquest do, descobreix el seu pecat i és recriminada per Jesús: l'home que viu amb ella no és el seu marit. Davant tals manifestacions, la dona el reconeix com a Messies i així ho anuncia als samaritans. Mentrestant, els apòstols han anat al poble a comprar viandes, i, en tornar, insisteixen

³²² *Vid. infra* notes a peu de pàgina dels vv. 190, 195-196 i 198.

perquè Jesús mengi, a la qual cosa es nega amb l'argument que la seva missió és fer la voluntat de Déu. Finalment, molts dels samaritans, que han cregut en ell, van a trobar Jesús, que, segons la narració canònica, roman dos dies al poble.

La inclusió de l'episodi evangèlic de la samaritana en el repertori dramàtic català degué ser tardana. Com a motiu iconogràfic sembla que a Mallorca no apareix a l'edat mitjana, sinó que, per contra, comença a documentar-se a partir de finals del segle XV a cases particulars i a convents (Llompart 1982). A hores d'ara l'únic text dramàtic català conservat d'aquest període i d'aquesta temàtica és el que s'estudia ací. Ramon Miró i Baldrich ha publicat recentment un acurat treball sobre la Processó de Corpus i els entremesos a Cervera. Miró analitza les dades existents sobre l'entremès de *La Samaritana* que el 1456 es va representar en aquella població, a càrrec de la Confraria del Sant Esperit. L'estudiós assenyala que, a part del cas del *Manuscrit Llabrés*, no s'ha localitzat aquest episodi en cap altra població catalana ni al *Códice de Autos Viejos* castellà (Miró 1998, 116). Sembla que els actors eren entre cinc i set, mentre que a la peça mallorquina són vuit. A Cervera un carro o castell serveix de base per a l'escenificació, sobre el qual es munta el pou de Jacob i tres torres pintades com a decorat de fons.

Milà i Fontanals dona notícia d'un text de la samaritana, inclòs en una Passió. Ací, malauradament, Milà no és gens clar i no sabem, doncs, ni qui és l'autor, ni l'època,³²³ ni de si es tracta d'un poema més que d'una obra

³²³ El títol de l'obra, que inclou el mot *tragèdia*, ens fa pensar en un text més recent.

dramàtica. La referència ens serveix, tanmateix, per fer palès el vincle entre els episodis de la vida pública de Jesucrist i les Passions:³²⁴

“La “Gran tragedia de la Passió y Mort de Jesu Crist Nostre Senyor”, dista mucho de ser un poema de gran mérito, pero abunda en piadoso y patético sentimiento. A pesar de que el estilo es generalmente culto (...), ofrece rasgos propios del drama popular, en el prólogo dirigido á los espectadores, (...) en los diálogos sueltos que le preceden y siguen (la Conversió de la Samaritana y de la Magdalena (...))” (1895 VI, 229).

Pel que fa a la tradició dramàtica provençal, la samaritana no figura a la *Passion Didot*. En canvi, sí que conservem una *Estoria de la Samaritana*, breu text del s. XV, publicat per Jeanroy & Teulié (1893). Dels set personatges que hi prenen part, cinc són de procedència bíblica (Jesús, Joan, Pere, Andreu i la samaritana) i dos són invenció de l'autor (Dalphinas el botiguer i Gambres). La rúbrica final del text estableix que la continuació de l'acció s'ha de traslladar cap a la resurrecció de Llätzer, la qual cosa lliga aquests dos episodis (*Aras s'en ane cascun en son loc he Jhesus s'en ane resucitar lo Lazer en Bethania*). Alguna descripció resulta particularment detallada, com quan el botiguer Dalphinas observa que els deixebles arriben *magres* i amb la cara pàl·lida (“He vostres visatges son for palles”); determinades rúbriques paren un esment especial a la forma com cal que actuïn els actors, com quan s'indica al personatge de la samaritana que mentre aboqui aigua faci com si no escoltés allò que Jesús li diu (*He la Samaritana vengua per posar de l'aygua an la botelha he quant*

³²⁴ Per al cas del teatre català antic, aquest vincle ha estat posat de manifest i analitzat amb detall per Mas i Vives. L'investigador observa que al *Manuscrit Llabrés* hi ha “almenys trenta obres que es poden considerar de tema pasqual o molt pròximes al tema pasqual”, entre les quals figuren els cinc textos dramàtics sobre la vida pública de Jesús que s'estudien en aquesta tesi. Mas i Vives precisa el concepte de *Passió* en el context cultural del segle XVI i analitza aquelles peces que “són més susceptibles de formar part d'aquest cicle [és a dir, de la *Passió*]” (2000, s/p).

sera al potz, fasa maneyra de posa sans far conte de Jhesus, he digua Jhesus a la femna he la femna l'escote); i hi llegim qualque acció que no es repeteix en cap altre text, com quan els deixebles, que han tornat amb pa i peix, s'asseuen a terra, paren taula i mengen (*Aras se asieto los disipols en terra he meto la toalha he la vianda he aprop nostre Senhor lo[r] done la benedictio he los aregarde & aprop, quant auran mangat & entretant que levaran la toalha*).

En el cas de les grans *Passions* franceses que hem pogut consultar cal assenyalar que la samaritana no apareix a les del s. XIV ni a les de començaments del s. XV. No figura a Mercadé, però sí ja a Gréban (vv. 11503-11581). Així mateix, trobem aquest episodi entre els vv. 6212 i 6643 del *Mystère de la Passion* de Jean Michel, datat el 1486 (Jodogne 1959). En aquests quatre-cents trenta-un versos, que es representaven durant la primera jornada, l'audiència escoltava i aprenia la lliçó del text bíblic. Un Jesús ben humà arriba a la contrada de la Samària, prou cansat, perquè ha vetlat, ha dejunat, ha predicat, ha treballat, i ha patit fred i calor de tal manera que gairebé no pot ni caminar, tal com ell mateix manifesta:

“Freres, nous sommes moult lassés.
J'ay en longue oraison veillé,
J'ay jeuné, presché, travaillé,
J'ay enduré froit et chaleur
Et ay souffert tant de labeur
Que mes membres en sont si las
Que a peine puis ja faire uns pas.
Par quoy, je me vueil reposer
En ceste terre et disposer

Du saulvement des habitans” (vv. 6288-6297)

La samaritana de Jean Michel —tot i considerar-se a si mateixa ignorant, desconeixedora de la llei i dona pecadora— reconeix que els seus conciutadans són els *vrais Samaritains* que s’enfronten a l’*ambicion des faulx Juifz*. Jesús i la samaritana són els dos personatges indispensables que hi participen, als quals hem d’afegir els altres dos grups genèrics, els deixebles, deu dels quals amb intervenció pròpia, i els samaritans, dels quals només dos prenen part en la representació. Quan Raab, la samaritana, reconeix l’autèntica identitat de Jesús, s’agenolla davant ell i exclama uns versos plens d’intensitat, que adreça al seu propi cor, en què li demana que plori i esmeni el seu error:

“O cuer, o malheureux cuer,
o cuer de povre pecheresse,
pleure et amende ton erreur
et plens de ton salut l’adresse!” (vv. 6424-6427)

En aquest mateix sentit, cal assenyalar que els personatges de Jean Michel ens resulten molt més versemblants i àgils que no pas els de la consueua mallorquina, més rígids, més encarcerats, més deutors de la tradició canònica. Els samaritans del text francès, per exemple, no accepten immediatament les noves que els conta la dona, sinó que en dubten, la prenen per boja, es demanen si deu estar posseïda per qualche esperit (vv. 6470-6472), i, abans d’acceptar el missatge de Jesús, es qüestionen les grans diferències que existeixen entre jueus i samaritans (vv. 6562-6567).

També documentem el tema a *Le Mystère de la Passion* de Mons de 1501 (Cohen 1924). Ací l'episodi ocupa del v. 11.345 fins al v. 11.632, és a dir, gairebé tres-cents versos, la qual cosa la converteix en una peça no independent de major extensió que la consuetada mallorquina. Vuit són els personatges que hi participen: sant Felip, Jesús, *Nostre Dame*, la samaritana, sant Mateu, sant Andreu, sant Judes i sant Pere. En aquest cas, la samaritana també és anomenada Raab, i un personatge amb aquest mateix antropònim apareix a *Le Mystère de la Passion* de Troyes, tot i que no correspon a la samaritana (Bibolet 1987). Per altra banda, sabem que a la *Passion* de Mons el personatge de la samaritana era interpretat per un infant, el *petit Jaquet* (Cohen 1924, 193).

Finalment, segons Nadine Henrard, se suposa que l'any 1510 la samaritana figurava a la *Passion de Châteaudun*, i també en una *Passion* representada a Briançon l'any 1479 (1998, 125).

De la tradició italiana conservem una *laus drammatica* de Perusa (s. XIII) sobre la samaritana, de cent vint versos, en què prenen part els dos personatges indispensables (Jesús i la samaritana) i dos grups genèrics (els deixebles i els samaritans, o *homines samaritani*, també anomenats *la turba*). En aquest cas, força esquemàtic, s'hi contenen tanmateix els elements essencials que trobem a la resta de drames comentats: els jueus són enemics dels samaritans, perquè els primers són *como cane*; Jesús demana aigua del pou de Jacob, i ofereix, a canvi, aigua viva; la samaritana ha tingut cinc marits, i viu en concubinatge amb el sisè (De Bartholomaeis 1943 I).

En el cas català, aquest episodi va assolir més popularitat a mesura que transcorrien els segles. De fet, Munar recull peces mallorquines del s. XVIII i de començaments del XX que tracten aqueix tema (1998). També Gabriel Llompart estudia un ventall ampli de textos localitzats a l'illa que s'hi refereixen: des d'un sermó de Quaresma, anònim, de 1618, a estrofes de la literatura popular (1982).³²⁵ Finalment, Francesc Curet inclou dues il·lustracions, força interessants, de les primeres pàgines de les edicions de l'obra *Conversió de la Samaritana* (1967, 44). Totes aquestes remarques demostren, en definitiva, que, si bé l'episodi de la pecadora redimida es va incorporar tardanament al teatre català, amb els anys l'encontre de Jesús amb la dona de Samària va esdevenir part significativa del repertori dramàtic tradicional.

³²⁵ En el seu documentadíssim assaig sobre la pintura medieval a Mallorca, Gabriel Llompart registra l'existència, entre 1450 i 1500, d'una pintura, actualment perduda, en una casa particular amb l'episodi de Jesús i la samaritana (1977b).

2.1.1. Autor i data de composició

El *Manuscrit Llabrés* no aporta cap dada sobre la identitat de l'autor de la *Consueta de la samaritana*. Tampoc no hem observat cap element textual que ens en forneixi referències, per la qual cosa hom no pot apuntar cap autor concret. Hem de repetir que l'obra segueix molt fidelment la narració bíblica, i que les incursions originals de l'anònim autor són nul·les. Aquest cas poc té a veure amb la darrera consueta sobre la temptació de Jesús o amb la consueta divuit, de la resurrecció de Llätzer, en què els dramaturgs, fra Cardils per una banda, i un desconegut autor amb grans coneixements mèdics, per altra banda, fan mostres de la seva eloqüència i de la seva saviesa.

En aquest sentit, hom pot argumentar que l'episodi de la samaritana, si bé, tal com hem aclarit més enrere, figura als repertoris dramàtics de les cultures europees de la tardor de l'edat mitjana, tanmateix no gaudeix de la popularitat que ocuparan altres episodis de la història bíblica. El text mallorquí respon, a grans trets, a les línies que indica Romeu, puix que es destina a un públic popular, és bàsicament el fil conductor de l'acció i no pretén pas l'originalitat, en el sentit en què aquest aspecte s'entén avui dia:

“Cal tenir molt present que aquests textos, escrits per autors d'un nivell intel·lectual no gaire elevat i destinats a la fàcil comprensió d'un públic popular, bigarrat i impressionable davant el fet escènic més que no pas als continguts de l'escriptura dels textos, són, per això mateix, senzills i fàcils d'assimilar o entendre, i, per la seva naturalesa, no tenen pretensió literària. (...) I és que en aquell teatre el text era un mer fil conductor de l'acció, una justificació del moviment físic, mental o emotiu, i un recurs més de l'expressivitat general de la nova dramaturgia, que tenia una considerable repercussió i acceptació popular. La cura en l'escriptura i el desig de fer del text teatral un text literari original, artísticament concebut i correctament redactat, són fenòmens que parteixen del teatre humanístic de la segona meitat del segle XV i primers decennis del XVI i que des dels teatres nacionals

dels segles XVI i XVII s'han estès fins al teatre dels nostres dies”
(Romeu 1992, 190).

Pel que fa a la data de composició, convé insistir en els següents factors:

- a) El text no indica ni cap data ni cap autor.
- b) No hi apareixen ni referents objectius ni additaments, que permetin relacionar el text amb el període real de redacció.
- c) Possiblement els resultats més concloents per aclarir aquest punt provindrien de les conclusions d'un estudi lingüístic, que potser caldria endegar de forma sistemàtica a tot el manuscrit.
- d) La documentació exhumada demostra que l'episodi apareix a la pintura de Mallorca a finals del s. XV, i en el teatre —tant català com occità i francès— no abans de la meitat d'aqueix mateix segle.

2.1.2. Anàlisi literària i musical

La *Consueta de la samaritana* és escrita majoritàriament en noves rimades, de rima masculina, tot i que l'autor fa ús d'abundoses llicències. En general, aquest és el cas de l'omissió de la sinalefa, a fi d'aconseguir el vers octosíl·lab, i el recurs freqüent a les falses rimes visuals. Així mateix, són continus els hipèrbatons.

La *Consueta de la samaritana* combina, com en tantes altres peces del *Manuscrit Llabrés*, fragments cantats i fragments recitats. No ens trobem, tanmateix, davant una peça de música preciosista, sinó que són més aviat escassos els tons que el dramaturg hi va consignar, que, tret d'un que pot conduir a confusió, són els habituals.

Els tres apòstols que prenen part a la representació —Pere, Joan i Jaume— sempre intervenen *a concert*, és a dir, de forma conjunta,³²⁶ i sembla, doncs, que no es tracta de cap melodia concreta:

- *Sant Pere, Joan y Jaume a concert* (rúbr. v. 7 i s.)
- *Are los apòstols ariben en lo quedefal dels samaritans; concert* (rúbr. v. 11 i s.)
- *Are los venen lo pa y diuen los apòstols a consert* (rúbr. v. 19 i s.)
- *Acosten-se los apòstols an el Jesús; concert* (rúbr. v. 83 i s.)

³²⁶ Aquesta accepció és documentada al DCVB: *Acord de diferents veus o instruments musicals*.

Un dels tons que apareix amb més freqüència en aquestes obres és el d'*alma laudes*, que ací és utilitzat tant pel samarità com pel cec:

- *Lo samarità; to de alme la[udes]* (rúbr. v. 15 i s.)
- *Samarità a to de alme laudes* (rúbr. v. 117 i s.)
- *Are enquantren lo cech y diu; alme [laudes]* (rúbr. v. 183 i s.)

La samaritana, en canvi, empra en exclusiva el to de *vexilla*:

- *y anant-se'n la samaritana el pou diu; vexilla* (rúbr. v. 23 i s.)
- *La samaritana a to de vexilla* (rúbr. v. 31 i s.)
- *Ariba la sam[aritana] a son marit; diu; vexilla* (rúbr. v. 101 i s.)

La popularitat d'aquesta melodia ve demostrada per les referències que apareixen a un gran nombre d'obres catalanes. També en castellà la trobem documentada, com per exemple en el cas de la Processó del *Pendón*, “en la que, a lo largo de las naves del templo y acompañando el canto del *Vexilla regis*, se exhibía el estandarte con la cruz y las cinco llagas (...)” (Pérez 1997, 14).

Jesús intervé a la consuetudina habitualment *a son to*, però en cap moment l'obra especifica de quin to es tracta. Aquest aspecte no ens ha d'estranyar, i ha estat observat en altres textos. Cal considerar que es tractava d'obres que es representaven per costum, i d'ací precisament l'origen del mot que

les identifica (“consueta”), per la qual cosa actors, director, integrants del muntatge escènic i públic sabien amb antelació quina era la melodia que identificava el personatge més excels:

* *y diu Jesús a son to* (rúbr. v. 27 i s.)

Una de les rúbriques pot induir a confusió, perquè, a diferència de les altres, el to que ha de seguir un dels personatges, el samarità, únicament apareix en aquesta obra, i, a més, perquè dos estudiosos difereixen en la interpretació i en la lectura del manuscrit. Es tracta del to *la gent*, d’origen popular segons Francesc Massip (1991, 81), o del to *legent* segons Felip Munar (1998, 93):

Are vage lo samarità a to le gent en el cadefal del Jesús; y com seran el peu del cad[afal], diu samaritana (rúbr. v. 133 i s.)

En aquest cas, la lletra i l’estat del manuscrit són clars, i la transcripció no dóna lloc a dubtes. Tanmateix, però, potser hauríem d’interpretar la rúbrica d’una altra manera. Hom podria aventurar que aquesta acotació no fa referència a cap to en concret, i d’aquí que no s’hagués documentat mai. Podríem suposar que es tracta d’un error del copista, que transcriu una frase que originàriament seria: *Ara vage lo samarità ab tota le gent*. El context permet aquesta interpretació fàcilment, perquè les referències a *la gent* són evidents:

- “Dons, marit, ab aquexa gent” (v. 129)
- “Señor, jo y aqueste gent” (v. 137)

Per altra banda, es donen dos moments dramàtics diferenciats: el primer, que suposa el trànsit d'un lloc escènic a l'altre, de la ciutat de Sicar al lloc on es troba Jesús, entre un cadafal i un altre; el segon, quan ja han arribat al lloc escènic de Jesús, en el qual la samaritana, des de baix del cadafal, s'adreça al seu marit.

Moltes de les rúbriques que donen pas a les intervencions de la *Consueta de la samaritana* no estableixen cap to concret per als personatges, la qual cosa pot fer suposar al lector d'avui dues possibilitats: o bé que el personatge continua amb la melodia que s'emprava a la intervenció anterior —sigui la del mateix personatge o d'un de diferent—, o bé que intervé a l'obra recitant els versos i sense música.

2.1.3. Representació

No hi ha dubte que la *Consueta de la samaritana* és d'una gran simplicitat escenotècnica. En aquest cas, el text no ens forneix de gaire dades, i les rúbriques són més aviat senzilles, puix que únicament solen indicar els desplaçaments dels actants i els tons que utilitzen durant llur intervenció.

Hom hi pot identificar clarament vuit personatges: Jesús, la samaritana, el samarità, sant Pere, sant Joan, sant Jaume, el cec, i la mossa. Aquesta darrera és una figura muda que no intervé al diàleg, però que es troba al lloc escènic. Per altra banda, cal assenyalar que els tres apòstols solen intervenir plegats, *a concert*, i que dels tres només sant Pere de vegades té línies de diàleg pròpies. Jesús és un personatge enèrgic, més tost exigent, que fins i tot reprova la manca d'atenció dels deixebles.³²⁷ Cal reflexionar també sobre algunes rúbriques i sobre el significat d'alguns versos, per tal com sembla que hi podia haver més personatges muts damunt els cadafals. Al v. 129 la samaritana demana al seu marit que “*ab aquexa gent*” l'acompanyi a veure Jesús. El vers probablement fa referència a la mossa, tot i que no és gaire arriscat entendre que, d'acord amb la narració bíblica, feien falta més actants per figurar els samaritans que havien cregut en Jesús i l'havien anat a trobar al pou.

Tal com hem comentat més enrere, les intervencions originals de l'autor, que amplien el relat bíblic, són mínimes. Tanmateix, cal matisar que aquestes discretes aportacions afegeixen una notable versemblança i

³²⁷ Jesús amonesta els apòstols perquè sovint obliden els seus ensenyaments: “Apòstols meus, jo us o é dit/ —que us o posau tot en oblit—:/ que lo meu menjar és, cert, tal/ del meu pare speritual” (vv. 95-98).

dinamisme a l'acció dramàtica, perquè permeten construir uns personatges molt més humanitzats. En aquest sentit, podem establir les següents amplificacions del text dramàtic:

- El samarità té encomanat un ofici concret, el de forner o venedor de pa (vv. 15-18).
- Els apòstols estableixen un diàleg amb el samarità, necessari per traslladar a escena una acció que el relat bíblic simplement omet (vv. 11-22).
- La samaritana manifesta uns vincles d'amor amb el seu amic més aprofundits. De fet, el motiu pel qual va al pou de Jacob per treure aigua és per refrescar aquell home que la fa estar alegre i bella (vv. 23-26).
- La insistència amb què la samaritana intenta convèncer el seu amic sobre la identitat divina de Jesús acreix la tensió dramàtica del moment (vv. 101-136).
- El samarità, un cop coneguda la identitat veritable de Jesús, expressa el seu desig d'acompanyar-lo (vv. 163-170).

Els elements que observem en el text mallorquí són els habituals en la tradició escènica d'aquest tema. Comença la consuetud amb un Jesús cansat, que demana vianda (vv. 1-6). Quan els apòstols tornen, en aquest cas, amb pa —element material que caldrà que preparin els organitzadors de la representació—, Jesús els recorda que no només de pa viu l'home, fet que els fa demanar-se si algú altre pot haver alimentat el seu mestre (vv. 83-100). La samaritana mallorquina ens apareix del tot crèdula, perquè si bé observa que Jesús no té poal per treure l'*aigua viva* que aquest li ofereix, i

també li demana si és més gran que Jacob (vv. 43-50), també és veritat que Jesús encara no li ha endevinat la seva vida pecadora i ella ja l'ha reconegut com a mestre veritable (vv. 55-60). En aquest mateix sentit, cal que esmentem la gairebé nul·la capacitat de reacció del personatge del samarità, que sense presenciar cap fet extraordinari immediatament reconeix Jesús com a Déu omnipotent (v. 142).

Per altra banda, cal que facem esment al contingut del parlament final de Jesús, abans del miracle del guariment del cec. Ací, el Messies anuncia ja la seva passió i resurrecció, element textual que ens permet, un cop més, lligar aquestes obres de la vida pública de Jesucrist amb els textos passionístics:

Apòstols meus, jo u[s] o diré
lo que tots temps selat vos é:
que tots nosaltres anirem,
en Hierusalem pujarem.
E aquí serà acabat
tot lo qu'està prophetitzat:
traït seré, y escarnit,
en la care m'escupiran
tots los jueus en gran scarn.
E quan tot asò fet auran
e greu mor ma condemnan;
el terç [jorn] resusitaré" (vv. 171-182)

La distribució escenogràfica de la *Consueta de la samaritana* exigeix tres llocs escènics. Segurament es varen haver de muntar dos cadafals, tal com ens indiquen les rúbriques:

- i) *lo cadefal dels samaritans* (rúbr. v. 11 i ss.). Aquest lloc també és designat com *la ciutat* (v. 4 i 156). Ací s'ha de disposar d'una *taula perada ab pa*. A més, possiblement s'ha d'aixecar o pintar una casa, la del samarità, perquè Jesús la menciona (v. 150). Tot i que el text mallorquí no hi fa una referència explícita hauríem d'entendre aquest espai com la ciutat de Sicar, que figura al text canònic, i també en altres peces europees de l'època.
- ii) *El cadefal del Jesús* (rúbr. v. 132 i ss.). En aquest lloc hi ha de ser present el pou de Jacob, del qual la samaritana treu aigua. Es tracta, doncs, d'un pou de construcció, i no només pintat: *Y anant-se'n la samaritana el pou* (rúbr. v. 22 i ss.), *Are ariba an el pou y trau aygua* (rúbr. v. 27 i ss.). Pel que llegim a les rúbriques, el cadafal és clarament una estructura elevada: *y com seran el peu del cadafal, diu samaritana* (rúbr. v. 132 i ss.), *Munten en lo cadefal* (rúbr. v. 136 i ss.).
- iii) El tercer lloc escènic no ve definit pel text (ni pels diàlegs ni per les didascàlies), sinó per l'acció dels personatges. Probablement no calia un tercer cadafal, sinó que els actors podien emprar els espais entre els dos cadafals per transitar d'un lloc a l'altre, i potser en aquest deambular es varen situar les noves accions dramàtiques, com la del guariment del cec, amb què es clou l'obra. Ara bé, si aquest miracle coincideix amb el narrat per Marc (Mc 10: 46-52), amb el qual s'observen força similituds, aleshores aquest tercer espai escènic hauria de correspondre als afores de la ciutat de Jericó. Tanmateix, però, el text no ho aclareix, i tant per la brevetat

del miracle com per la simplicitat dramàtica que implica, sembla que en el muntatge es degué emprar senzillament el terra.

La peça pràcticament no ens aporta informació sobre l'abillament necessari per als actors. Aquest aspecte, tanmateix, sol ser habitual en totes les obres ací analitzades. Francesc Curet ja assenyala el següent:

"La indumentària dels actors era, generalment, la d'època, o sigui la corrent en el temps de la representació, però més luxosa i enfaristolada. Els personatges principals, si figuraven ésser exòtics, anaven abillats a la romana, a la turca o a l'estil moresc" (1967, 35).

També, en aquest mateix sentit, assenyala Romeu:

"El vestuari era l'acostumat a l'època pel fet que els autors portaven al seu temps els esdeveniments que dramatitzaven, per reculats que fossin. Els personatges sagrats, però, solien usar túniques o vestits convencionals que en fessin ressaltar la seva condició privilegiada, com també era privilegiat el vestuari dels magnats, bé d'estament religiós, bé de jerarquies polítiques i socials" (1992, 195).

A la *Estoria de la Samaritana* occitana, Jesús apareixerà amb els vestiments que porten els jueus (Jeanroy & Teulié 1893). A la *Consueta de la samaritana* deduïm que el samarità o bé és forner o bé ven el pa.

Tanmateix, si bé les produccions teatrals medievals i tardomedievals arribaren a assolir graus elevadíssims de versemblança, hem de convenir que l'arbitrarietat implícita en l'activitat dramàtica és del tot acceptada pels espectadors de l'època, perquè, en definitiva, tal com assenyala Surtz,

accepten la convenció com un acte de fe, per la qual cosa hom no devia qüestionar la idoneïtat dels materials expressius del teatre:

“Desde luego, la representación de una pieza teatral en la Edad Media es un acto de fe, tanto para los espectadores como para los actores. El pueblo cristiano demuestra su fe no sólo por escenificar un contenido sagrado, sino también por el acto mismo de representar la obra. Pero no se trata únicamente de realizar una acción ritual mediante la representación de un argumento significativo para la comunidad de los fieles. Dichas representaciones suelen cumplir además una función didáctica al inculcar una serie de enseñanzas espirituales. En algunos casos, hay un vínculo bastante fuerte entre la acción dramática y la instrucción espiritual que se desprende de ella” (Surtz 1992, 81).

Per concloure aquest apartat, cal apuntar que el text de la *Consueta de la samaritana* no fa cap referència explícita al període litúrgic en què es representava. Felip Munar conclou que “formava part autònoma de les representacions de la Setmana Santa” (1998, 97). També Francesc Curet, en analitzar el cicle pasqual, coincideix amb la data apuntada per Munar:

"Els passos principals que es representaven eren els del *Sant Sopar*, el *Davallament de la Creu* i la *Resurrecció*, els dijous, divendres i dissabtes sants i es perllongaven en alguns llocs fins al diumenge de Pasqua, diada en la qual la representació es basava en el fet d'haver ja ressuscitat el Senyor, com succeïa amb la representació de les *Tres Maries*, a la catedral de Girona. Als passos esmentats també eren afegides les escenes de la *Conversió de la Magdalena*, *Conversió de la Samaritana*, el *Comiat de Jesús i Maria Santíssima* i *L'oració de l'hort de Getsemani i presa de Jesús*" (1967, 44).

2.1.4. Edició

Aquesta edició intenta ser fidel al text que figura al manuscrit. No obstant això, per tal de facilitar-ne la lectura i la interpretació, s'han modificat alguns aspectes, d'acord amb els criteris ja assenyalats en l'edició dels textos anteriors. A més, per a alguns aspectes hem tingut en compte l'edició recent de Felip Munar (1998).

CONSUETA DE LA SAMARITANA

*Stiga la samaritana ab son marit y una mossa ab una taula perada
ab pa. Comensa lo Jesús* /60 va

[JESÚS]

Amichs, jo só molt fadigat³²⁸
del gran camí qu'é caminat,³²⁹
per què jo us prech que tots aneu³³⁰
en la ciutat e que compreu
5 vianda per a refrescar,
que allí en trobereu sens duptar.³³¹

SANT PERE, JOAN Y JAUME *a concert*

Señor, nosaltres som contents
de fer los vostros manaments.

³²⁸ Llegiu: *sóc*. Es tracta d'una grafia antiga (DCVB).

³²⁹ Jo 4: 6: "Allà hi ha el pou de Jacob. Jesús, doncs, fatigat del camí, seia bonament a la vora del pou. Era cap al migdia".

³³⁰ Llegiu: *per la qual cosa jo us prego que tots aneu* (cf. v. 127).

³³¹ Jo 4: 8: "Els seus deixebles se n'havien anat a comprar menjar".

Y, de fet, serà tot complit,
10 tot quan, Señor, vós aveu dit.

*Are los apòstols ariben en lo quedefal dels samaritans; concert*³³²

[APÒSTOLS]

Déu vos sal, hòmens d'alagria.³³³
Señors, ab tota la compañía,³³⁴
suplicam-vos que·ns venau pa
per el mestre qui és allà.

Lo samarità; to de alme la[udes]

[SAMARITÀ]

15 Per asò stich jo, cert, así
eperellat per vendre'l-vos;³³⁵
per so tinch tanta compañía,
per dar recapte a se señoria.³³⁶

Are los venen lo pa y diuen los apòstols a consert

³³² Llegiu: *Ara els apòstols arriben al cadafal.*

³³³ *Sal* és, segons el DCVB, reproduït també per Felip Munar (1998, 87), la forma antiga del subjuntiu del verb *salvar*, usada en frases com *Déu te sal* o *Déu vos sal*.

³³⁴ Aquí el sentit del mot *compañia* és el de *persones dedicades al servei d'una casa o família* (DCVB). Així s'explica sobretot el significat de la frase que pronuncia el samarità (v. 17): té prou personal per atendre la venda de pa. *Vid.* també v. 20.

³³⁵ Llegiu *aparellat*: *Preparar; proveir i posar així com cal per fer qualque cosa* (DCVB).

³³⁶ Recapte: *m. 4. Provisió de coses a consumir o usar. 5. Cosa comestible en general* (DCVB).

[APÒSTOLS]

Gràtias vos fem, señor,
20 a vós y a la compañía,
puis nos n'èu venut, señor,
desliberam fer nostra via.³³⁷

Are se'n van los apòstols; y no s'ecosten a Jesús sinó stígan un poch apertat; y anant-se'n la samaritana el pou, diu; vexilla³³⁸

[SAMARITANA]

El pou de Jacob aniré /60 vb
y aygua fresca jo trauré,
25 y a beure donaré
en el qui·m fa·star jolia.³³⁹

Are ariba an el pou y trau aygua; y diu Jesús an son to³⁴⁰

[JESÚS]

Dona, vulles-ma tu donar
de aquexa aygua per refrescar;
car dic-te en veritat

³³⁷ Llegiu: *com que ens heu venut pa, senyor,/ decidim emprendre el nostre camí.*

³³⁸ Llegiu: *i no s'acostin a Jesús, sinó que estiguin una mica apartats.* El copista no transcriu la s del plural del mot *apertat*. Més endavant, llegiu: *anant-se'n la Samaritana al pou.*

³³⁹ Tal com anota Felip Munar (1998, 88), el mot *joliu* és un adjectiu que figura al DCVB i al DIEC amb el sentit de *grat de veure o de sentir per la seva boniquesa*. És, doncs, sinònim de *bell*. És freqüent en el català medieval i en altres mostres dramàtiques de la Mallorca del s. XVI, com al v. 26 de la *Consueta dels Pastorels* (Obrador & Mas 1988, 213). El sentit literal dels versos és el següent: *Al pou de Jacob aniré,/ i en trauré aygua fresca;/ en donaré/ a aquell que em fa estar bella*. Evidentment, l'aigua fresca és per al seu amic, el samarità.

³⁴⁰ Llegiu: *Ara arriba al pou.*

30 que jo só molt afadigat.³⁴¹

La samaritana, a to de vexilla

[SAMARITANA]

Molt ma só, cert, meravallada³⁴²
com de l'aygua m'às demanade,
car tu ets, certament, jueu:
no te'n puch dar per ningun preu.

35 Samaritana só, sens duptar;
jo a beure no·t puch donar,
car en res no són consemblants
los jueus en samaritans.³⁴³

JESÚS

40 Si, per cert, ma conxies,
tu a beure em donaries;
car jo, cert, te puch donar
aygua viva sens duptar.³⁴⁴

SAMARITANA

Jo veig no tens en què poar:³⁴⁵

³⁴¹ Jo 4: 7: “Es presenta una samaritana a pouar aigua. Jesús li diu: ‘Dóna’m de beure’”.

³⁴² Llegiu: *Certament em sóc meravellada molt*. S’observa al vers un hipèrbaton. Fixem-nos que s’alternen contínuament les formes plenes amb les formes invertides del pronom *em* (*cf.* més endavant, v. 39 i v. 40).

³⁴³ Jo 4: 9: “La samaritana li diu: ‘¿Com és que vós, que sou jueu, em demaneu de beure a mi, que sóc samaritana?’”.

³⁴⁴ Jo 4: 10: “Jesús li respon: ‘Si sabessis el do de Déu i qui és el qui et diu: ‘Dóna’m de beure’, ets tu que l’hauries pregat, i t’hauria donat aigua viva’”.

d'on me pots tu aygua donar?
45 Ni de on la pots tu aver,
l'aygua viva en ton poder?³⁴⁶
E par que tu sias major
que Jacob, lo nostro señor,
qui aquesta aygua ens à donade,
50 on beu la sua casada.³⁴⁷

JESÚS

Lo qui de aquexa aygua beurà
altre vegade ell set tindrà.³⁴⁸
Qui beurà d'ella mi, certament,³⁴⁹
no tindrà set eternalment.³⁵⁰

SAMARITANA

/61 ra

55 Señor, prech-te per caritat
que tu me'n donas de bon grat,
de l'aygua que vós aveu dit;
no us ho posàsseu en oblit.³⁵¹

³⁴⁵ *Poar*: pouar (DCVB). És a dir, Jesús ha ofert a la samaritana l'aigua viva; aquesta, en sa simplicitat, no entén les paraules de Jesús.

³⁴⁶ Jo 4: 11: "Ella li diu: 'Senyor, no teniu res per a pouar, i el pou és fondo; ¿d'on teniu, doncs, l'aigua viva?'".

³⁴⁷ Casada: *f. 2. Ant. Família, conjunt de persones que habiten una casa o que hi estan emparentades* (DCVB). Jo 4: 12: "¿Sou potser més gran que el nostre pare Jacob, que ens va donar el pou, i en va beure ell mateix i els seus fills i el seu bestiar?"

³⁴⁸ Tot i que els versos no són gaire clars, Jesús fa referència a l'aigua del pou (vv. 51-52), que no és més que aigua comuna, i a l'aigua viva que ell ofereix (vv. 53-54).

³⁴⁹ Tal com assenyala Felip Munar (1998, 89), cal llegir *ni certament*, amb el sentit de *ben segur que*. Al manuscrit figura *mi*.

³⁵⁰ Jo 4: 13-14: "Jesús respongué: 'Tot el qui beu d'aquesta aigua tornarà a tenir set; però qui begui de l'aigua que jo li donaré, mai més no tindrà set, sinó que l'aigua que li donaré esdevindrà en ell una font d'aigua que rajará fins a la vida eterna'".

D'esí avant set no auré,
60 ni d'equexe no beuré.³⁵²

JESÚS

Vés, dona, sens ningun brogit,³⁵³
y crida prest a ton marit;
veniu vosaltres dos absems³⁵⁴
per dar-vos bons enseñaments.³⁵⁵

SAMARITANA

65 Dic-te, per cert e per me fe,
dies à que marit no he.
Esò et dich en veritat,³⁵⁶
puis tot lo cor m'às trevessat.³⁵⁷

JESÚS

70 Dic-te, dona, que bé às dit,
com dius que tu no tens marit.³⁵⁸
Però sinch marits às haguts,
com en tu s'eren rasabuts;³⁵⁹

³⁵¹ *Metre o posar en oblit* té el significat d'*oblidar* (DCVB).

³⁵² Llegiu: *D'ara endavant no tindrè set, / i d'aqueixa [aigua del pou] no beuré*. Jo 4: 15: “La dona li diu: ‘Senyor, doneu-me’n, d’aquesta aigua, perquè no tingui més set ni hagi de venir aquí a pouar’”.

³⁵³ Brogit: *m. Successió confusa de sorolls* (DCVB i DIEC).

³⁵⁴ Llegiu *absems*: grafia antiga per *ensems* (DCVB).

³⁵⁵ Jo 4: 16: “Li diu: ‘Vés, crida el teu marit i vine aquí’”.

³⁵⁶ Llegiu: *Açò*.

³⁵⁷ Hem de llegir l’expressió *travessar el cor*, no documentada al DCVB, en sentit figurat, amb el significat possiblement d’*emocionar* i *convèncer* alhora. Jo: 4: 17.

³⁵⁸ Llegiu: *quan dius que no tens marit*.

car lo que tens no's ton marit:
antes és molt bé ton amich.³⁶⁰

SAMARITANA

75 Señor, segons tu às perlat,
certament, às prophetitzat:
jo crech, sens ningun falliment,³⁶¹
que ets propheta verement.³⁶²

JESÚS

Jo só, cert, en veritat
80 lo propheta de què às perlat,
e lo Massies verement.
Vinch el món per dar salvament!³⁶³

*Are se'n va la samaritana; acosten-se los apòstols an el Jesús;
concert*

³⁵⁹ *Rasabuts* és el participi del verb *resebre*, que correspon a l'actual *rebre*. Pot tenir el significat de 4. *Prendre amb si algú que s'acosta, bé o malament; especialment, prendre'l de bon grat, volent-lo tenir en sa companyia; admetre* (DCVB). Creiem que una lectura adequada del vers implica, en primer lloc, considerar el mot *com* amb un clar valor temporal (tal com veiem al v. 70), cas molt habitual al ms. i amplament documentat (DCVB). En segon lloc, el mot que interpretem com a *s'eren* apareix al ms. com a *seré*, amb un signe circumflex, que permet tant les grafies *m* com *n*, *i*, doncs, dues lectures possibles: a) com *serem*, primera persona del plural del futur del verb *ser*; b) com *s'eren*, en què el verb *ser* acompanya un participi per formar-ne el temps perfet, amb el sentit del verb *haver*. Llegiu: *Però has tingut cinc marits,/ quan s'havien unit amb tu;/ ara bé, el que tens actualment no és el teu marit:/ és, més aviat, el teu amic* (vv. 71-74).

³⁶⁰ És interessant notar la diferència que el dramaturg estableix entre els termes *marit* i *amic*. De fet, ací el mot *amic* té indubtablement el sentit de *concupí*, acció documentada en autors com Bernat Metge o en documents mallorquins del s. XVI (DCVB). Tanmateix, però, quan la samaritana s'adreça al seu company ho fa amb el qualificatiu de *marit*, i així també figura a moltes de les entrades quan aquest personatge dialoga amb Jesús (cf. per exemple, v. 137 s.). Jo 4: 18: «perquè n'has tingut cinc, i el que tens ara no és el teu marit; en això has dit la veritat».

³⁶¹ Falliment: 1. *ant. Decepció, engany* (DCVB).

³⁶² Jo 4: 19.

³⁶³ Llegiu: *Vinc al món per donar salvament!*

[APÒSTOLS]

Mestra, Señor: veu's así pa /61 rb
que avem comprat naltros ja,³⁶⁴
85 e us pregam que vullau menjar
per lo vostra cos sustentar.³⁶⁵

JESÚS

Jo é menjat vianda tal
que tota és esperitual,
la qual vosaltres no sebeu
90 los fets de Déu y poder seu.³⁶⁶

SANT PERE

Jo crech molt cert, y sens duptar,
que altri li à dat menjar.
Com seria axí stat
que à molt temps no à menjat?³⁶⁷

JESÚS

95 Apòstols meus, jo us o é dit
—que us o posau tot en oblit—
que lo meu menjar és, cert, tal

³⁶⁴ Llegiu: *Mestre, Señor, aquí teniu pa, / que nosaltres ja hem comprat.*

³⁶⁵ Jo 4: 31: “Mentrestant els deixebles el pregaven: ‘Rabbi, mengeu’”.

³⁶⁶ Jo 4: 32: “Però ell els digué: ‘Jo tinc per a menjar un aliment que vosaltres no sabeu’”.

³⁶⁷ Jo 4: 33: “Els deixebles es deien els uns als altres: ‘¿És que algú li ha portat menjar?’”.

del meu pare speritual;
que fase la sua voluntat,
100 puis m'à tramès y enviat.³⁶⁸

*Ariba la sam[aritana] a son marit; diu; vex[illa]*³⁶⁹

[SAMARITANA]

O, marit, Déu vos do salut
i's salve; ell vos ajut!³⁷⁰
Marit, jo us port un tal novell³⁷¹
que jamay l'é vist atant bell.³⁷²
105 Car jo an el pou é trobat
un hom qui en mi à perlat;
ell me à dits tots mos peccats,
quants en ma vida n'é obrats;
e de tot quant jo he pasat
110 de mot en mot m'o à perlat.³⁷³
Per on crech jo, certament,
qu'és fill de [Déu omnipotent].³⁷⁴
Si vosaltres voleu venir,

³⁶⁸ Llegiu aquesta estrofa: *Apòstols meus, jo us ho he dit/ —i us n'oblidau altre cop!—:/ el meu menjar prové/ del meu pare espiritual;/ que jo faci la seva voluntat,/ perquè per això m'ha tramès al món.* Coincideix, doncs, amb el text canònic: *Jesús els diu: “El meu aliment és que faci la voluntat del qui m'ha enviat i que dugui a terme la seva obra”* (Jo 4: 34).

³⁶⁹ Llegiu: *Arriba*.

³⁷⁰ Llegiu: *i us salvi*.

³⁷¹ Novell: *2. m. ant. Nova; notícia que era ignorada d'aquell a qui es comunica* (DCVB).

³⁷² *Atant* és variant de *tan*.

³⁷³ El DCVB dona entrada a les locucions *mot a mot* i *mot per mot*, amb el significat —semblant, doncs, al que tindria la locució *de mot en mot*— de *de paraula en paraula, sense deixar cap mot*. Jo 4: 39: “Molts dels samaritans d'aquell poble van creure en ell per la paraula de la dona que assegurava: ‘M'ha dit tot el que he fet’”.

³⁷⁴ Esdevé impossible llegir aquest passatge.

e mon camí voleu seguir,
115 jo·s mostraré a on stà;³⁷⁵
molt poca gent, cert, ab ell à.

Samarità, a to de alme laudes

[SAMARITÀ]

Muller, guardau[-vos] què die[u];
[tal ome, v]ós, si·l [mo]strereu;
car jo volria ab ell perlar,
120 no·s fase nigú paguetjar.³⁷⁶

SAMARITANA

Marit, jo·s jur sobre me fe /61 va
que l'ome jo·l vos mostraré;³⁷⁷
car si voleu venir en mi,
per so só vinguda así.³⁷⁸

MAR[IT]

125 Muller, ab gran cor me perlau;
bé par que veritat digau,³⁷⁹
per què jo·s prech que·l me mostreu,³⁸⁰

³⁷⁵ Llegiu: *jo us mostraré on està.*

³⁷⁶ La forma *paguetjar* no és documentada al DCVB ni al DECat. Sembla derivar de l'adjectiu *pec* o del substantiu *peguesa*, que signifiquen *bestial*, *grosser d'enteniment*, *neci*. Caldria llegir el vers, doncs, en el sentit següent: *que ningú no es deixi enganyar.*

³⁷⁷ Llegiu: *que jo us mostraré l'home.*

³⁷⁸ Llegiu: *per això he vingut aquí.*

³⁷⁹ Par: *forma de tercera persona sg. del present d'indicatiu del verb parer (=parèixer, semblar)* (DCVB).

y per res vós no·l nos seleu.³⁸¹

SAMA[RITANA]

Dons, marit, ab aquexa gent
130 seguiu a mi de continent;³⁸²
car de bon cor lo·s vull mostrar;³⁸³
poreu ab ell molt ben perlar.

Are vage lo samarità a to le gent en el cadefal del Jesús; y com seran el peu del cad[afal], diu samaritana³⁸⁴

[SAMARITANA]

Suplich-vos m'escolteu, marit!
Aquell és lo que jo us he dit.
135 Aquell és lo qui m'à contat
tot quan he fet en temps pasat.

Munten en lo cadefal

³⁸⁰ Llegiu: *per la qual cosa jo us prego que me'l mostreu.*

³⁸¹ Llegiu: *i per res vós no ens l'amagueu.* Celar: v. tr. *Amagar, ocultar* (DCVB i DIEC).

³⁸² De continent: *III. adv. i conj. Tot seguit, tot d'una* (DCVB).

³⁸³ Llegiu: *car de bon cor us el vull mostrar.*

³⁸⁴ Francesc Massip (1991, 81) classifica el *to le gent* com a melodia de possible origen popular. Felip Munar (1998, 93), en canvi, llegeix *a to legent*. Més enrere (II 2.1.2.) hem proposat, encara, una altra lectura: *Ara vage lo samarità ab tota le gent en el cadefal del Jesús.*

MARIT

Señor, jo y aqueste gent
vos suplicam molt carement,
señor, que·ns vullau beneir
140 y volem tots a vós servir,
car tots creyem molt verement
que vós sou Déu omnipotent.

JESÚS

Señors, siau molt ben vinguts,
y de lo meu Pare [rebuts],
145 puis veix que us voleu convertir³⁸⁵
y lo meu Pare tots servir.
Amichs, tots quants en mi creureu
obeyreu lo Pare meu.
Ab tota benedictió
150 tornau-vos-na en vostra maysó.³⁸⁶

MAR[IT]

Señor, mol gran merçè nos feu
del gran do que dats nos aveu.³⁸⁷
Mes, Señor, si no·s ve de pler,
per nostra amor aveu de fer:
155 que ab nosaltres vos ne [aneu]

³⁸⁵ Llegiu *veig*. Les grafies, al llarg de tot el manuscrit, són oscil·lants (*cf.* també en aquesta mateixa obra, per a la primera persona d'indicatiu del verb *veure* la forma que concorda amb l'actual *veig*, v. 43, vv. 168-169, o el v. 200 que reproduceix *veix*).

³⁸⁶ El DCVB dóna entrada al mot amb la grafia *maisó*, i el significat evident de *m. ant. Casa*. Llegiu: *torneu-vos-en a casa vostra*.

³⁸⁷ Llegiu: *del gran do que ens heu donat*.

en la ciutat, y reposeu,
car bé conech que sou can[sat]
del gran camí qu·èu caminat.³⁸⁸

JESÚS

Amichs, puis que tots o voleu,
160 tornau-vos-ne, no·s sia greu;³⁸⁹
car d'esí prest ma pertiré³⁹⁰
y ma doctrina enseñaré.

*Lo samarità, genolat*³⁹¹

/61 vb

[SAMARITÀ]

Señor, jo·s prech me perdoneu;³⁹²
vós, qui sou ver fill de Déu,
165 jamay de vós nos pertirem,
ans en vós sempre anirem.

JESÚS

Germans, gran amor me portau
com axí veig que·m pregau,

³⁸⁸ El sentit dels vv. 153-158 és: *Senyor, encara que no us vingui de gust,/ cal que ho feu per l'amor que ens teniu:/ heu de venir amb nosaltres/ a la ciutat per reposar,/ perquè sé que esteu cansat/ a causa del llarg camí que heu fet.* Jo 4: 40: "Els samaritans, doncs, quan arribaren on ell era, li van pregar que es quedés amb ells. I s'hi quedà dos dies".

³⁸⁹ Llegiu: *Amics, per tal com tots ho voleu,/ torneu-vos-en, no us sàpiga greu.* La forma *ser greu* correspon a l'actual *saber greu* (DCVB).

³⁹⁰ Llegiu: *car d'ací prest partiré.*

³⁹¹ Llegiu: *agenollat.*

³⁹² Llegiu: *Jo us*

170 puis veig qu'és vostra voluntat
seguiu a mi, per caritat.

*Van-se'n tots y diu Jesús*³⁹³

[JESÚS]

Apòstols meus, jo u[s] o diré³⁹⁴
lo que tots temps selat vos é:
que tots nosaltres anirem,
en Hierusalem pujarem.
175 E aquí serà acabat
tot lo qu'està prophetitzat:
traït seré, y escarnit,
en la care m'escupiran
tots los jueus en gran scarn.
180 E quan tot asò fet auran
e greu mor ma condemnan;
el terç [jorn] resusitaré.³⁹⁵

*Are enquantren lo cech y diu; alme [laudes]*³⁹⁶

[CECH]

³⁹³ Al ms. apareix ratllat el mot *veni*. El copista devia voler indicar el to de *veni creator*.

³⁹⁴ La lectura del ms. és clara i no dóna lloc a dubtes. Tanmateix, però, sembla un error del copista, que transcriu el pronom *us* sense la *-s*, per la qual cosa corregim aquesta mancança.

³⁹⁵ Llegiu els vv. 180-182: *I quan tot açò hauran fet,/ aleshores em condemnan a greu mort,/ però resusitaré al tercer dia*. Sembla que la font d'aquesta llarga intervenció de Jesús es pugui localitzar a l'evangeli de Marc (Mc 10: 33-34): "Mireu, ara pugem a Jerusalem, i el Fill de l'home serà posat a les mans dels grans sacerdots i dels escribes; el condemnan a mort, i el posaran a les mans dels estrangers, i l'escarniran, li escopiran, i l'assotaran i el mataran, i al cap de tres dies resusitarà". Per altra banda, l'episodi dramàtic de la guarició d'un cec, que segueix a la samaritana, podria correspondre al que relata Marc (Mc 10: 46-52), immediatament anterior a l'entrada de Jesús a Jerusalem, tot i que la consuetudina no segueixi el text canònic amb exactitud.

³⁹⁶ Llegiu: *encontren*.

Digau, señors, si Déu vos do bé:
és est Jesús de Natzaret,
185 qui va per el món predicant,
le virtut sua demostrant?³⁹⁷

SANT PERE

Voleu que vos diga, en cech,³⁹⁸
aquest és Jesús de Natzaret!

CECH

O, Señor, fill de Déu viu:
190 merçè ages de mi, catiu!³⁹⁹

JESÚS

Amich, què vols que jo faça?⁴⁰⁰

CECH

Señor, que cobra la vista.⁴⁰¹

³⁹⁷ Llegiu: *demostrant la seva virtut?*

³⁹⁸ Ací cal considerar el mot *en* com l'article personal usat juntament amb *cec*, com a vocatiu, ben documentat en textos antics (DCVB).

³⁹⁹ El cec es considera *captiu* del pecat, per la qual cosa no posseeix el sentit de la vista (*cf.* v. 195 i v. 198). Després d'esmenar el seu error, el cec recupera la visió. Aquest episodi s'enllaça, doncs, amb l'immediatament anterior, de la samaritana. Tots dos, de fet, tracten dramàticament el tema, exemplar, del pecador penedit i redimit. Mc 10: 48: "Molts el reptaven perquè callés; però ell encara cridava molt més: 'Fill de David, tingueu compassió de mi'".

⁴⁰⁰ Vers difícil de llegir.

⁴⁰¹ Mc 10: 51: "Aleshores Jesús li adreçà la paraula: '¿Què vols que et faci?' El cec li va respondre: 'Mestre, que hi vegi!'".

JESÚS

Obre tu los ulls y veuràs;
per la gran fe que tu fet às
195 saràs absolt de tot peccat
e de quest afany desliurat.⁴⁰²

Lo cech, agenollat

[CECH]

Vós, señor de gran valor,
qui m'eveu tret de tal aror;⁴⁰³
jo, trist, no solia veure;
200 are ey veix a mon voler.⁴⁰⁴

TOTES LES VEUS

A tu, inmensa bondat,
qui às agude piatat,
donam-te infinides laors
e bé que siam peccadors.⁴⁰⁵

⁴⁰² Mc 10: 52: “Jesús li digué: ‘Vés, la teva fe t’ha salvat’. I a l’instant hi va veure, i el seguia pel camí”.

⁴⁰³ Llegiu: *que m’heu tret de tal error*. Cf. nota a peu de pàgina del v. 190.

⁴⁰⁴ Llegiu: *ara hi veig a mon voler*.

⁴⁰⁵ El DCVB estableix, en l’entrada corresponent al mot *bé*, per a les expressions *bé que...*, *a bé que...*, *si bé...* o *per bé que...* el caràcter de locucions de vàlua concessiva, equivalents a “encara que”, que expressen la ineficàcia d’una dificultat, tot concedint la seva realitat. Ací, doncs, cal llegir: *et donem infinides llaors/ encara que siguem peccadors*.

CAPÍTOL TERCER
RESURRECTIO LAZARI

3.1. El tema de la *Resurrectio Lazari* a Europa: alguns casos

Dues són les *consuetes* que tracten dramàticament el tema de la resurrecció miraculosa de Llätzer al *Manuscrit Llabrés*. En el cas que ens ocupa, les dues obres situen damunt l'escena un episodi del Nou Testament, que és desenvolupat de forma diferent en cadascuna de les dues peces. De fet, mentre la número disset s'ajusta prou bé a la narració bíblica de l'únic evangeli que inclou l'episodi de Llätzer, el de Joan (Jo XI: 1-53), la segona, la divuit, incorpora els parlaments i les accions de dos metges que provaran de guarir l'amic de Jesucrist. S'hi introdueix, doncs, un episodi extraevangèlic de força entitat narrativa, en què dos metges de l'època —i, amb això, ens referim al període de composició de la consueteta— parafrasegen cites d'autoritats en medicina.⁴⁰⁶ Les dues consuetes també són diferents en extensió, per tal com els 266 versos de la primera són superats pels 428 de la segona. Totes dues obres són igualment anònimes, com és

⁴⁰⁶ Vito Pandolfi, en referir-se al teatre religiós francès dels segles XIV-XVI, recalca la inclusió d'elements de l'entorn immediat de l'espectador, amb la qual cosa l'objectiu teològic d'aquelles representacions quedava més i més diluït. En aquest sentit, afirma Pandolfi: “Tant als textos com als espectacles, la intenció evident (però potser inconscient) és d'acostar el més possible el mite religiós a la realitat quotidiana mitjançant la incorporació de personatges i esdeveniments de l'època, introduïts abusivament per donar vida a l'acció, o bé acostant la psicologia dels personatges mítics a la dels espectadors. Al segle XVI, els espectacles religiosos ja havien adquirit pràcticament un caràcter profà” (2001, 236).

el cas de la majoria de les consuetes del *Manuscrit Llabrés*. L'any 1989, els estudiosos Guillermina Cenoz i Ferran Huerta en publicaren la disset, en una edició que difereix mínimament de la nostra.⁴⁰⁷ Per contra, la consueteta divuit romania inèdita i no s'havia estudiat fins ara.

Coneixem l'existència de representacions medievals i tardomedievals de la resurrecció de Llätzer.⁴⁰⁸ En aquest sentit, Ramon Miró assenyala que “s’ha perdut una *Resurrecció de Llätzer*, que (...) el 1546, es va escenificar a Tàrrega (...)” (Mas 2000, s/p). A més, una recerca sistemàtica dels arxius, tant civils com eclesiàstics, d’arreu de les terres de parla catalana —iniciativa semblant a l’endegada per al cas anglès amb els *Records of Early English Drama*— permetria certificar fins a quin punt arribaren a ser habituals els muntatges dramàtics del miracle del retorn a la vida de l’amic de Jesús.

No sabem amb seguretat si les dues obres mallorquines es varen representar, i, en cas que sí que es possessin en escena, ignorem l’indret i el moment de l’any litúrgic exactes en què varen tenir lloc. L’investigador Gabriel Llompart (1980a, 103) ens dóna a conèixer una llicència de dia 5 de març de 1562 que autoritza la representació d’una *Resurrectionis Latzari* a la vila de Porreres, i que ací transcrivim:

"Iohannes Paulus Varus, in utriusque doctor, canonicus alme Sedis Maioricarum, vicarius generalis et officialis prefati domini Maioricarum episcopi discreto vicario ville de Porreres seu ejus locumtenenti, salutem in Domino.

⁴⁰⁷ Sistemàticament els editors solen regularitzar la grafia ñ per ny.

⁴⁰⁸ Cenoz & Huerta observen que, a part dels dos textos mallorquins, “no sembla haver-ne quedat cap a la resta de la península” (1989, 42).

Nobis verbo supplicatus fuit ut licentiam concederemus faciendi representationes in dicta vestra ecclesia ideo cum presentibus vobis committimus quatenus vobis videbitur quod dicte representationes videlicet: sacrificii Abrae, Resurrectionis Lutzari, Pasionis Domini nostri Iesu Christi et Descensionis a Cruce, fieri possint absque aliquo scandalo, tumultu et derrisione quinimo ad edificationem populi et augmentum devotionis permittatis, tali in casu et non alias dummodo fiat cum interventu vestro et reverendi magistri Francisci Carreres, predicatoris dicte ecclesie in hac quadragesima. Datum in episcopali palatio, die V mensis martii, anno a nativitate Domini MDLXII." ⁴⁰⁹

Per una banda, doncs, i segons aquest document, una peça dramàtica sobre la resurrecció de Llätzer s'hauria representat en aquella vila mallorquina durant el període litúrgic de la Quaresma. Per altra banda, si recordem el cas dels cicles anglesos, en què també figuren peces relacionades amb Llätzer,⁴¹⁰ els *mystery plays* recorren els carrers de les ciutats durant la festivitat de Corpus.⁴¹¹ Cap a un altre cantó, diverses vegades el teatre llatí medieval en manlleua l'episodi. Així, és tractada breument a la *Passion* de Benediktbeuern (Henrard 1998, 143). Per la seva banda, Karl Young, en l'edició de dues peces en llatí,⁴¹² apunta diverses possibilitats, i, després de descartar el període pasqual, assenyala una data que considera més probable per a la representació: la festa de sant Llätzer, el disset de desembre.

⁴⁰⁹ Es tracta d'un interessant document, que localitza al volum de *Provisions 1562-1564* conservat a l'Arxiu Diocesà de Mallorca. G. Cenoz i F. Huerta (1989, 39) també donen notícia de l'aportació de G. Llompart.

⁴¹⁰ *Vid.*, per exemple, els casos de *Lazarus* de Chester, York i Towneley, dels quals dona relació Cawley (1993, 254-256).

⁴¹¹ Ací hem d'afegir un text sobre Llätzer, actualment desaparegut, que sembla que va elaborar l'escriptor anglès John Bale, en la tradició dels *mystery plays* anglesos. En un catàleg d'escriptors anglesos que ell mateix va produir l'any 1548, s'hi inclou com a autor, entre d'altres, d'un *De Lazaro suscitato* (Happé 1985 I, 9).

⁴¹² Es tracta de dos tractaments dramàtics independents del tema de Llätzer, el primer dels quals és una composició anònima que procedeix del monestir de Fleury, i el segon una creació d'Hilari d'Orleans (ca. 1075-1140), erudit del qual coneixem tres drames, redactats entorn de 1130: la *Resurrecció de Llätzer*, l'*Obra sobre la imatge de sant Nicolau* i la *Història sobre Daniel per ser representada*. D'acord amb Eva Castro, el text de Fleury i l'obra d'Hilari són els dos únics testimonis llatins d'aquest drama (Castro 2001, 149).

Tanmateix, però, cal encara girar la nostra atenció cap a la Provença, de la qual coneixem almenys tres casos de *Resurrectio Lazari*, dos dels quals íntimament relacionats entre si i amb un forta connexió amb la cultura catalana. Ens referim, per una banda, a la *Passió* del ms. Didot,⁴¹³ que inclou aquest episodi de forma fragmentària, no per voluntat del dramaturg sinó per vicissituds de la història: al manuscrit hi ha una llacuna de dos folis, que coincideix amb la part de la malaltia i mort de Llätzer.⁴¹⁴ Hom conserva el text, això sí, de la resurrecció. Exclama Llätzer:

“Ay vers Dieus, filh de Maria,
Senher, tu sias lauzat,
Car, senher, ben a quart dia
Que hera aysi sosterat
E.per cert lo cor podia
Que tu as resusitat” (vv 170-175)

En el títol de la pròxima obra occitana hom comprova la vinculació directa entre l'episodi de Llätzer i la passió de Jesús. En aquest sentit, llegim en el segon text provençal conservat: “*Aysi come[n]sa la Resucitatio del Laze he la intrada de Jherusalem he la Resurectio*” (Macdonald 1999, 352).⁴¹⁵ Aquí la resurrecció de l'amic de Jesucrist és immediatament anterior a l'entrada de Jesús a

⁴¹³ Hom pot consultar aquest text en l'edició de Shepard (1927), o en la recent edició de Macdonald (1999).

⁴¹⁴ Shepard considera que originàriament a la *Passió* del ms. Didot l'episodi de Llätzer devia ocupar de 75 a 100 versos (1927, 108).

⁴¹⁵ D'acord amb N. Henrard (1998, 139), aquest text correspon a una de les dues redaccions diferents de la resurrecció de Llätzer que es contenen al ms. de Rouergue, del s. XV.

Jerusalem⁴¹⁶ i, per tant, lligada a la Passió. En aquesta obra, encara en estat molt embrionari (només quaranta-cinc versos), Jesús es dirigeix a Betània i Marta l'espera en el sepulcre d'un Llätzer ja difunt.⁴¹⁷ Els personatges que hi participen són els imprescindibles: Marta, Magdalena, Jesús i Llätzer ressuscitat.

La resucitatio del Lazer (segle XV), publicat per Jeanroy i Teulié el 1893, és el tercer text provençal conservat i el més extens (767 versos). Molt sovint hem observat com el patrimoni teatral de l'Europa medieval era titllat de literàriament poc valuós. S'ha recalcat, tanmateix, que els autors perseguen no una finalitat poètica sinó un objectiu dramàtic. Ara bé, davant un text com el de *La resucitatio del Lazer* som del parer que potser cal replantejar aquestes asseveracions. El dramaturg recorre a recursos estilístics propis de la poesia popular, que són d'una gran bellesa. Vegem si no les paraules que pronuncia Llätzer, ja ressuscitat, sobre les penes de l'infern, o l'adínaton dels dos primers versos:

“Quar sy tota la arena de la mar
Se tornava en lengas que pogeso parlar,
Sertanamen no poyrian dire
La gran pena he lo gran martiri
Que sufferto los dapnatz
Lains dedins aquela fornatz” (vv. 2346-2351)

⁴¹⁶ Aquest ordre apareix també en algunes passions franceses, com el *Mystère de la Passion* de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, en l'edició de la qual podem llegir: «En premier lieu, l'action consiste en une dramatisation des événements de la Semaine Sainte, retraçant les derniers jours de la vie du Christ, depuis son arrivée à Jérusalem jusqu'à la Résurrection. Les rares épisodes qu'on associe pas d'habitude à cette huitaine de jours (...) servent à expliquer certains des incidents de la Semaine Sante même (l'onction à Béthanie, la Résurrection de Lazare)» (Runnalls 1974, 11).

⁴¹⁷ Assenyala l'acotació: *He Jhesus s'en ane en Bethania resucitar lo Lazer & la Martha sia al monumen quant Jhesu venra* (rúbr. v. 1) (Macdonald 1999, 352).

A part del que han assenyalat altres estudiosos, aquest text inclou un element prou remarcable: les rèpliques que alguns dels personatges adrecen directament als espectadors. Marta, després de perdre el germà, es gira cap al poble i diu:

“Bonas gens, prenetz an nos miralh
Quar be ho podetz penre ses falh.
Be vesetz per esperentia,
Quar nos erem en gran excellensia
Tot lo mon nos apellava danas
Aras no em que paubras danas.” (vv. 1863-1868)⁴¹⁸

També un Llätzer ressuscitat es dirigeix a l’audiència a fi d’instruir-la sobre les penes de l’infern, un lloc farcit de *graupautz, colobres e serpens* (vid. vv. 2342-2395). En aquest text, ja hi participaven deu personatges amb rèpliques, i sens dubte hi prenien part figurants sense diàleg (apòstols i un cor d’àngels o d’*enfans plasens*).⁴¹⁹

Pel que fa als textos en francès, hom pot avançar que aquest episodi no figura a les passions primerenques, per la qual cosa no apareix ni a la *Passion du Palatinus*⁴²⁰ ni a la *Passion d’Autun*.⁴²¹ Tampoc no s’inclou dins *Le Mystère de*

⁴¹⁸ La rúbrica estableix: “Aras la Martha se vire davas lo poble he digua”

⁴¹⁹ Pel que fa a aquest cor, fixem-nos en la intervenció d’un dels personatges que ha de soterrar Llätzer: «He vos autres, enfans plasens,/ Cantatz qualque can doloyros/ Quar ayssy avem pro a ffar nos». I en la rúbrica que segueix: “Aras se meto a cantar los enfans he los capelas so que se ensec: *Corus angelorum* he puey, quant sera sebelit, digo: *requiescant in pace, amen*” (vv. 2084-2086 i rúbr. ss.).

⁴²⁰ Aquesta Passió, de 1996 versos, es conserva en un ms. de començaments del s. XIV (Frank 1922).

⁴²¹ L’obra es conserva en un ms. del s. XV (Frank 1934).

la Resurrection, passió extensíssima de gairebé vint mil versos, que es va compilar a Angers el 1456 (Servet 1993). En canvi, ja figura a *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur* de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.⁴²² Aquí, l'episodi adquireix una especial significació, perquè el miracle de la resurrecció de Llätzer serà causa directa de la crucifixió de Jesús:

“La présence de cet épisode a pourtant plusieurs avantages (...). Lazare est déjà sur la scène, et les spectateurs, qui ont assisté à sa mort et à sa résurrection, savent qu'il vient de visiter brièvement le royaume infernal. De plus, ce miracle, qui est peut-être le plus merveilleux que Jésus ait accompli, est celui qui a les plus offensé les Juifs. A maintes reprises dans la *Passion Sainte-Geneviève*, les Juifs expliquent que c'est surtout ce miracle qui menace leur 'loy', leur religion, et qui les oblige à mettre Jésus à mort” (Runnalls 1974, 50).

El text francès publicat per Runnalls és encara força esquemàtic (un centenar de versos relacionats amb l'episodi), tot i que el nombre de personatges és superior al text breu provençal. A més de Marta, Magdalena, Jesús (aquí Déu i Jesús s'identifiquen com un sol personatge), i Llätzer, ja hi prenen part el criat Malquin i sant Jaume.

La Passion de Semur, text del s. XV, és una obra de més de nou mil versos, que no tracta pas únicament la història de la Passió de Jesús, sinó que repassa gairebé tota la història bíblica, des de la creació del món fins a nombrosos episodis de l'Antic Testament i també la vida de Jesús abans de la Passió (Muir & Durbin 1981). Es representava en dues jornades, i durant el segon dia tenia lloc el fragment corresponent a Llätzer, que ocupa els vv. 5068-5317, d'una extensió semblant, doncs, a la consuetada mallorquina disset. Les

⁴²² Es tracta d'una obra del s. XIV, més extensa (4477 octosíl·labs) (Runnalls 1974).

acotacions, encara en llatí, són un dels elements més interessants. Llätzer, ja traspasat, és a l'infern;⁴²³ Jesús s'adreça a son pare perquè alliberi l'ànima del seu amic. Aleshores se senten trons (*Fiat tonutrum*), el dimoni Infernus exclama malcarat que fins ara ningú no havia estat capaç de fugir («Oncques mais ne m'eschappa homme,/ Des qu'Adam mordit en la pomme» vv. 5207-5208) i en veure que es tracta d'una acció de Déu deixa anar —enrabiad— trons, fum i tempestes (*Hic faciunt diaboli magnum tonitorum et fumum et tempestates*).

El *Mystère de la Passion*, que es conserva a la Biblioteca d'Arras (d'aquí el nom amb què el text és més conegut, *Passion d'Arras*), atribuïda a Eustache Mercadé, és una peça extensíssima de més de vint-i-cinc mil versos, també del segle XV (Richard 1891). La representació es dividia en quatre jornades, que incloïen la infantesa, vida pública, passió i resurrecció de Jesús. Els vv. 8894-9334 contenen com «*Lazaron qui estoit seigneur de Bethanie fu malade et moru, et comment a la priere de Marie Magdalaine et Marthe ses seurs Jhesus y vint et le ladre estoit ja mors et le ressuscita*».

També la *Passion* de Jean Michel ofereix a l'espectador l'episodi de Llätzer.⁴²⁴ Ací Marta, talment les dues germanes de la consueva divuit mallorquina, cercarà un remei 'mundanal' per a la malaltia del germà. Si a la peça mallorquina eren dos metges, amb l'ajut de la ciència d'Avicenna,

⁴²³ Jesús ha d'alliberar de l'infern tots els humans, que s'hi troben d'ençà del pecat original. El Llätzer ja ressuscitat del text provençal més extens en fa un recompte detallat: "Gitar de tenebras los teus amatz/ Que so en grans escurdatz./ Aqui te espero Eva he Adam,/ Davit he lo propheta Abram,/ Sant Johan Batista he los Ign[o]cens,/ Moyses he bel cop d'autras gens" (vv. 2326-2331) (Jeanroy & Teulié 1893, 86).

⁴²⁴ També a la *Passió* d'Arnoul Gréban, de la qual Jean Michel és deutor, figura l'episodi de la resurrecció de Llätzer (vv. 14647-15060) (Henrard 1998, 143).

d'Hipòcrates o de Guido, els que intentaven recuperar la salut de Llätzer, aquí són les confitures de la germana:

“Le début de la scène nous montre donc un Lazare qui semble avoir oublié Dieu, et qui, face à la mort, ressent des sentiments mondains dont le «beau lit paré» est le symbole. Sa souffrance est toute physique, et les remèdes de Marthe, conserves et confitures, sont des médecines mondaines incapables de guérir le mal. Dans la deuxième partie de la scène, reprise de Gréban, Lazare pense enfin à Jésus, mais uniquement dans l'espoir qu'il guérira de son mal physique. Et devant l'absence du Maître, il en vient presque à douter de lui. L'attitude du mourant est donc pour l'instant une attitude de désespoir, qui cède à l'angoisse mondaine” (Accarie 1979, 282-283).

Cal remarcar, per altra banda, la diferència entre el Llätzer de la *Passion* de Jean Michel, tan mundà i preocupat per la seva salut,⁴²⁵ i el Llätzer de l'obra divuit mallorquina, caracteritzat en la més estricta ortodòxia, que coneix el seu destí i l'accepta de bon gust.⁴²⁶

Ens detindrem ara breument en el text del *Mystère de la Passion* de Troyes (Bibolet 1987). En aquesta *Passion* del s. XV, ja molt desenvolupada (7.312 versos), hi intervenen fins a dos-cents dotze personatges. La història de Llätzer, que ocupa els vv. 2473-2897, és representada a partir de la malaltia de Llätzer, *malade en son lit*, fins a l'acció de gràcies de Llätzer pel miracle de la seva resurrecció. Cal parar esment en el fet que el passatge francès és d'una extensió semblant a la consuetada mallorquina més llarga. Per altra banda, de les rèpliques dels vint-i-un personatges que participen en aquesta part de la Passió, cal

⁴²⁵ Llätzer, abans de morir, recorre al tema de l'*Ubi sunt* i pronuncia una diatriba sobre els béns terrenals: “Las! ou est ma belle jonesse/ En laquelle me confioie,/ Force, pooir, honneur, haultesse/ qu'a mon vouloir je possessoie?/ Las! ou est ma mondaine joie/ Dont j'estoie du tout remplis?” (Accarie 1979, 282).

⁴²⁶ Cf. vv. 87-89 de la consuetada 18, en què Llätzer declara que l'únic remei que el pot auxiliar és el de Déu: “Tot és demés en mi obrar,/ metge nigú sinó sols Déu,/ qui·m pot guarir del poder seu”.

destacar els plants, tan semblants als de les consuetes mallorquines,⁴²⁷ de les germanes de Llätzer, que són d'una especial tendresa:

«MAGDELAINE

O mort douloureuse,
o mort rigoureuse,
qui t'a fait entreprendre
de si tost saillir
pour moy ja tollir
et mon frere prendre?

MARTHE

O cueur d'homme tendre,
t'es tu voulu rendre
et sans cop ferir?
Ce que deust entendre
s'en va rendre en cendre,
o quel desplaisir» (vv. 2600-2611)

Un treball interessantíssim és el que va publicar Gustave Cohen l'any 1924. Es tracta del manuscrit que sembla que emprava el *régisseur* o director d'escena per al muntatge del *Mystère de la Passion* de Mons l'any 1501.⁴²⁸ L'assaig de Cohen, a més, inclou el *compte des despenses*, gràcies al qual sabem què

⁴²⁷ Cf., per exemple, vv. 69-72 de la consueteta 17.

⁴²⁸ El ms. indica «le rôle de chaque acteur, la mise en scène, les gestes, les changements de décors, de costumes (...). Le texte de chaque réplique ne donnait que la première et la dernière ligne, le reste étant représenté, dans la marge de droite, par un chiffre romain comprenant le nombre total de vers prononcés» (Cohen 1924, xxi).

cobraven els actors per participar-hi.⁴²⁹ La Passió de Mons és una obra extensíssima, la representació de la qual es dividia en sessions de quatre matins i quatre capvespres. En el cas concret de l'episodi de la malaltia, mort i resurrecció de Llätzer, que ocupa aproximadament quatre-cents versos, aquest té lloc durant el matí i el capvespre del tercer dia de la representació. Hi intervenen una trentena de personatges, entre els habituals, servidors, jueus i la companyia de Jesús.

Per altra banda, si bé s'ha posat de manifest la presència de la història de Llätzer com a part integrant d'un nombre important de Passions, no per aquest motiu hem d'obviar l'existència d'obres independents que també l'expliquen. Així, doncs, Lynette R. Muir dóna relació dels textos *Comment Jhesucrist resuscita le Ladre* i *Comment Jhesucrist fut tempté ou desert* (1995, 279-280).

La tradició dramàtica italiana, pel que fa al tema de Llätzer, difereix força de la francesa i l'occitana. Hem tingut accés al text de la *Laus XXXI Evangelii XL Die Veneris V de Lazzaro*, de Perusa, representada durant la Quaresma (s. XIII). Es tracta d'una peça de cent vint versos, que conté tots els elements essencials pel que fa als personatges i a la matèria bíblica. Ací, però, Llätzer és una figura muda, que pràcticament no hi participa (De Bartholomaeis 1943 I).

Convé assenyalar que la representació de la malaltia, mort i resurrecció de Llätzer sovint apareix lligada a altres episodis, en què el centre d'atenció pot ser

⁴²⁹ Llegim què cobraven els actors que interpretaven els papers de Llätzer i les seves germanes: "A Jean Descamps LAZARE, MADALAINÉ, MARTE et autres, cedit jour, au soupper, en la maison dudit Descamps, donnét comme dessus: XXX s." (Cohen 1924, 569).

un altre. Algunes Passions franceses solen recollir el pecat de Magdalena, com llegim a la *Passion d’Auvergne*, previ al miracle de Llätzer:

«A Béthanie, Marthe et Lazare déplorent les moeurs de leur soeur, la Madeleine, mais celle-ci est convertie par un sermon de Jésus. Elle décide de demande à Jésus de lui pardonner ses péchés (1144-1283)» (Runnalls 1982, 12).

Precisament aquest també és el cas de la *Rappresentazione di Santa Maria Maddalena della sua conversione*, drama sacre florentí del segle XV, d’autor desconegut (Banfi 1963). Aquesta extensa *Rappresentazione*, de gairebé mil cinc-cents versos, acompanyats de rúbriques detallades, compta amb la participació de més de quaranta personatges i d’un cor de jueus. De tots els textos que hem pogut llegir, aquest és, sens dubte, el més versemblant i el que més pot atreure un lector d’avui dia. Els diàlegs són àgils, i hom fa ús d’un llenguatge adequat per a cada situació i cada estament social; els personatges han perdut gran part del seu estaticisme, i no ens semblen pas encarcerats en els models de la tradició dramàtica precedent, perquè s’han amarat d’humanitat —la Magdalena esdevé un exponent de dona presumida i superficial de la Florència de l’època, i les seves criades constitueixen una bona mostra de l’ofici que representen (les sentim xafardejar i queixar-se pel despotisme de la dama a qui serveixen); molt probablement les accions resulten del tot properes a l’espectador del *Quattrocento*, com quan dues dones es barallen en el camí quan es dirigeixen a sentir el missatge de Jesús.⁴³⁰ A més, s’hi introdueixen força elements còmics de la vida quotidiana de la ciutat, que serveixen de contrapunt a la rigidesa del dogma. En línies generals, podem dividir l’obra en dues parts: per una banda, la *conversione* pròpiament dita de Magdalena (que ocupa els primers 1119 vv.); per

⁴³⁰ Aquestes dones, Francesca i Perla, fan servir mots com “mentidera” (*bugiarda*), “rebre ultratge” (*ricever villania*) o “beneiteria” (*pazzia*) (Banfi 1963, 213).

altra banda, la malatia, mort i resurrecció de Llätzer (vv. 1120-1459). El pes argumental de totes dues parts és semblant, tot i que el títol de la *Rappresentazione* no ho reflecteixi.

La *conversione* s'inicia amb el pròleg de l'àngel, que *annunzia la festa*, s'adreça a la comunitat (*e se intender volete tale istoria,/ ciascun attenda ben con la memoria*) i resumeix el nus de la *Rappresentazione*: una dona “*nobile e famosa/ di mala fama, detta Maddalena,/ (...) molto pomposa,/ bella di corpo e la faccia serena:/ ma, data al mondo sopra ogn'altra cosa,/ quasi di tutti i vizii ell'era piena*”. Aquesta Magdalena té totes les tares del món, perquè, a més, és desplaent, sempre crida, i no es fia ni d'ella mateixa;⁴³¹ organitza balls i sons mundanals a casa seva amb *gentaccia maladetta* que fan avergonyir Marta;⁴³² insulta la seva germana⁴³³ i l'acusa de ser una hipòcrita i una falsa devota; s'aixeca de dormir molt tard; només es preocupa per la seva bellesa externa (per les joies i pel pentinat)⁴³⁴ i no s'interessa gens per les noves que li conta Marta sobre Jesús.⁴³⁵ És més, és presa d'una luxúria tal que només consent anar a escoltar les prèdiques del redemptor a fi de veure la bellesa ‘física’ de l'home, no del fill de Déu.⁴³⁶ Evidentment, Magdalena, després de sentir el llarg sermó de

⁴³¹ Extreiem aquestes dades dels diàlegs, tan divertits, de les dues criades, *mormorando di Maddalena*: “Non ti par nostra madonna spiacevole,/ che noi facciamo il meglio, e sempre grida?”. Respon l'altra criada: “Tu di'el vero; ell'è si rincreasevole/ che di propria se stessa non si fida” (Banfi 1963, 206-207).

⁴³² Llegim “dicoti ben ch'io mi son vergognata/ di tanta gente ch'in casa ho trovata” (Banfi 1963, 200).

⁴³³ Llegim “non te lo aspettare/ che facci come te, ipocritona,/ or va alle chiese, e me lasciami stare/ che non voglio esser come te, santona” (Banfi 1963, 201).

⁴³⁴ Magdalena es vol vestir i pentinar ella mateixa, no fos cosa que les criades li deixessin un cap estrany: “Da me tener vo' questo specchio in mano,/ voi mi fareste forse un capo strano” (Banfi 1963, 211).

⁴³⁵ Arriba a exclamar, desenfadada: “se gli è un gran profeta, che si sia” (Banfi 1963, 209).

⁴³⁶ Marcel·la li diu: “O Maddalena mia, se tu sapessi/ quanto egli ha bello e grazioso viso!/ (...) ch'uscito proprio par di paradiso”. Finalment, Magdalena accedeix i, en aquest sentit, llegim a la rúbrica: *Dice Santa Maddalena a Marta aconsentendo d'andarvi a vedere sua bellezza*” (Banfi 1963, 205).

Jesús, es penedeix de la seva vida dissipada, plora i, en unes accions del tot simbòliques, que signifiquen el pas existencial de *peccatrice* a *convertita*, es cobreix el cap i, més endavant, *si sploglia*, és a dir, es despulla de les robes superficials i dels plaers terrenals. Ara, Magdalena es converteix en la pecadora que renta els peus a Jesús i els hi eixuga amb els seus cabells. Després, arriba Llätzer, que, paradoxalment, no coneix Jesús,⁴³⁷ per la qual cosa, en saber tots els seus prodigis, decideix anar al seu encontre; d'aquesta manera començarà llur amistat. Finalment, el dramaturg torna a incloure un element de distensió en el text, de gran comicitat i possiblement d'un realisme ben vigent: els *giovani che cantavano* amb la Magdalena encara *peccatrice* tornen i es lamenten pel canvi tan sobtat de la seva amiga;⁴³⁸ aleshores, Marcel·la, *alterata*, cansada de sentir-los, va cap a la finestra i els diu que ja n'ha suportat massa: “Fuggite presto, ché in capo getto acqua”. I sense més contemplacions els llança aigua (*E getta loro dell'acqua, e tutti si partono e vanno via*).

La segona part de la *Rappresentazione* correspon a l'episodi de la malaltia sobtada, defunció i retorn a la vida de Llätzer. L'extensió d'aquesta part, tres-cents trenta-nou versos, se situa entre la de les consuetes mallorquines, amb les quals comparteix nombrosos trets. Hom hi observa similituds sobretot amb la segona consuetada de Llätzer, especialment per la inclusió d'uns metges a l'estil dels que participen en la peça mallorquina, additament que comentarem més endavant (*vid. infra* 3.3.3.). Aquest text italià està farcit de detalls extremadament subtils, com quan Llätzer, en els darrers moments de vida, està *cominciando a morire*, o com quan Marta, *veggendolo morto (...) dolcemente*

⁴³⁷ Llätzer diu: “Chi è questo Gesù, che è così santo/ quale per tue parole mi dimostri?” (Banfi 1963, 232).

⁴³⁸ Fixem-nos en l'ús estraït que els jovenots fan de l'*ubi sunt*: “O Maddalena, dov'è l'amicizia?! Ov'è l'amor che noi ci aveamo insieme?” (Banfi 1963, 241).

dice. Per altra banda, tal com la majoria de les obres consultades, aquesta presenta el *planctus* de les germanes de forma molt bella; en aquest sentit, respon Magdalena: “Occhi mia, fate di lacrime un rivo” (v. 1271). Clourà la peça la llicència de l’àngel, que recorda als florentins que han escoltat la història de Llätzer, de Marta i de Magdalena, que cal seguir el seu exemple, a fi d’aconseguir la glòria: “Voi ch’avete la santa storia udita/ di Lazero, di Marta, e Maddalena,/ ciascun si degni seguitarla in vita,/ Jesù seguendo in povertà e pena:/ acciò che tutti quanti alla partita/ fruir possiam quella gloria serena/ dove vedremo Iddio trino e uno:/ pel quale abbi licenzia ciascheduno” (vv. 1452-1459).

Una obra que també cal tenir en compte, especialment per la proximitat de la data en què fou transcrita a la de les consuetes mallorquines, és l’*Opus vitae, mortis et resurrectionis Laczari* de Pirro Antonio de Lanza (Coppola 1959). En aquest text napolità del 1561, prou bell des del punt de vista poètic, hi intervenen dotze personatges. Els *planctus* de les germanes resulten especialment comprenedors: Magdalena recorre al tema clàssic de l’*ubi sunt* (“Dove son gli occhi, il volto e le parole,/ dov’è la gioventù legiadra e bella,/ che rasembrava un risplendente sole?”) i els versos que pronuncia Marta a continuació —en què demana als seus ulls un riu etern de llàgrimes per plorar nit i dia, a l’estil del text florentí anterior— són il·lustratius del dolor que sent (“Chi mi darrà ne gli occhi eterno un rivo/ di lachrime ch’io pianga nocte e giorno/ il mio fratello che non è più vivo?). Més endavant, Magdalena, a un costat del llit del germà mort, es pregunta si tindrà capacitat i memòria suficient per contar un relat tan cruel, que no l’ha llegit en cap història antiga (“Chi me darrà tant’arte e tal memoria,/ che narrar possi sì crodel sciagura/ che mai si lesse in nulla antiqua historia?”).

Així mateix, és bo que comentem el cas aïllat de la *Rappresentazione della Passione* de Revello del 1490, que publica parcialment De Bartholomaeis (1943 III). Es tracta d'una extensíssima passió de més de dotze mil versos, la representació de la qual s'estenia durant tres dies. Segons l'estudiós, s'allunya de la resta del teatre italià antic, perquè és una imitació dels grans *mystères* francesos (III, 306). Tal com s'esdevé en els textos francesos, aquest abraça tota la història bíblica:

«Sebbene il titolo della rappresentazione sia quello di Passione, in realtà essa abbraccia tutta quanta la storia della umana redenzione (...)» (De Bartholomaeis 1943 III, 305).

Malauradament, l'estudiós només en publica fragments i, doncs, en allò que ens interessa retalla l'episodi de Llätzer.⁴³⁹

Finalment, cal que fixem un seguit d'aspectes concloents. Esdevé molt habitual que els episodis de Llätzer, a les tradicions dramàtiques occitana i francesa, formin part de les passions. En aquest sentit, observem com, amb el pas dels segles, les passions franceses incrementen ostensiblement la seva extensió amb la inclusió de nous episodis i nous personatges, i com llurs representacions esdevenen més complexes. El *Mystère de la Passion* de Troyes, del s. XV, ja presenta la història de Llätzer en què participen vint-i-un personatges que pronuncien més de quatre-cents versos, i el *Mystère de la Passion* de Mons, de començaments del s. XVI, ja ha estès el nombre de personatges fins a més de trenta. Per contra, en el cas dels textos anglesos i italians, si bé el tractament del

⁴³⁹ Entre els versos 6176 i 7004, llegim que s'hi produïen, entre d'altres, les escenes següents: *Maddalena in casa di Marta e di Lazzaro. Invito a Gesù venuto da Farfarello. Gesù in casa di Marta. Rivelazione di Gesù a Maddalena della sua prossima fine. Malattia e morte di Lazzaro. Resurrezione. I nemici di Gesù congiurano* (De Bartholomaeis III, 366).

tema és similar, el període litúrgic en què tenien lloc les representacions és ben diferent, perquè tant els *mystery plays* com les *laude drammatiche* són obres deslligades de la Pasqua estricta i també dels textos passionístics, tot i que en la narració bíblica sí que són el precedent de la passió de Crist.

En el cas particular de les consuetes disset i divuit, no hi ha cap element textual que ens indiqui la data concreta per a la seva representació. Sembla probable, tanmateix, que hàgim de considerar-la propera al període pasqual.

3.2. La *Consueta de Llätzer* (consueta núm. 17)

Aquesta peça ocupa els folis 66ra-68vb, i és la més breu de les dues consuetes que el manuscrit dedica a la resurrecció de l'amic de Jesucrist. L'obra segueix fil per randa la narració de l'únic evangeli que ens en relata els fets. Dins aquest paral·lelisme hem d'exceptuar alguns afegitons que es produeixen a l'obra, que ara comentarem, i el canvi de nom de les Maria i Marta de l'evangeli, que figuren en totes dues consuetes com a Magdalena i Marta respectivament.⁴⁴⁰

En veure Llätzer moribund Magdalena i Marta es lamenten i reclamen l'ajut de Jesucrist. Aquest, en rebre el missatge, s'exclama, seguint de prop la narració bíblica:

"O, misatgers, tornau-vos-na
a Marta y Magdalena,
y digau que l'infermitat
en què Lätzer stà posat
no serà ara per la mort.
Y que prèngan en tot conort;
ans serà per glorificar
Déu, mon pare, qui·m fa obrar." (vv. 37-44)

⁴⁴⁰ Indiquen G. Cenoz i F. Huerta (1989, 38) que la consueta 17 efectua aquesta canvi per mor d'una associació de les germanes de Llätzer "amb les Maries de la resurrecció de Crist o les Maries al peu de la Creu de la Passió", relació que també es pot aplicar a la consueta 18. Per altra banda, Karl Young apunta cap a un altre cantó en analitzar la primera obra que publica. Young recorda la "traditional identification of the courtesan of St Luke's narrative as Mary Magdalen and as the sister of Lazarus" (1933, 209).

A continuació, les germanes es lamenten per la malaltia i, tot seguit, la mort de Llätzer, i totes dues es planyen:⁴⁴¹

"Quin conort tindrà ma vida
avent perdut tal germà?
De dolor só sirçuÿda:
mon plor jamés cessarà!" (vv. 69-72)

A mesura que Jesús avança de Galilea cap a Betània, els deixebles l'avisen de l'hostilitat dels jueus, que l'havien volgut apedregar. Jesús, tanmateix, els tranquil·litza i els convenç perquè el segueixin. Marta li surt a l'encontre i es lamenta de la tardança de Jesús, tot i que li confirma la seva fe. Seguidament, serà Magdalena qui es llançarà als peus de Jesús. Ja davant el sepulcre, ordena llevar la pedra i prega Déu per la restauració del seu amic, que té lloc immediatament. Aquesta primera consuetud no acaba aquí, sinó que continua amb el desenvolupament de dos episodis bíblics que a l'escena s'entremesclen sense seguir l'ordre cronològic de la narració canònica: l'anunci de Jesús d'alliberar del pecat els fills d'Abraham, la qual cosa portarà les autoritats jueves a prendre la decisió de fer morir Jesús. Així, el dramaturg trasllada a l'obra dos episodis que ordena de manera diferent, potser per acumular més tensió dramàtica en sumar dos moments d'un elevat enfrontament verbal i dialèctic entre els alts càrrecs jueus i el Messies: després del retorn a la vida de Llätzer (Jo 11: 1-44), es dramatitza una de les predicacions de Jesús davant els jueus (Jo 8: 48-59), seguit de la resolució dels grans sacerdots de matar-lo, que reprèn altre cop la línia argumental interrompuda (Jo 11: 45-53). Aquesta extensió, que ocupa els versos

⁴⁴¹ La inclusió del *planctus* de les germanes és un dels elements constitutius i indispensables dels drames sobre la història de Llätzer. Si bé la consuetud disset comença directament amb aquest element narratiu, una rúbrica de la consuetud divuit hi fa una referència ben explícita: *y digan les Marias en son plant*.

167-265, suposa més d'una tercera part de l'obra i, per contra, no apareix ni a la consuetat següent del manuscrit ni a les dues peces llatines que edita Karl Young (1933, 200-224), que finalitzen amb el *Te Deum laudamus*. Segons Mas i Vives (2000), el final d'aquesta peça “deixa clar la seva inclusió en un cicle passionístic més extens ja que després del miracle de la resurrecció del mort Déu ha de comparèixer davant Annàs al Sanedrí i respondre a l'interrogatori en què reconeix que és fill de Déu i que els que creuran en ell no moriran, punt inicial del procés que l'ha de portar a la creu, rere el qual insinuen que el lapidaran. Curiosament, amb variants, aquesta tema de la Citació o Conciliàbul de jueus és a tots els altres conjunts passionístics del manuscrit i també en el de Cervera (...)”.

Un dels trets que caracteritzen la consuetat és la seva agilitat dramàtica, bàsicament per dos motius. En primer lloc, hom observa que les intervencions dels personatges són sempre breus, perquè l'autor emprava estrofes de quatre versos o de, com a molt, vuit. En segon lloc, el moviment escènic dels actors és constant, perquè es desplacen d'un lloc a l'altre ràpidament, en un muntatge que mostra al públic tots els actors i tota l'escenografia, és a dir, que recorre a la simultaneïtat dels espais escènics. Aquest fet provoca que l'espectador hagi de dirigir la seva atenció contínuament cap a bandes diferents del temple, la qual cosa li exigeix una major implicació en la representació.

La primera de les consuetes que el *Manuscrit Llabrés* dedica a la malaltia, mort i resurrecció miraculosa de Llätzer és més consisa que la següent, tant en extensió com en matèria dramàtica. Tanmateix, però, això no implica una reducció dels *motifs* indispensables de l'episodi (*planctus* de les germanes, intervenció de Crist, retorn de Llätzer a la vida), assenyalats per Nadine Henrard

(1998, 140). A més, tot i la brevetat del text, el nombre de personatges que hi han de prendre part (*vid. infra* 3.2.3.), una trentena, demostra la complexitat del muntatge i la implicació d'una 'companyia' d'una certa dimensió. N' existeix una edició recent, duta a terme per Guillermina Cenoz i Ferran Huerta el 1989, que, a més, n'aporten un estudi de la llengua i de la representació.

3.2.1. Autor i data de composició

Les dades que ens podrien indicar la identitat de l'autor de la primera consueteta de Llätzer del *Manuscrit Llabrés* són pràcticament inexistentes. En aquest sentit, no hi localitzem ni el nom del dramaturg (com en el cas de la consueteta desena) ni referències textuais erudites (com en la peça divuitena) que ens permetin relacionar-lo amb un sector professional concret.

A favor de l'anònim autor podem indicar algunes de les seves intervencions personals, força originals, que aporta a la peça. Per exemple, les dues germanes, segons el text bíblic, envien a dir a Jesús que Llätzer està malalt. Ara bé, no s'especifica quin és el canal que s'empra per comunicar la nova. En el cas de les dues consuetes mallorquines, Marta i Magdalena decideixen trametre-li una carta, a través d'un missatger. Observem, doncs, com per bastir l'acció dramàtica el dramaturg recorre als recursos que té a l'abast (la tramesa d'una missiva) i com, d'aquesta manera, actualitza la història sagrada, li atorga versemblança i l'aproxima a l'espectador. Per altra banda, també podem assenyalar que el personatge de Llätzer —si bé del text n'extreiem escassa informació— implicava l'aparició en escena d'un actor caracteritzat segons la manera pròpia d'un cavaller del s. XVI, perquè, si més no, els honors que ha de rebre de difunt han de ser dignes d'una tal condició, ja aleshores en acusada decadència:

“Façam de concertar lo cos
per portar-lo a setorrar
com a cavaller onrós” (vv. 57-59).

L'obra tampoc no precisa cap data de redacció. Els editors que ens han precedit, després d'emprendre'n un estudi lingüístic, assenyalen que el text "està escrit majoritàriament en la llengua parlada del XVI, amb freqüents casos de dialectalismes o mallorquinismes i de vulgarismes" (Cenoz & Huerta 1989, 35). Per ventura cal ser més estrictes en aquesta afirmació, ja que ens sembla que el text està escrit més aviat en el registre literari vigent en el català de Mallorca, i no pas seguint el model d'uns registres orals. És cert, això sí, que s'hi detecten determinades solucions més pròpies del català parlat, ja assenyalades per Cenoz & Huerta, tot i que aquest factor tanmateix no ens estranya en absolut, si tenim en compte que l'art que cultiva l'anònim autor és el teatre, gènere essencialment oral, i, a més, un tipus de teatre que expressament cerca apropar-se a la realitat immediata d'un espectador no format. Per altra banda, potser convé no aventurar-se a voler concretar una data hipotètica de redacció, i limitar-se, doncs, a estipular que es tracta d'una còpia tardana d'una peça anterior, de la refosa d'uns materials més antics o, fins i tot, d'una creació nova que segueix les pautes de la tradició medieval.

3.2.2. Anàlisi literària i musical

La primera *Consueta de Lätzer* no presenta un esquema mètric fix, tot i que després de la nostra anàlisi podem afirmar que s’hi observa una gran regularitat i un coneixement ben reeixit per part del dramaturg de la tècnica versificatòria. En efecte, quasi tots els versos són octosíl·labs, amb qualque heptasíl·lab fugaç i qualque enneasíl·lab hipermètric. Tanmateix, la tònica general és la de construir un vers octosíl·lab de rima masculina, d’acord amb els cànons de les noves rimades (tirades de versos aparellats, amb rima consonant i generalment octosíl·labs), segons els esquemes següents: aabb, abba, abab, o, rarament, aaaa (vv. 83-86; vv. 123-126).⁴⁴²

Només en dues ocasions, el dramaturg recorre expressament a estrofes de quatre versos heptasíl·labs, en què alterna la rima femenina i la masculina. Amb l’ús d’aquesta forma intenta donar un tractament més solemne tant als plants de les germanes (vv. 65-72) com al cant de gràcies final que entonen tots plegats (vv. 251-266). A més, les dues darreres estrofes d’aquest cant laudatori mostren una anàfora ben suggestiva:

Ell és lo qui aconsola
los trist[s] y desconsolats.
Ell és qui sempre ajude
en las grans nessesitats.

Ell és lo qui dóna vida
a tot lo qu·és en lo món.
Ell és qui·ls morts resusita;

⁴⁴² Les dues llicències més habituals que es permet l’autor són la sinalefa i la sinèresi. D’aquesta manera, ben sovint aconsegueix que el vers que redacta sigui octosíl·lab.

loat sia el seu sant nom.” (vv. 259-266)

Un altre dels recursos estilístics que detectem a l’obra són les interrogacions retòriques, que reproduïxen l’estructura típica del *plant*. Aquesta figura literària és emprada per personatges ben diferents, sempre amb la finalitat d’expressar el seu desemparament davant la mort de Llätzer. Fixem-nos que l’obra s’enceta, precisament, amb la pregunta, ben dramàtica, que pronuncia Marta: “Laçes, masquinas, què ferem?” (v. 1). Més endavant, les dues germanes hi insistiran, perquè sense Llätzer se senten descoratjades:

“MAGDELENA

Masquina de mi, què faré?
Ni quin conort pendre poré
de mon germà, qui·s ara mort?
No puch sentir treball més fort!

MARTA

O llaça, qui·ns governarà?
Ni qui per nós mirarà?
Ell era nostra protector,
pare, y germà, y señor” (vv. 29-36)⁴⁴³

Els seus plants recorren a la mateixa tècnica, ja que a l’interrogant de Magdalena, “O, lasa, y què faré?” (v. 68), li segueix el clam punyent de Marta:

⁴⁴³ Per altra banda, el v. 36 presenta un polisíndeton, introduït ací per obtenir un vers octosíl·lab (en el qual, a més, no s’hi efectuen les sinalefes).

“Quin conort tindrà ma vida
avent perdut tal germà?” (vv. 69-70)

També els criats manifesten la seva fidelitat al senyor tot emprant el mateix recurs:

“CRIATS

Mesquins de nós, y què ferem?
Nostro señor perdut avem.
En quan breu temps és stat mort!
O, com és mala nostra sort!” (vv. 45-48)

Per altra banda, hem observat al text l’aparició d’alguna rima visual, que introdueix l’autor a fi d’aconseguir que la rima sigui consonant, i també alguns versos blancs.⁴⁴⁴ Igualment, les rimes fàcils⁴⁴⁵ hi apareixen contínuament, en moltes de les seves variants:

- Rima banal: sert/ desconsert (vv. 187-188)
- Rima categorial: glorificar/ obrar (vv. 43-44); prestament/ verament (vv. 124-125)

⁴⁴⁴ Rimes visuals: vv. 49-51 (Magdalena/ pena), vv. 57-59 (cos/ onrós), vv. 131-134 (señor/ plor), vv. 143-144 (amor/ plor), vv. 155-156 (veus/ jueus), vv. 213-214 (nós/ cos). Versos blancs: vv. 145-146, vv. 172-173, vv. 189-190, vv. 259-261.

⁴⁴⁵ Se n’inclouen només algunes mostres per il·lustrar les variants de rima fàcil.

- Rima semàntica: acabat/ desemperat (vv. 3-4); protector/ señor (vv. 35-36)

Cal repetir que les grafies al llarg de tot el manuscrit són fluctuants. Potser seria bo analitzar fins a quin punt aquesta variació interna respon a exigències de la mètrica, o si, per contra, resulta de causes arbitràries. En aquest sentit, de vegades sembla que, a fi que el vers sigui octosíl·lab, el dramaturg, que sens dubte coneix les formes més consolidades de la llengua escrita, combini les solucions més històriques amb d'altres que responen a transcripcions de registres orals. Fixem-nos, per exemple, en les grafies del verb /anar/:

“a Galilea anireu” (v. 19)⁴⁴⁶

“señoras, prestament nirem” (v. 21)

Així, doncs, quan l'autor necessita suprimir alguna síl·laba inicial o final de mot a efectes del recompte sil·làbic, si la solució parlada li ho permet, aleshores opta per aquesta llicència, tot i que no hem d'entendre que aquesta concessió signifiqui un desconeixement de la llengua escrita vigent al s. XVI.

Seguidament, aportem el recompte sil·làbic i les característiques dels versos:

⁴⁴⁶ Cf. també els vv. 76, 77, 81, 93, 97, 175, entre d'altres.

<u>Versos</u>	<u>Forma estròfica</u>
1-4	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, aabb</i>
5-8	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, abba</i>
9-16	<i>octosil·labs masculins, rima consonant (llevat dels vv. 9-11), abab</i>
17-48	<i>octosil·labs masculins (llevat dels vv. 25-26), rima consonant, aabb</i>
49-52	<i>octosil·labs (llevat del v. 51, heptasil·lab) de rima alternada, rima consonant, abab</i>
53-56	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, aabb</i>
57-64	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, abab</i>
65-72	<i>heptasil·labs de rima alternada, rima consonant</i>
73-98	<i>octosil·labs masculins, rima consonant (llevat dels vv. 79-80), avariats</i>
99-110	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, abab</i>
111-122	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, abba</i>
123-126	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, aaaa</i>
127-134	<i>octosil·labs masculins (llevat del v. 127, heptasil·lab), rima consonant, abba</i>
135-162	<i>octosil·labs masculins (tret del v. 137, enneasíl·lab; v. 146, heptasil·lab), rima consonant, avariats</i>
163-170	<i>octosil·labs masculins (tret dels vv. 163, 165, 166, heptasil·labs), rima consonant, abab</i>
171-178	<i>octosil·labs masculins (el v. 172 és heptasil·lab), rima consonant, abba (tot i que els vv. 172-173 siguin blancs)</i>
179-182	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, abab</i>
183-186	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, abba</i>
187-188	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, aa</i>
189-190	<i>el 189 és heptasil·lab, el 190 octosil·lab; tots dos són femenins; versos blancs</i>
191-194	<i>octosil·labs masculins, rima consonant, abba</i>
195-250	<i>octosil·labs masculins (tret del v. 241, heptasil·lab, i del v. 242, enneasíl·lab; cal notar que l'autor, a efectes de còmput sil·làbic, considera la xifra aràbiga /50/, del v. 236, com una sola síl·laba); rima consonant (excepte els vv. 223-224 que són de rima assonant); avariats</i>
251-266	<i>versos heptasil·labs, en què alterna la rima femenina i la masculina, rima consonant (llevat dels vv. 251-253 i vv. 263-265), habitualment abab (tret dels vv. 259-261, blancs)</i>

Pel que fa a la música, aquesta consuetud, com és habitual en la majoria dels textos del *Manuscrit Llabrés*, alterna el cant i el recitat. Així, doncs, resulta freqüent que cada personatge, o grup de personatges, pronuncii les seves

rèpliques al to d'himnes gregorians coneguts, que, a més, són específics de cada personatge o grup. Les dues germanes recorren en exclusiva al *Vexilla Regis*; Jesús sol intervenir *a son to*, tot i que l'autor no indiqui quin és; l'*alma laudes* també apareix en una ocasió; l'himne *In exitu Israel* és entonat per tota la comitiva que participa en la processó fúnebre que acompanya Llätzer al sepulcre; i, finalment, el *Planctus Mariae* fa acte de presència per expressar el dolor profund per senten Marta i Magdalena per la mort del germà. Per altra banda, l'autor incorpora una melodia possiblement d'origen popular, el to *avant*. De vegades, les rèpliques són cantades, perquè així ho consigna la rúbrica, tot i que no aclareix la melodia: *Y entretant canten los jueus a consert* (rúbr. v. 126); en una altra ocasió, no hi ha dubte que es tracta d'un cant de gràcies, però no s'especifica quin: *Tots los altres canteran fent gràsias a consert* (rúbr. v. 250). Pel que fa a les intervencions no cantades, sovint les didascàlies són força detallades: *Ara va Marta a Magdelana y diu-li a la orella* (rúbr. v. 122). De forma esquemàtica, els recursos musicals esmentats es resumeixen en els següents:

<u>To</u>	<u>Personatges</u>
<i>Vexilla (Regis)</i>	<i>Marta i Magdalena vv. 1-16; vv. 29-34; vv. 99-122; vv. 131-139</i>
<i>Alma laudes</i>	<i>Marta i els criats vv. 17-24</i>
<i>A son to</i>	<i>Jesús vv. 37-44; vv. 77-82</i>
<i>In exitu Israel</i>	<i>Els rabins, els criats i les germanes durant la processó cap al sepulcre de Llätzer</i>
<i>Plant de Maria</i>	<i>Magdalena i Marta vv. 65-72</i>
<i>To avant</i>	<i>Els apòstols vv. 83-98</i>

3.2.3. Representació

Hem assenyalat més amunt que, encara que la consuetada disset presenti una extensió força limitada (266 versos), exigeix tanmateix la participació de més de trenta actors. No hi apareixen els metges estraforals de la consuetada divuit, tot i que sí que s'esmenti que els doctors terrenals han estat incapaços de guarir la malaltia de Llätzer (v. 4). Al text hi són presents els personatges indispensables (Llätzer, Marta, Magdalena i Jesús), a més de personatges que assoleixen el seu estat en relació al grup que representen, per la qual cosa són més aviat personatges col·lectius sense gaire caracterització pròpia. Ens referim als missatgers o criats (n'hi hauria prou amb dos, tot i que podrien ser més), als rabins (en total calien vuit actors per dur a terme els papers de Gamaliel, Nicodemus, Roboam, Geroboam, Abderon, Bengemí, Annàs i Aron), als apòstols (possiblement hi apareixien els dotze, tot i que específicament només s'indiqui el nom de sant Tomàs), i, finalment, al col·lectiu de *jueus* i a la *turba*. Aquests darrers col·lectius ben bé podrien ser el mateix, perquè les funcions que han d'executar són semblants. Pel que fa als noms dels rabins, set dels vuit que s'hi esmenten provenen de l'Antic o del Nou Testament. Aquest és el cas d'Aron (<Aaron), Annàs, Gamaliel o Nicodemus (<Nicodem), que a la Bíblia són grans sacerdots, mestres de la Llei o fariseus; de Bengemí (<Benjamí), fill de Jacob, que dona nom a una tribu; o Geroboam (<Jeroboam) i Roboam, que el dramaturg manlleva de reis veterotestamentaris. Quant a Abderon potser provingui dels antropònims bíblics Abdon o Absalon, o, per ventura, sigui invenció de l'anònim autor. Per altra banda, cal que apuntem que el personatge de Llätzer, paradoxalment, resulta ben secundari. De fet, si bé ha de ser present en escena almenys durant els primers seixanta-quatre versos, no hi fa cap intervenció en absolut, sinó que inicialment es tracta d'un personatge mut. Més endavant, en haver ressuscitat, entonarà, juntament amb les germanes i els criats, uns versos d'agraïment (vv. 163-166). Tot plegat, quatre línies que el situen en un

discretíssim segon terme davant els papers, molt més fonamentals, de Marta o Magdalena.

La presència dels jueus a la consuetat té per objectiu justificar, com ja s'ha dit, la preparació de la passió de Jesús, per tal com aquest suposa un perill per a l'ordre establert que ells representen. En altres textos, aquest factor és prou clar, perquè a través de llur participació s'estableix una vigilància de les accions, perniciososes segons el seu entendre, de Jesús. Una de les rúbriques del *Mystère de la Passion* d'Arras estableix: *Adonc dit Jhesus a haulte voix presens Marie Magdalaine et Marthe et pluseurs des Juis et mesmes ceux qui queroient occasion traictans la mort de Jhesus*» (Richard 1891, 108).

Pel que fa a la indumentària dels personatges, recordem que possiblement, tot i la quasi nul·la presència de Llätzer en escena, aquest podia aparèixer abillat *com a cavaller onrós* (v. 59), perquè així cal que siguin els honors funeraris que ha de rebre. El text occità de *La Resucitatio del Lazer* (Jeanroy & Teulié 1893) estableix que Marta i Magdalena, després de la mort del seu germà, vesteixin robes de dolor.⁴⁴⁷ L'*Opus vitae, mortis et resurrectionis Laczari* de Pirro Antonio de Lanza és, en aquest aspecte, més explícit, perquè sabem que les germanes es posaran les *lugubrem vestem*⁴⁴⁸ o les *veste nere* que els duu el servent:

“Con moestissimo cuor, con duol profundo,
vi porto, donne meste, veste nere,
bench'io non men che voi di doglia abondo.

⁴⁴⁷ Marta diu a la seva germana: “Que enuech! Anem ambidoas/ Despolhar aquestas vestimentas,/ He penrem ne d'autres dolentas/ Que seran raubas de dolor” (vv. 1878-1881). I consigna la rúbrica següent: “Aras ano despolhar aquelas raubas he que ne vestiquo de dolor”.

⁴⁴⁸ Llegim a l'acotació: *Hic Magdalena (se) induit lugubrem vestem et ait Martha* (Coppola 1959, 206).

Per far honor, come si deve havere,
al vostro e mio signor, ecco le vesti,
di lugubre dolor le note vere” (Coppola 1959, 206)

L’objectiu del canvi de vestit és clar: manifestar l’aflicció per la mort de l’èsser estimat, que, a més, és *fior delli signori*, no portar robes que demostrin alegria, perquè els ha estat robat tota la joia i bé del cor.⁴⁴⁹

En el cas del *Mystère de la Passion* d’Arras (Richard 1891, 105), les germanes cobreixen Llätzer, ja finit, segons el costum a l’època de preparar els difunts per a la sepultura (*Adont coeuvrent leur freur comme on fait ung homme mort*). A la *Rappresentazione di Santa Maria Maddalena della sua conversione*, després de la defunció de l’amic de Jesús, Marta dà una vesta bianca a coloro che l portono a sotterrare (Banfi 1963, 253). A la *Mystère de la Passion* de Jean Michel (Jodogne 1959, 192) una rúbrica ens indica que, després de tornar a la vida, Llätzer portarà «*habillemens tous nouveaux, bien simples et honnestes*» (rúbr. v. 13876).

Finalment, cal assenyalar que a la consuetada mallorquina Marta i Magdalena *se vesten de dol* (rúbr. v. 28) després de la mort del germà, segurament segons la usança a la Mallorca del segle XVI.

La representació de la *Consuetada de Lätzer* que ara analitzem tenia lloc indubtablement a l’interior del temple. En aquest sentit la rúbrica del v. 250 és

⁴⁴⁹ En aquests termes s’expressa Magdalena: “nè vesterrò mai veste de letitia,/ poi ch’ogni gioia e ben dal cor m’è tolto”. Marta s’exclama: “La riccha veste homai lasciar si deve/ e coi panni lugùbri accompagnarmi” (Coppola 1959, 206).

clara: *Los jueus ixen de la sglésia*. Dins la basílica, doncs, calien almenys cinc espais escènics:

- La casa de Llàtzer, a Betània: hi tenen lloc les accions compreses entre els versos 1-24; vv. 29-36; vv. 45-48; vv. 53-64; vv. 123-126. A la casa hi havia el llit del moribund i possiblement una taula, a fi que Marta hi pogués escriure la carta adreçada a Jesús.
- Galilea: és el lloc on es troba inicialment Jesús i s’hi pronuncien els vv. 25-28; vv. 37-44 i vv. 77-98.
- El moniment o sepulcre de Llàtzer: la tomba ve tancada amb una llosa, d’acord amb la referència implícita del v. 147 (“Llevau la pedra [prestament]”).⁴⁵⁰ S’hi desenvolupen les accions de l’enterrament (vv. 65-76) i de la resurrecció (vv. 147-178).
- El lloc dels rabins: el moviment actoral i alguna rúbrica indiquen que cal un espai específic per als rabins, des d’on esperen perquè els criats els comuniquin el traspàs de Llàtzer (vv. 49-52) o durant el consell dels jueus (179-194).
- El camí de Betània: està situat entre Galilea i la casa de Llàtzer. Marta surt a l’encontre de Jesús i tots dos es troben en aquest espai (vv. 99-122). Posteriorment serà Magdalena la que hi saludarà el Messies (vv. 127-146).

⁴⁵⁰ La Bíblia indica que el sepulcre era una cova, coberta amb una pedra (Jo 11: 38). Sor Isabel de Villena assenyala que “era una cova cavada en la penya e tenint la porta tancada ab una gran pedra” (Villena 1986, 222).

El text no estableix on s'efectua el diàleg entre Jesús i els rabins (vv. 195-266). Una rúbrica indica que *Are van los rabins (...) a cercar lo Jesús* (rúbr. v. 194), i la darrera didascàlia estableix que, en haver sortit els jueus, *tots los altres canteran fent gràsias a consert* (rúbr. v. 250). Amb força probabilitat hem d'entendre que *tots los altres* fa referència a Marta, a Magdalena, a Llätzer ressuscitat i als criats, que potser acompanyen Jesús mentre aquest manté l'enfrontament dialèctic amb els rabins. Ara bé, on es desenvolupa aquest diàleg? Potser cal suposar que un cop retornat a la vida Llätzer i els seus s'han dirigit cap a casa seva, i que és allà on Jesús s'ha oposat als mestres de la Llei. Al text bíblic aquest encontre té lloc dins el temple, tot i que en aquest cas el dramaturg no ha tingut en compte aquest factor.

Tal com s'ha apuntat més enrere (*vid. supra* 3.2.), la consueua disset s'estructura en dues parts ben diferenciades: per una banda, la resurrecció de Llätzer (que, en sentit restrictiu, ocuparia els versos 1-166), que dóna títol a la peça; i, per altra banda, l'anunci de Jesús d'alliberar del pecat els fills d'Abraham i la decisió de les autoritats jueves de fer-lo morir (vv. 167-266). Més enllà de la temàtica que divideix les parts, palesem un altre aspecte que cal considerar: l'acció dramàtica que s'hi desenvolupa. En aquest sentit, mentre a la primera part les accions són abundants i contínues, la segona part respon més aviat a una discussió de caire teològic, la qual cosa la fa estàtica i desproveïda de moviment escènic. Fixem-nos, per exemple, en l'agilitat de l'episodi de Llätzer: Marta escriu una carta i la doblega (rúbr. v. 12 i rúbr. v. 16); els rabins preparen el cos de Llätzer per a l'enterrament (vv. 57-59); les germanes, els criats, els rabins i la turba van en processó fins al sepulcre (*Y consertar-se à una prosesó y cantaran in exitu Israel fins an el moniment*, rúbr. v. 64); Marta parla a Magdalena a l'orella (*Ara va Marta a Magdelana y diu-li a la orella*, rúbr. v. 122); Magdalena

es llança als peus de Jesús i els hi besa (rúbr. v. 126); els presents al miracle de la resurrecció de Llätzer fingeixen repugnància per la pudor que desprèn el cadàver, perquè ja fa quatre dies que el cos és mort (*[Ara o]bren lo moniment [y] tots fasen com qui sent male olor, exceptat lo Jesús*, rúbr. v. 152); Jesús invoca Déu per ressuscitar Llätzer *ab les mans juntes* (rúbr. v. 152); i, finalment, els deixebles deslliguen Llätzer, ja ressuscitat (v. 161). En canvi, per a la segona part, l'únic moviment escènic és el del desplaçament dels rabins des del seu lloc fins a Jesús, perquè la lapidació que anuncien (“Iscam defora y aportam/ pedras ab que l'apedraguem!”, vv. 249-250) no es produeix.

Per a la representació d'aquesta primera resurrecció mallorquina de Llätzer devien caldre alguns efectes odorífics desplaents que es degueren emprar en obrir el sepulcre. Quan Jesús hi arriba, i fa retirar la làpida, Llätzer, tal com narra l'evangeli (Jo 11: 39), fa quatre dies que és mort i fa pudor. Tal efecte apareix únicament en aquesta consuetat, en la rúbrica del v. 152: *[Ara o]bren lo moniment [y] tots fasen com qui sent male olor, exceptat lo Jesús*. Francesc Massip assenyala que aquests recursos són freqüents per figurar l'infern escènic, com s'observa en la Representació Assumpcionista de Tarragona, o per designar la putrefacció d'un mort (Massip 1991, 224), com en el cas d'aquesta primera peça de Llätzer. Tant és així que podem observar aquest mateix recurs en el *Mystère de la Passion* de Mons de 1501 (Cohen 1924). Llegim en una anotació per al director d'escena: “*Ici admentevair de oster le pierre et de estouper les nez*”, és a dir, “*ací cal recordar que s'ha de llevar la pedra i s'han de tapar el nas*” (rúbr. v. 15.039), cosa que efectivament fan els actors, d'acord amb una rúbrica posterior: «*Lors ilz met[t]ent juz le pier[r]e et chascun estoupe son nez*» (rúbr. v. 15.059).

Aquest gest i les meticuloses descripcions de la descomposició dels cadàvers són molt del gust de l'època. Així, quan volen retirar la pedra que tanca la tomba de Llätzer, la Marta del text occità de *La Resucitatio del Lazer* (Jeanroy & Teulié 1893) recorda *in extenso* a Jesús, i alhora als espectadors, el nivell de degradació a què arriba el cos d'un mort:

“Ho! veray propheta de Dieu,
Mot caramen te pregui ieu
Que no se fasa, per ta honor,
Quar trop ne salhira gran pudor,
Que quatre jorns ha que forec sebelit
He de ga deu esser poyrit,
He tal pudor ne salhira
Que totz nos enfecira;
Quar no y a tant gran caronhada,
Ni no y a tant pudenta prunada
Que pudisqua tant fort
Coma fa lo cors de hun home mort;
He no y a fems de estable
Que sia tant abominable
Coma es nostre cors quant es mort.” (vv. 2224-2238)

Marta encara continua, i adverteix que el seu germà és ple de cucs (*envermesit*):

“He las! ieu vos pregui, lo meu Salvaire,
Que no sia descubrit lo meu frayre;
Quar de ga es envermesit
He tot lo cors es de ga poyrit

He salhira ne tal pudor
Que jamay hom no vic major” (vv. 2254-2259)

De vegades, no cal que ho especifiqui la didascàlia, sinó que el diàleg ja és de per si prou explícit. Els versos que segueixen, pronunciats en aquest cas per Marta, insisteixen en la pudor que desprèn el cos d'un Llätzer que fa quatre dies que jau sota la terra:⁴⁵¹

«Ah sire, pour Dieu, je vous pry,
Il put tout, soiez ent certains,
Quatre jours y a ja tous plains
Qu'il est enfouis dedans terre,
Dont il put tout, c'est chose clere,
Ne l'approchiez, je vous en prie» (vv. 9252-9257)

També és Marta qui ho recorda a Jesús a la *Laus* de Perusa (De Bartholomaeis 1943 I, 173):

«Maestro, non v'apresemate,
ché gran fetor ne deie venire;
ché quattro dì è mo passato
che Lazzar mio fo soterato» (vv. 93-96)

En el cas de l'*Opus vitae, mortis et resurrectionis Laczari* de Pirro Antonio de Lanza, els jueus porten el cos de Llätzer al sepulcre *cum luminaribus et thure*, és a dir, amb llums i encens (Coppola 1959, 208).

⁴⁵¹ Els versos procedeixen de la *Passion d'Arras* (Richard 1891, 108).

Els elements d'utilleria necessaris per muntar aquesta *Consueta de Llätzer* són els mínims i quasi idèntics als que s'empren a la peça mallorquina següent. En primer lloc, doncs, caldrà un llit per al malalt, d'acord amb la rúbrica del vers 64 (*Are el posen sobre lo lit*). També s'ha de preparar tinta i paper (v. 10), perquè Marta pugui redactar la carta per a Jesús amb la infausta nova. La inclusió d'aquesta carta suposa un canvi en relació a la consuetat següent, que emprà el recurs de trametre físicament un missatger, que informà Crist verbalment de la malaltia de Llätzer.⁴⁵² Per altra banda, potser s'ha de preparar una taula a la casa de Llätzer damunt la qual Marta pugui escriure, tot i que expressament no s'hi mencioni. A més, fa falta una pedra o llosa per cloure el sepulcre (v. 147). I, finalment, s'utilitzaran unes faixes per lligar el mort (v. 161: "Dexebles meus, desligau-lo").

Concloem, doncs, aquest apartat tot remarcant que sens dubte el gran nombre de personatges que hi intervenien, la varietat d'accions que executaven, la multiplicitat d'espais escènics a la vista de l'espectador, els efectes especials que s'empraven, els laments sincers de les germanes per la pèrdua d'un ésser estimat i la meravella que devia suscitar el miracle en si constituïen uns reclams poderosos per a una audiència de finals del segle XVI, capaç d'admetre com a veritable i sense dubitacions la història que presenciava.

⁴⁵² Quan sor Isabel de Villena relata, a la seva *Vita Christi* esmentada sovint en aquest assaig, el tema de Llätzer no només amplifica, de manera molt aconseguida, l'episodi sinó que, per exemple, pel que fa a la carta que a la consuetat disset escriu Marta, fa que la Magdalena la redacti per complet, en un estil molt proper i real a la documentació epistolar que conservem de l'edat mitjana (Villena 1986, 216).

3.2.4. Edició

Aquesta edició intenta ser fidel al text que figura al manuscrit. No obstant això, per tal de facilitar-ne la lectura i la interpretació, s'han modificat alguns aspectes, d'acord amb els criteris ja assenyalats per a les edicions de les obres sobre la temptació de Jesús i sobre la samaritana. A més, s'ha tingut en compte l'edició moderna de Cenoz & Huerta (1989).

CONSUETA DE LÀTZER

/66 ra

MARTA, *a to de vexilla*

Laçes, masquinas, què ferem?⁴⁵³

Ningun remey pendre porem;

nostro germà veig acabat,

los metges l'àn desemperat.

MAGDELANA

- 5 Marta, germana, scrigam
a nostro mestra vertader,
que·ns socórrega el manester,
puis ell sap que tant lo amam.

MARTA

Contenta só, y bé que·m plau.

- 10 Aporte'm tinta y paper:
ell sol és qui·ns pot ajudar;

⁴⁵³ Llegiu: *Lasses, mesquines, què farem?*

aperell-se lo misatger.

Ara scriu Marta; y diu Magde[lena]

[MAGDELANA]

Señor, Mestra, lo qui amau,
nostra germà stà dolent;⁴⁵⁴
15 proveÿu-y vós, si manau,
vós, fill de Déu omnipotent.

*Are aplega la carta y dóne-la an els criats y diu Marta; alme
[laudes]*

[MARTA]

Misager, la carta preniu,
y promptament vos espediu;⁴⁵⁵
a Galilea anireu,
20 dau-la a Jesús Nazareu.

LOS CRIATS, a consert

Señoras, prestament nirem,
y tot lo que·ns manau ferem;
volríem-nos anar volant,
per inportar la cosa tant.

Are van los criats a Jesús y donen/-li la carta; diuen a consert /66 rb

⁴⁵⁴ Jo 11: 3

⁴⁵⁵ Segons el DCVB, un dels significats del verb *expedir* és el de “fer més ràpid; apressar”.

[CRIATS]

- 25 Ave, Rabí, Mestra, Señor,⁴⁵⁶
nostras señoras lur dolors⁴⁵⁷
vos scriuen per son germà,
qui allí mort stava ja.

Are las Marias se vesten de dol; y comensa Magdelana; vexilla

[MAGDELANA]

- Masquina de mi, què faré?
30 Ni quin conort pendre poré
de mon germà, qui·s ara mort?
No puch sentir treball més fort!

MARTA

- O llaça, qui·ns governarà?
Ni qui per nós mirarà?
35 Ell era nostra protector,
pare, y germà, y señor.⁴⁵⁸

*Jesús, a son to, els criats*⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Ave: forma llatina de salutació (DCVB).

⁴⁵⁷ El manuscrit estableix clarament que el substantiu *dolors* aparegui en sa forma plural. Ara bé, fixem-nos que ni concorda amb el possessiu *llur* ni permet la rima consonant amb el vers anterior. Possiblement es tracti d'una transcripció errònia del copista.

⁴⁵⁸ A l'edició Cenoz & Huerta (1989) hom no transcriu la primera de les conjuncions.

⁴⁵⁹ Llegiu: *Jesús, a son to, als criats*.

[JESÚS]

O, misatgers, tornau-vos-na
a Marta y Magdalena,⁴⁶⁰
y digau que l'infirmitat⁴⁶¹
40 en què Làtzer stà posat
no serà ara per la mort.
Y que prèngan en tot conort;
ans serà per glorificar
Déu, mon pare, qui-m fa obrar.⁴⁶²

Los criats tornen a se case y, esent allí, diuen a consert

[CRIATS]

45 Mesquins de nós, y què ferem?
Nostro señor perdut avem.
En quan breu temps és stat mort!
O, com és mala nostra sort!

Ara vénen los criats a los rabins; concert

Señor, Marta y Magdalena
50 los descobren son dolor fort,
y tenen, cert, molt gran pena
de lur germà Làtzer, qui-s mort.

⁴⁶⁰ A fi que la rima sigui consonant i masculina cal que els vv. 37-38 es llegeixin el primer amb accent damunt el darrer pronom feble i el segon com si fos un mot agut.

⁴⁶¹ El mot *infirmitat* és documentat al DCVB com a substantiu antic, ja emprat per Ramon Llull, amb el sentit de “malaltia”.

⁴⁶² Jo 11: 4

*Are vénen los rabins en casa de Marta; y com són allí diuen a
consert* /66 va

[RABINS]

Nobles señoras, sforçau,⁴⁶³
y vostras dolors mesurau,
55 puis s'i à fet quan à pogut.
Pensen que Déu o à volgut.
Façam de concertar lo cos⁴⁶⁴
per portar-lo a setorrar⁴⁶⁵
com a cavaller onrós.
60 Spedigam; no·s cal trigar,⁴⁶⁶
señoras, sessen de plorar,⁴⁶⁷
puis stà tot aperellat.
Y anem tots a enterrar
a vostra germà tan amat.⁴⁶⁸

*Are el posen sobre lo lit. Y consertar-se à una prosesó y cantaran
in exitu Israel fins an el moniment; y après dirà Magd[elena] a
plant de Maria*

⁴⁶³ Esforçar-se d'una malaltia: *reforçar-se un convalescent* (DCVB).

⁴⁶⁴ El verb *concertar* figura documentat al DCVB, en accepció antiga, amb el sentit de “preparar, disposar una cosa per a un fi”. Per tant, el vers es pot llegir com: *preparem el cos*.

⁴⁶⁵ La forma *setorrar* prové de *soterrar* (que també apareix al text: *cf.* v. 88). Metàtesi no documentada al DCVB. Es tracta d'una variant habitual als dos textos de Llätzer del ms., en què alterna amb *enterrar* (v. 63).

⁴⁶⁶ *Vid.* nota a peu de pàgina del vers 18. Llegiu: *no us*.

⁴⁶⁷ Les formes verbals *pensen* (v. 56) i *sessen* (v. 61) sembla que, pel context, haurien de ser *penseu* i *sesseu*, per tal com els rabins s'adrecen a les germanes amb el tractament de /vós/ en els vv. 53-54. El manuscrit, però, és clar.

⁴⁶⁸ A la còpia manuscrita de la Biblioteca Llabrés, hom llegeix *aurà*. El copista interpreta l'aglutinació de la preposició *a* seguida de l'abreviatura del possessiu *vostre* (*vra*) com un temps verbal, amb la qual cosa el vers 64 es llegeix com una interrogació retòrica. Tanmateix, però, d'aquesta manera hom deixa el vers anterior sense objecte directe. Per tant, seguint l'edició de G. Cenoz i F. Huerta (1989, 46) sembla més adequada una altra lectura.

[MAGDELANA]

65 Plena som de amargura,
germà, may puis vos veuré.
Vós restau en terra dura.
O, lasa, y què faré?

MARTA

70 Quin conort tindrà ma vida
avent perdut tal germà?
De dolor só sircuÿda:
mon plor jamés cessarà!⁴⁶⁹

*Ara la turba qui és ab ells; consert*⁴⁷⁰

[TURBA]

Tornem-nos-ne; dexem lo plor,
Que, cert, a tots rompem lo cor.
75 Vullam tots, dons, lo que Déu vol;
anem prest y tindrem lo dol.

Ara se'n tórnan tots. Jesús, a son to

[JESÚS]

Mos fills, jo determin que anem

⁴⁶⁹ Jamés: adverbí antic per jamai (DCVB).

⁴⁷⁰ Turba: multitud de gent (DCVB).

a Betània; visitarem
a Làtzer, nostro bon amich,
80 qui de gran son s'és adormit.⁴⁷¹
Anem prest y despertar-l'èm;
ses germanas consolerem.

LOS APÒSTOLS, en to avant

/66 vb

Señor, si dorm, salve serà.⁴⁷²
Recort-vos que pochs dias ha
85 vos volien apedregar.
Y per so no y devem anar.⁴⁷³

JESÚS

Mos fills, esta·s la veritat:
Làtzer és mort y soterrat,
y per vosaltres y prenc'h pler
90 y que vejau lo meu poder:
que sempre é·stat assí,
y sé lo que s'és fet allí.⁴⁷⁴

SANT TOMÀS

Anem-y; tingam lo cor fort,

⁴⁷¹ L'estrofa recorre a versicles diferents: Jo 11: 7 i Jo 11: 11

⁴⁷² Salve: adjectiu antic per *salv*: *salvat*, *preservat de destrucció o de perill* (DCVB). Jo 11: 12

⁴⁷³ Llegiu: *I per això, no hi devem anar*. Jo 11: 8

⁴⁷⁴ En aquests versos, Jesús declara als apòstols que coneix el curs dels esdeveniments, perquè sense allunyar-se dels deixebles, a Galilea, sap què ha succeït a casa de Làtzer. Jo 11: 13-15: “Jesús havia parlat de la seva mort, però ells es pensaven que parlava del dormir del son. Jesús els digué llavors clarament: «Llàtzer és mort, i m'alegro per vosaltres de no haver estat allà perquè cregueu, però anem-hi»”.

y si·s master pendre la mort.⁴⁷⁵

JESÚS

95 Dotze oras en lo dia y ha,
mudat s'és lo lur perer ja.⁴⁷⁶
Anem prest y no temau res,
car lo meu temps vingut no és.

Así prenen lo camí de Betània; y Marta li ix a l'encontra⁴⁷⁷; vexilla

[MARTA]

O, Señor, y si y fósseu stat,
100 nostro germà no fóra mort.⁴⁷⁸
O, llaça! De tristor sclat!⁴⁷⁹
Donau-me vós algun conort.
Emperò crech molt fermament
que tot lo que demanareu
105 a vostro pare omnipotent
sens dupte o alcansereu.⁴⁸⁰

JESÚS

⁴⁷⁵ A la còpia manuscrita de la Biblioteca Llabrés el copista llegeix *conort*. Tanmateix, ens sembla que el manuscrit consigna *cor fort*. L'edició de G. Cenoz i F. Huerta (1989, 47) també inclou aquesta darrera solució. Per altra banda, aquesta edició recent puntua els vv. 93-94 de forma diferent: *Anem y tingam lo cor fort, / y, si·s master, pendré la mort*. Jo 11: 16

⁴⁷⁶ Jo 11: 9

⁴⁷⁷ Jo 11: 20

⁴⁷⁸ Jo 11: 21

⁴⁷⁹ Llegiu: *Oh, lassa! De tristor esclato!*

⁴⁸⁰ Jo 11: 22

Ressusitarà lo germà,
axí com are jo t'o dich.⁴⁸¹
Y, certament, viurà
110 lo qui bé fa y creu lo que dich.⁴⁸²

MARTA

Bé crech que ressuscitarà
an equell judici final,⁴⁸³
quan del gran [bé] y del gran mal⁴⁸⁴
tot hom compte donarà.

JESÚS

115 Jo só la resus[re]chtió, /67 ra
vida, y qui en mi [creurà]
de eterna mort no morrà.
Jo li daré salvaci[ó]!
Digau, Marta, creyeu asò?⁴⁸⁵

⁴⁸¹ Jo 11: 23

⁴⁸² Llabrés (còpia manuscrita) no transcriu aquest *lo*. En canvi, sí que apareix a l'edició de G. Cenoz i F. Huerta (1989). Tot i el mal estat en què es troba el ms. sembla que s'hi llegeixi.

⁴⁸³ Jo 11: 24

⁴⁸⁴ El mot *bé* no apareix al ms. i, per tant, no el transcriuen els editors Cenoz & Huerta. La còpia manuscrita de la Biblioteca Llabrés l'hi incorpora, i sembla que la lectura sigui més adequada. A més, amb la inclusió del substantiu el vers es converteix en octosíl·lab, vers majoritari en la consuetat.

⁴⁸⁵ Jo 11: 25-26

MARTA

- 120 Señor, bé crech tot lo que·m diu.
Y verament confessa jo⁴⁸⁶
que sou Cristo, fill de Déu viu.⁴⁸⁷

*Ara va Marta a Magdalena y diu-li a la orella*⁴⁸⁸

- Ma germana, Cristo és present
y demane-us molt prestament.⁴⁸⁹
- 125 Jo li he parlat verament,
dol-se molt del nostro turment.⁴⁹⁰

*Va-se'n Magdalena a Jesús y lança's an els seus peus besant-los-y,
y entretant canten los jueus a consert*⁴⁹¹

[JUEUS]

Señora, se'n va corrent,
com l'à represa la tristor,

⁴⁸⁶ La forma verbal *confessa* és la primera persona del singular del present d'indicatiu. No és estrany en el manuscrit que la primera persona d'alguns verbs aparegui amb la desinència *-a*, i no s'adigui, doncs, amb l'ús modern del català de Mallorca, que es presentaria amb desinència zero. Vegeu-ne altres casos: v. 320 de la consuetat 9; v. 289 de la consuetat 10.

⁴⁸⁷ Jo 11: 27

⁴⁸⁸ Ací el text bíblic estableix que les dues germanes parlin en secret. El dramaturg fa que Marta parli a l'orella de Magdalena.

⁴⁸⁹ Jo 11: 28

⁴⁹⁰ Els editors G. Cenoz i F. Huerta (1989) interpreten els versos 125-126 de forma diferent: *Jo li he parlat verament,/ dolse, molt del nostro turment*. El verb *doldre* és documentat al DCVB, ja emprat per Ramon Llull i Bernat Metge, amb el sentit de "sentir dolor anímic, aflicció, pena". Segons el paradigma de la flexió antiga d'aquest verb, la tercera persona del sg. del present d'indicatiu és *dol*. Al vers, el pronom de tercera persona, que fa referència a Crist, és situat en posició enclítica i, aleshores, hom pot interpretar aquestes dues oracions de la forma següent: *Jo li he parlat verament,/ es dol molt del nostre turment*.

⁴⁹¹ A l'edició de Cenoz & Huerta (1989) no es transcriu el pronom *hi* de *besant-los-y*.

[Quan li portava] bona amor,
130 que plorar va an el monument!⁴⁹²

*Ara diu [Magdalena a Jesús; vexilla]*⁴⁹³

[MAGDELANA]

Y si y [fóçeu stat, señor],
[no fóra mort nostra germà].⁴⁹⁴

JESÚS

Lo meu pare y proveirà.
Magde[lena, cesau lo plor]:
135 dich-[vos] que qui [de obra creurà]
que eternament no morà;
[per so, si vós are bé creyeu],⁴⁹⁵
[la glòria de Déu veureu].
Vejam a on l'aveu posat.⁴⁹⁶ /67 rb

*Magdalena, assignant an el moni[ment]*⁴⁹⁷

⁴⁹² En aquesta estrofa els jueus no entenen que Magdalena vagi a Jesús, sinó que interpreten que es dirigeix al sepulcre del seu germà difunt i que les seves corredisses són causades per la gran tristor que sent. Jo 11: 31

⁴⁹³ És impossible llegir aquest fragment. Mentre que la còpia de la Biblioteca Llabrés dona la lectura que incloem ací, l'edició Cenoz & Huerta fa: *Ara diu Magdalena a Jesús Christ*, sense indicar-ne el to.

⁴⁹⁴ És impossible llegir aquest fragment. Jo 11: 32

⁴⁹⁵ La còpia manuscrita de la Biblioteca Llabrés llegeix el vers de la forma següent: *perdo si vos are be creyeu*, mentre que G. Cenoz i F. Huerta aporten una lectura que fa més sentit, adoptada en aquesta edició. Vers hipermètric.

⁴⁹⁶ Jo 11: 34

⁴⁹⁷ La segona entrada del verb *assignar* al DCVB registra el sentit dialectal següent: “assenyalar amb el dit”.

[MAGDELANA]

140 Señor, allí stà setorrat.
Sols en veure-u nos romp lo cor;
nigú no sent major dolor.

*Y los rabins, qui tenen lo dol, van a elles; y diu lo u, armat*⁴⁹⁸

[RABÍ]

Mirau, señors, quanta amor
li tenia, que ara plor.

TOTS LOS ALTRES

145 An els cegos la vista torna,
per què de mort no·l restaura?⁴⁹⁹

*Ara va Jesús an el moniment ab les Maries, y los apòstols, y rabins, y criats; y diu Jesús a son to*⁵⁰⁰

[JESÚS]

Llevau la pedra [prestament].

MAGDEL[ANA a] son to

Señor, lo cos ja és pudent!

⁴⁹⁸ El mot *armat* és documentat amb el sentit següent: *excitat molt d'esperit* (DCVB). Interpretem, doncs, que aquest és el significat que té el mot en aquest context.

⁴⁹⁹ Restaurar: *salvar* (DCVB). Jo 11: 37

⁵⁰⁰ Jo 11: 38

MARTA

Quatre dias à que és mort.

150 No y à persona qui·l comport.⁵⁰¹

JESÚS

No us [he dit jo que si creeu],

la glòria [de Déu] veureu?⁵⁰²

*[Ara o]bren lo moniment [y] tots fasen com qui sent male olor,
exceptat lo Jesús. Diu ab les mans juntes*

[JESÚS]

Pare etern, grà[c]ias fas

a tu, [qui sempre oït me às].

155 Sé que [sempre] me [ous y veus];

mas [vull creguen estos jueus]

que [tu ets lo qui m'às tramès]

per salvar lo qui perdut és.⁵⁰³

Làtzer, axiu [fora de aquí];

160 veniu y s[tau prop de mi].

[Dexeables meus, desligau-lo].

Camín, que ja és sa y bo.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Jo 11: 39

⁵⁰² Jo 11: 40

⁵⁰³ D'acord amb el català insular, la pronúncia de la /e/ tònica de les formes verbals /tramès/ (v. 157) i /és/ (v. 158) és idèntica. Així, doncs, la rima és consonant.

⁵⁰⁴ Cal llegir la forma verbal *desligau-lo* del v. 161 accentuant el pronom feble a fi que pugui rimar amb el vers següent. Jo 11: 41-43

Gràtias vos fem, Señor,
e confessant-vos fill de Déu,
165 qui sou vingut redemptor
per salvar lo poble seu.

Ara diuen los rabins; rimant

GAMALIEL

Nobles señor[s], què us ne apar
de lo que are avem vist?

NICODEMUS

Clarament podem confessar
170 que és ver fill de Déu, Jesucrist.⁵⁰⁵

ROBOAM

Señor, ohiu aquest perlar?
Nostra ley [va des]cuydade;
si los pobles ne àn sentida,
ab ell se bastaran alsar.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Ací la peça continua amb la narració bíblica (Jo 11: 45-46), tot i que immediatament després el dramaturg salta cap endarrere per recuperar un fragment bíblic anterior (Jo 8).

⁵⁰⁶ Bastar: (*com a auxiliar seguit d'un verb en infinitiu*) *esser capaç, tenir probabilitat* (DCVB). Llegiu: *probablement s'alçaran amb ell*.

GEROBOAM

- 175 Anem, dons, prest an els rabins
per notificar-los lo [cas];
y ferem sessar los perla[r]s,
per què [mal] rebem tots, masquins.⁵⁰⁷

*Ara van a los rabins, qui són quatre, ço és, Abderon, Bengemí,
Annàs, Aron. [Essent a ells, diu Gamaliel]⁵⁰⁸*

[GAMALIEL]

- Señor, Jesús d[e Natzaret]
180 —lo qual [vosaltres repreniu—],
Làtzer del [moniment à tret].
Allí el [troberu] bo y viu.

NICODEMUS

- Lo Massias és, sertament,
promès [en esta nostra] ley,
185 segons vey[em à dat remei].⁵⁰⁹
És fill de Déu [omnipotent]!

⁵⁰⁷ Llegiu els vv. 175-178: *Anem, doncs, als rabins/ per notificar-los el cas;/ i, així, farem que cessin les murmuracions,/ per les quals, mesquins, tots rebem mal.*

⁵⁰⁸ Llegiu: *Essent a ells, diu Gamaliel*, és a dir, *En arribar al lloc on són els quatre rabins esmentats, diu Gamaliel*. L'estat del ms. no permet actualment una lectura completa d'aquesta rúbrica. La còpia manuscrita de Llabrés llegeix la que es dona ací, mentre que l'edició Cenoz & Huerta fa: *as entre ells dit Gamali[el]*.

⁵⁰⁹ L'estat del ms. no permet actualment de llegir part d'aquest vers. La còpia manuscrita de la Biblioteca Llabrés llegeix: *segons veyem à dat remey*; l'edició Cenoz & Huerta: *segons veyem a dit remey*.

ABDERON

/67 vb

Señor, vós no y sebeu res sert;⁵¹⁰
tot quant ell fa és desconsert.

Cessen vostras fentesias,⁵¹¹
190 que ja veyem los seus miracles.

BENGEMÍ

Señor, si asò és descubert,
nostros dias són acabat[s].

ARON

Per sert, massa nos som torbat[s];
seguir-se à algun desconsert.

*Are van los rabins, asò és, Abderon, Annàs, Bengemí, Aron a
sercar lo Jesús; y essent ab ell y diu Annàs; rimant*

[ANNÀS]

195 Jesús, digas-nos veritat:
ets tu fill de Déu increat?

⁵¹⁰ Jo 11: 49

⁵¹¹ A l'edició Cenoz & Huerta es llegeix *sentusias*. La semblança entre les grafies /f/ i /s/ és freqüent a tot el manuscrit (cf. v. 248). Tanmateix, la lectura més adequada és la de *fentesias*. Cal entendre el mot *fantasia* amb el sentit de “creació fictícia de la imaginació; imatge il·lusòria, noció quimèrica” (DCVB).

ABDERON

En gran dupte nos fas star,
per què·ns vols [axí] turmentar?

JESÚS, *a son to*

Maleyts, inichs, [no us he mostrat]⁵¹²
200 y é-us-ho dit y predicat
que del pare celestial
som [ver] fill [de Déu eternal]?
[Y aquells los quals són de Déu]
ouen a pler lo perlar meu.

[BENGEMÍ]

205 Bé diem de tu veritat:
que ets home endemoniat!⁵¹³

[ARON]

[Tu diràs que no som de Déu],
com siam [tots del poble seu].

JESÚS

/68 ra

Aquells són de Déu, sertament,
210 qui volen oir umilment
una peraula qui·s divinal.

⁵¹² Segons el DCVB “la forma maleit, amb l’accent damunt la e, és la forma etimològica; la forma maleït, amb l’accent damunt la i, és moderna i analògica de l’infinitiu”.

⁵¹³ Jo 8: 48

Los tals auran vida eternal!⁵¹⁴

ANNÀS

Sert, hara bé conexem nós
que tens dimonis dins ton cos;
215 y dónet gran atraviment
i't fa perlar com ignosent.

ABDERON

Nòstron pare Abraam perlà
ab Déu del cel, qui tant l'amà,
la qual és mort ja ha loch tems,⁵¹⁵
220 y altres prophetas ensemps.⁵¹⁶

BENGEMÍ

Y tu às dit que no morrà
aquell lo qual ab tu creurà.
Dons, major ets tu que Abraam,
pare nostro, propheta gran?⁵¹⁷

JESÚS

225 O, mals hòmens, ples de engan,
jo us dich que, abans que Abraam

⁵¹⁴ Jo 8: 51

⁵¹⁵ Cal llegir *loch* en el sentit de *llong*. El significat de l'expressió és *molt temps*. *Vid.* la mateixa locució al v. 379 de la consueta novena, editada en aquesta tesi.

⁵¹⁶ Jo 8: 52

⁵¹⁷ Jo 8: 53

no ere consebut ni nat,
jo sempre fuy y só estat.
Hi us dich que ell molt desitjà
230 veura a mi; y·m demanà.⁵¹⁸
Y com m'à vist s'és alegrat!
Gran goig n'agué, en veritat.⁵¹⁹

ARON

Jo·t tinch per foll y per malvat, /68 rb
y dius-nos molta malvestat.
235 Abraam és mort à do-sent anys!
Tu encare no tens 50 anys!⁵²⁰

ANNÀS

No tens vergoña de mentir?
per què·ns vols fer axí morir?

ABDERON

Sert, bé tens gran atraviment:
240 profeta et fas injustament.

JESÚS

Dich, per sert, en veritat:
abans que Habraam fos, ja era nat;⁵²¹

⁵¹⁸ El copista ratlla una paraula. La forma verbal *demanà* hi apareix interlineada.

⁵¹⁹ Jo 8: 56

⁵²⁰ Jo 8: 57

y sempre fuy, só y seré.
Y a quants sou judicaré;
245 an equell gran dia derrer
ma dereu compta vertader.

BENJAMÍ

O, bons senyors, què·ns apar?
An vist com no·s vol defensar?⁵²²

ARON

Iscam defora y aportam
250 pedras ab què l'apedraguem!⁵²³

*Los jueus ixen de la sglésia; y, après, tots los altres canteran fent
gràsias a consert⁵²⁴ /68 va*

[TOTS]

Gràtias fem infinides
e l'etern Déu increat,
qui·ns converteix las tristíties
a un goig tant stimat.

255 En la qual nostra sperança /68 vb
tostemps devem col·locar,
perquè Ell és justa ballansa⁵²⁵

⁵²¹ Jo 8: 58. Vers hipermètric.

⁵²² A l'edició Cenoz & Huerta el vers es llegeix: *¿An vist com nos vol desensar?*

⁵²³ Jo 8: 59: "Aleshores agafaren pedres per tirar-les-li; però Jesús s'amagà i sortí del temple".

⁵²⁴ Després de l'acotació hi ha un buit al manuscrit.

y justícia sens par.

Ell és lo qui aconsola
260 los trist[s] y desconsolats.
Ell és qui sempre ajude
en las grans nessesitats.

Ell és lo qui dóna vida
a tot lo qu'és en lo món.
265 Ell és qui·ls morts resusita;
loat sia el seu sant nom.

FINIS

⁵²⁵ Llegiu: *perquè Ell és justa balança.*

3.3. La *Consueta de Llätzer* (consueta núm. 18)

La segona de les consuetes que el *Manuscrit Llabrés* dedica a la mort i resurrecció miraculosa de Llätzer és, en línies generals, més ambiciosa que l'anterior. No es tracta únicament de l'extensió de la peça, sinó que escènica i argumentalment aquesta *Consueta de Llätzer* (consueta 18)⁵²⁶ és de més complexitat. De fet, si s'ha assenyalat per a la consueta 17 un constant "paral·lelisme entre l'acció dramàtica i el text evangèlic" (Cenoz & Huerta 1989, 38), a la peça divuit observem seqüències noves que l'allunyen força de la línia narrativa de l'evangeli de Joan i també de les altres peces de la mateixa temàtica que hem pogut consultar.

En aquest sentit, l'acció dramàtica de la consueta divuit recull l'episodi bíblic, és a dir, no omet res de significatiu de la narració del Nou Testament, i, a més, hi incorpora algunes addicions importants. El començament, per exemple, no coincideix amb l'inici bíblic de l'episodi, que parteix d'un Llätzer ja malalt (Jo 11: 1), sinó que desenvolupa un dels miracles de Jesús, guarint un paralític.⁵²⁷ Els versos següents situen Llätzer no a casa seva, sinó en companyia de Jesús, moment en què Llätzer manifesta la seva intenció de visitar ses germanes (v. 33). Un cop hi és, emmalalteix. Ara bé, no és fins al vers 286, és a dir, quan ja ha transcorregut més de la meitat de la peça, que Marta envia l'escuder a cercar Jesús. Així, doncs, el dramaturg amplifica notablement l'episodi bíblic de la mort i resurrecció de Llätzer amb la inclusió de diàlegs de caire íntim i familiar, amb accions que transcorren a la ciutat amb la finalitat de localitzar especialistes que

⁵²⁶ La consueta ocupa els folis 69ra-72vb del manuscrit.

⁵²⁷ Es tracta dels versos 1-32, que poden correspondre a diversos passatges bíblics (Mt 4: 23-24; 8-9; o Jo 5:1-9). En el cas que es correspongués amb el passatge bíblic de sant Joan, aleshores a la consueta hi hauria una barreja de llocs bíblics, perquè en l'evangeli Jesús caldria que es trobés a Jerusalem per guarir el paralític, mentre que en la consueta mallorquina el vers 332 deixa clar que el fill de Déu és fora de la Judea, lluny, per tant, de Jerusalem.

tractin el malalt, amb les inspeccions mèdiques a què aquests el sotmeten, als intercanvis de coneixement científic entre els dos doctors, o a la visita a l'especier —totalment innecessària des del punt de vista argumental i també dramàtic— per comanar medicines.⁵²⁸ L'originalitat d'aquesta obra és justament la combinació de la narració bíblica i els additaments que hi fan acte de presència, que atorguen actualitat a la consuetada i la fan més propera a l'espectador. Precisament aquesta és una de les característiques que defineix, segons Quirante, Rodríguez i Sirera, el drama religiós dels segles XIV-XVI:

“la tendència a estendre ponts cap a la contemporaneïtat de l'assistent, a *tractar* les històries de forma que siguin accessibles al públic del segle XIV o XV, tot adaptant-ne els aspectes accessoris als gusts i les idees de l'època, de forma que siguin plenament comprensibles per als homes d'aquell temps. (...) Les obres, a més, estan farcides de criats, porters, servidors, assessors, eunucs, botxins, etc, intermediaris que il·lustren una forma de *veure* el poder. També hi ha mercaders, bisbes, sabaters, jutges, captaires, frares, metges, ambaixadors, corredors i fins i tot notaris que realitzen funcions d'intermediació que els espectadors haurien de conèixer bé” (1999, 69).

Observem una altra de les diferències fonamentals entre la consuetada disset i aquesta en el tractament que l'autor atorga al Llätzer moribund i als esforços que es duen a terme per guarir-lo. Recordem que al text disset l'amic de Jesús esdevé un personatge gairebé mut, perquè només pronuncia —com un actor més entre tot el col·lectiu— el cant de gràcies dels versos 163-166, i, possiblement, els versos que clouen la peça. Ací, en canvi, Llätzer es converteix en una figura capital, al voltant de la qual es mouen les germanes, l'escuder, les minyones, els rabins i els metges. L'anònim dramaturg recorre al personatge de Llätzer per amplificar, amb gràcia i naturalitat, l'episodi de la malaltia. Així, doncs, entre el

⁵²⁸ S'hi observa, doncs, un desenvolupament dels episodis de caràcter privat, tot manllivant la terminologia de Pandolfi (2001, 235).

v. 43 i el v. 309, assistim a una acumulació d'elements, que intensifiquen l'objectiu didàctic i catequètic de la representació: la intervenció de Déu, personificat en el seu fill Jesús, suposa l'única cura possible.⁵²⁹ I la funció de Llätzer és, precisament, recordar-ho a l'audiència. Vegem-ho, si no, en els versos que reproduïm:

- Marta i Magdalena intenten remeiar la malaltia del germà, i li freguen el costat. Llätzer els respon:

1. “Incurable és, sertament,
és lo meu mal, señora sor” (vv. 80-81).

2. “Tot és demés en mi obrar,
metge nigú sinó sols Déu,
qui m pot guarir del poder seu” (vv. 87-89).

- Marta comunica al germà que arriben dos metges que li llevaran tot el mal que pateix (vv. 164-165), a la qual cosa respon el malalt:

1. “Déu és molt gran, qui l pot levar!” (v. 166).

2. “però sols Déu

⁵²⁹ De fet, Jesús és, segons sor Isabel de Villena, *aquell piadós Metge* (1986, 226).

à de ser lo metge meu” (vv. 177-178).

Per altra banda, l'episodi en què les autoritats jueves es proposen fer morir Jesús, que, com hem assenyalat, apareix a la consuetat anterior, tampoc no figura en aquesta, que acaba amb el cant de gràcies final.

En aquest text mallorquí, Llätzer arriba a casa seva, al cap d'un temps sense veure ses germanes. Després de saludar-les, els anuncia que no es troba bé: li ha canviat el color (v. 58)⁵³⁰ i té mal per tot el cos (vv. 59-60), especialment a prop del cor (v. 83). La malaltia que pateix Llätzer, de caràcter mortal, li afecta el costat (v. 191), i el metge li diagnostica una misteriosa malaltia, *penalis*, d'acord amb el que ha observat als orins i al pols. El text canònic no indica cap malaltia concreta per a la mort de Llätzer. En altres textos, la malaltia 'terrenal' que sofreix l'amic de Jesús, si se n'esmenta alguna, pot ser diferent. En el cas de *La resuscitatio del Lazer* (Jeanroy & Teulié 1893), a Llätzer li “dol lo cap he lo cor” (v. 1629), i les germanes no saben si pateix “paralasicamen ho de lebrozia” (v. 1759). A l'*Opus vitae, mortis et resurrectionis Laczari* de Pirro Antonio de Lanza (Coppola 1959), a Llätzer li fa mal el cor («veneti qui, ch'io sento il cuor mancarmi/ per la gran doglia che me cinge i nervi» p. 199); el seu majordom, amb molt d'afecte, intenta tranquil·litzar-lo, i li comenta que el seu mal l'ha causat haver cavalcat massa durant els dies en què ha estat fora:

«Signor, farrassi quanto comandate,
non habiate perhò tanto timore,
nè del mal vostro ponto dubitate.

⁵³⁰ El canvi de color apareix en altres obres, com a la *Passion d'Arras*. S'exclama Magdalena davant la mort imminent del germà: «Sa couleur voy pallir et taindre» (v. 9015) (Richard 1891, 105).

Perchè la causa tucta del dolore
penso sia stata il troppo cavalcare
che haveti facto questi giorni fuore.
Stiati sicur, ch'harrete a ristorare,
si piacer pur vi date e alcun riposo,
che di sanarve non potrà mancare» (p. 199)

A la *Rappresentazione di Santa Maria Maddalena della sua conversione* Llätzer se sent *di mala voglia*, té *gran duol di testa* i gairebé es desmaia (Banfi 1963, 241-242). Aquí Llätzer demostra un dolor tan intens, que sembla que fins i tot li facin mal els cabells (“par che mi dolga e’ capelli” v. 1186), i, segons Marta, té la llengua molt negra (“ha anco la lingua molto nera” v. 1187). Els metges demanen quan li ha començat aquesta malaltia, a la qual cosa els responen que ‘ahir al capvespre’. Un doctor li cerca el pols, considera que li han d’administrar un *sciloppo* o xarop, perquè el germà pateix la *contina*, o sigui la febre quartana contínua. Caldrà preparar la medicina, perquè Llätzer està ple d’*umori*, que, tal com observen els metges, són l’origen de moltes indisposicions (*che son radice di molti malori*). Els remeis que convé aplicar-li tenen encara avui dia reminiscències en la medicina popular: un emplastre damunt el pit, a la part del cor, elaborat a partir de flors i menta. A més, per baixar-li la febre, segons el receptari que porta el metge, li prepararan una mica de *manna*,/ e *mescolarla con ispigonardo*, és a dir, una substància blanca i dolça; si així no millora, la medicina consistirà en un brou concentrat i pollastre. Tanmateix, però, aquests especialistes tenen poca esperança de guarir-lo (*di guarillo (...) poca fiducia*), i, després de pronunciar els llatínòrums de rigor, que demostren la seva ciència, es retiren. Observem, doncs, un paral·lelisme més que evident entre aquesta *rappresentazione* italiana i la consueua mallorquina.

Cap a un altre cantó, cal remarcar l'absència d'elements còmics a l'obra. Fins i tot hem de suposar que les intervencions dels metges, que podrien haver introduït els elements de distensió que en altres textos per exemple aporten els diables, es produïren en l'ordre més estricte i sempre d'acord amb els usos socials vigents a l'època. En aquest sentit, resulten molt vàlides les rúbriques que acompanyen llurs entrades, perquè estableixen que les seves accions s'havien de dur a terme d'acord amb el protocol habitual⁵³¹ i, per tant, recognoscible per l'audiència:

- *y cade metge prenga un orinal ab ses serimònies* (rúbr. v. 184 s.).
- *Prèngan lo bras ab le serimònia que-s deu dir* (rúbr. v. 227 s.).
- *Ara vagen los metges ab le serimònia que-s deu* (rúbr. v. 309 s.).

Finalment, cal que parem esment en l'ús que en aquest text es fa del terme *consueta*. Llegim a la rúbrica del v. 281 s.: *La consueta vage a Llätzer y diga*. En aquest sentit, cal entendre el substantiu amb el significat que avui donaríem al mot *acció*. Així, doncs, llegiríem la didascàlia de la forma següent: *que l'acció es desplaçi cap a Llätzer i que aquest pronuncii la intervenció que li pertoca*. Per a aquesta interpretació és bo que recordem la presència simultània, sempre ben a la vista dels espectadors, de tots els llocs escènics i de tots els personatges.

⁵³¹ Protocol que creiem que cal cercar en el mètode hipocràtic. El mètode hipocràtic recorre a la interrogació del pacient, l'observació dels fets, l'exploració i la reflexió final per arribar a un diagnòstic i, així, emetre un pronòstic correcte. D'acord amb Carré & Llorens "un bon pronòstic és aquell que permet al metge conèixer encertadament el resultat de la malaltia i predir si el malalt es troba a les portes de la mort o no" (Hipòcrates 2000, 7).

En definitiva, podem definir aquesta *Consueta de Llätzer* (consueta 18) com una peça teatral força original, que manlleua temes i elements de la tradició dramàtica immediatament anterior, tot i que els reelabora. A més, hi afegeix una personalíssima visió, que amplifica l'episodi de Llätzer de manera substancial, la qual cosa l'aproxima, doncs, a textos d'autor com el de l'italià Pirro Antonio de Lanza.

3.3.1. Autor i data de composició

Quatre de les cinc consuetes que analitzem en aquesta tesi foren redactades per dramaturgs dels quals avui dia desconeixem la identitat. Ara bé, a partir del text podem deduir un seguit d'atributs que caracteritzen l'autor de la *Consueta de Làtzer*, que a continuació comentem.

En primer lloc, són palesos els seus coneixements de la medicina que es practicava al segle XVI, perquè no només esmenta autors com Avicenna, Hipòcrates o un tal Guido –al qual ens referirem més endavant–, sinó que, a més a més, cita fragments de llurs tractats més divulgats. Podríem atribuir, doncs, la redacció de la peça a un metge mallorquí? O, més aviat, caldria subscriure les afirmacions de Francesc Curet, que assenyala que era habitual que els autors volguessin demostrar els seus coneixements amb un cert amanerament:

"Advertim que la majoria de les "consuetes" són anònimes, i si ens donen a conèixer el nom de l'autor —ben rarament passa— resulta ésser quasi sempre el d'algun clergue o religiós lletraferit que, si no sempre feia obra original, es donava el plaer d'introduir en la seva adaptació alguns fragments amanits de retòrica o d'un conceptisme bon xic deixatat" (1967, 51).

En segon lloc, cal remarcar el realisme que impregna el fragment de la consueteta on el dramaturg ha intervingut amb més autonomia (entre el v. 43 i el v. 286). És a dir, si bé és veritat que continuem amb un text fonamentalment doctrinal, també és cert que ens trobem davant un document literari que dibuixa amb gran precisió escenes de la vida familiar i dels costums d'una època. Hem de convenir, per exemple, que s'hi conté un veritable repertori d'expressions de salutació i de comiat, moltes de les quals avui en desús, de gran interès per a l'historiador de la llengua:

- “vés-te’n en pau, sias guardat” (v. 38); “vage en pau” (v. 106); “Mos señors, vagen en pau” (v. 250).
- “Viscau totas per a bé” (v. 104); “y viscau molt en vostros fills” (v. 142).
- “An Déu siau” (v. 105); “A Déu siau” (v. 249).
- “beneÿt siau de Déu” (v. 125).
- “A gràsia vos o tindrem” (v. 141).
- “O, amat señor, Déu li ajud” (v. 220).
- “Cada hu sia ben vingut” (v. 221).

Així, doncs, l’anònim autor insisteix en detalls com l’abraçada de les germanes a Llätzer per donar-li la benvinguda (vv. 47-52); la dolçor i l’amabilitat amb què tant Marta com, sobretot, Magdalena, atenen el germà (li apliquen un massatge o insisteixen en la necessitat de disposar de serveis mèdics, vv. 53-97); el breu però il·lustratiu diàleg entre les germanes i el servei domèstic, quan aquestes han d’anar a cercar els metges (vv. 98-106); o els elogis que es dispensen els metges mútuament i que són signes evidents de llur vanaglòria.⁵³² Per tant, hom pot considerar el dramaturg com un excel·lent recreador d’escenes de la vida quotidiana, que apareixen impregnades de dinamisme. La inclusió d’aquests elements, ben originals, constitueix indubtablement la seva empremta més personal.

⁵³² Els versos següents —que cal contextualitzar— serveixen de mostra de la fatuïtat dels dos metges: “O, que bon dir!” (v. 157); “Mestre Salinas, metge bo” (v. 185); “Bon judicat!/ Vós l’euve prenosticat de fi en fi” (vv. 192-193); i vv. 280 i 281.

Per altra banda, la *Consueta de Llätzer* (consueta 18) no consigna enlloc una data concreta de redacció. A banda d'alguns trets lingüístics, que ara tanmateix no analitzarem, hi localitzem un factor que no apareixia a la consueta anterior i que potser ens aportarà més indicadors per a una datació de la segona obra de Llätzer. Aquest factor es concreta en la introducció en el drama d'un flagrant anacronisme, que detallem tot seguit. Hom ha comentat més enrere que aquesta consueta diferia de l'anterior sobretot per la inclusió d'episodis extraevangèlics, com és el cas de les discussions mèdiques de dos personatges ben curiosos, mestre Salinas i mestre Brandà. Aquests dos *físics* reflexionen entorn de la seva ciència i citen en nombroses ocasions les autoritats més divulgades de la medicina antiga: Avicenna, Hipòcrates i, a més a més, un tal Guido. La popularitat i difusió en l'edat mitjana dels dos primers ja ha estat posat de manifest pels estudiosos.⁵³³ A més, els metges havien de posseir obligatòriament un seguit de volums, entre els quals figuraven obres d'Avicenna i d'Hipòcrates:

“The favourite texts of Majorcan doctors were, naturally enough, those they had heard lectured on in the university they had attended. At Bologna these texts were almost all drawn from Galen, Hippocrates, and Avicenna. The Bologna curriculum was not radically different from that of Montpellier, a university perhaps attended by more Majorcans that went to Bologna or Padua. In 1309 Pope Clement V laid down that all doctors of medicine must, when they were promoted, ‘possess’ six of the main texts of Galen, and also Avicenna (...). They were also to have ‘read’ (heard -or given-lectures on) Galen’s *Tegni*, Hippocrates’ *De pronosticis* or *Aphorismi*,

⁵³³ Segons la GEC (vol. 3, 423-4), Avicenna (Bukhara 980 - Hamadan 1037) és el nom amb què és conegut un antic filòsof i metge irànic musulmà. D'acord amb aquesta enciclopèdia, "Avicenna és considerat la personalitat més important de la medicina àrab i el primer metge de l'edat mitjana. La seva enciclopèdia mèdica, traduïda al llatí amb el nom de *Cànon*, fou el text bàsic per a l'ensenyament de la medicina a Europa durant més de cinc-cents anys". En relació a Hipocràs: "nom que en l'edat mitjana es donava al famós metge grec Hipòcrates" (DCVB). Segons la GEC (volum 12, 420), Hipòcrates (Cos, Dodecanès 460 aC - Làrissa ?) establí "les bases de la ciència mèdica i fixà, com a principis bàsics de la seva doctrina, el caràcter natural de totes les malalties —inclosa l'epilèpsia—, la teoria dels quatre humors, la importància del pronòstic, en el doble vessant diagnòstic i pronòstic (...)". Se li atribueix el *Corpus Hippocraticum*, tot i que es tracta d'un conjunt de procedència diversa.

together with his *Regimen acutorum morborum*, and Joannitius' *Isagoge* on Galen (...), or two of the six works of Galen already prescribed for purchase. More detailed regulations, issued in 1340, prescribed courses on Avicenna's *Canon*, the treatises of Hippocrates mentioned above, and a series of works by Galen" (Hillgarth 1991 I, 92).

S'ha d'afegir, també, que per a l'exercici de la medicina calia una formació universitària, força regulada per les autoritats.⁵³⁴

Encara passat el segle XVI, les autoritats citades continuen exercint una gran influència en la pràctica de la medicina a Mallorca, tal com assenyala J. N. Hillgarth:

"(...) Majorca is no exception to the rule that Galen, Hippocrates and Avicenna 'remained the paramount authorities until the end of the [sixteenth] century and beyond'" (1991 I, 96).

Pel que fa a *lo Guido*, que apareix citat a la peça, cal assenyalar que hem pogut documentar dos autors que figuren amb aquesta denominació.⁵³⁵ Ens

⁵³⁴ Contreras Mas, en un article sobre Joan Binimelis (1538-1616), metge, historiador mallorquí, beneficiat de la Seu de Mallorca i protegit del bisbe Joan Vich i Manrique, assenyala que "para poder llegar a ejercer como médico en aquellos momentos, en nuestro país, se debían haber cursado unos estudios universitarios estrictamente reglamentados y pasar un examen que facultaba para el ejercicio profesional. Para acceder a la facultad de medicina había que poseer el grado de "Bachiller en Artes" obtenido en universidades aprobadas. Tras cuatro años de estudio en una facultad de medicina, se obtenía el título de Bachiller en Medicina, después de lo cual tenían que practicar "sin que puedan curar" dos años continuos en compañía de médicos aprobados" (1993, 459).

⁵³⁵ Marià Aguiló i Fuster (1923 [1927], 490-492), en l'apartat de ciències i arts (capítol de medicina, entrades 1925 i 1926), documenta la impressió d'una traducció catalana d'un volum d'un tal mestre Guido de Cauliach, edició feta a Barcelona pel llibreter Pere Miquel en 1492. A la primera pàgina de la traducció podem llegir: "inventari o col·lectori de cirurgia en vullgar català fet per mestre Guido de Cauliach, en arts en medecina excel·lentíssim doctor e dels cirurgians príncep (...)". També ens assabentem que l'inventari es va compilar en 1476 i que Guido de Cauliach va ser mestre en medicina a l'estudi de Montpeller. Per altra banda, el *Dictionary of the Middle Ages* (Strayer, J. R., ed.) dóna entrada a Guido da Vigevano (ca. 1280- després de 1349), metge de l'emperador Enric VIIè, de Maria de Luxemburg, consort de Carles VI el Just, i de Joana de Borgonya, esposa de Felip VIè. Guido da Vigevano és conegut per dues obres: el *Texaurus regis Francie acquisitionis terre sancte de ultra mare*

referim, per una banda, a Guido da Vigevano, figura del segle XIV, i a Guido de Cauliach, mestre en medicina de l'estudi de Montpeller, del qual hom compila un inventari o *col·lector* de cirurgia.⁵³⁶ Aquesta és la seva única obra coneguda, *Inventarium seu collectorium cyrurgie*, traduïda i publicada en català en 1492.⁵³⁷ Sembla evident que el Guido que s'esmenta a la consuetud és aquest darrer, tan divulgat encara durant el segle XVI.

El fet que n'existeixi una traducció en català no ens ha de fer pensar, tanmateix, que sigui aquesta la font directa a què va recórrer l'autor anònim d'aquesta *Consuetud de Lätzer* (consuetud 18).⁵³⁸ A més, observem que, si bé totes les cites d'Hipòcrates que figuren a la peça mallorquina són extretes d'una

(1335) i el *Liber notabilium a liber Galieni extractis* (1345). Tots dos volums contenen capítols relacionats amb la medicina de l'època.

⁵³⁶ J. N. Hillgarth (1991 I, 95) assenyala: "A number of our doctors' inventories list works on surgery. The most popular author here was Gui de Chauliac (d. ca. 1368), (...) who achieved a 'scientific presentation of the surgery of his time'. (...) His work had soon been translated into Catalan (by a Majorcan author) (...)". Per altra banda, tal com assenyala Margaret S. Ogden, tot i les nombroses referències que hom fa a l'obra de Guido de Cauliach, no existeix una edició moderna del text llatí: "The *Inventarium* of Guy de Chauliac, a comprehensive treatise on the science and art of surgical medicine, was written in Avignon in 1363. More than thirty manuscripts of it are extant. Although it has been much quoted and discussed by historians of medicine, no modern edition of its Latin text has been made. The only modern edition of the complete works is the French edition of Nicaise (1890), in which the text is essentially that of Laurent Joubert's translation (1579)" (1971, v).

⁵³⁷ D'acord amb Avenoza (1996, 20) i amb Cifuentes (1997, 39) a Barcelona es conserven dos exemplars d'aquesta edició: un a la Biblioteca Universitària de Barcelona (incunable 490), i un altre a la Biblioteca de Catalunya (Bon. 7-IV-17), que hem pogut consultar. J. N. Hillgarth (1991 I, 92), a partir dels inventaris *post mortem* de les biblioteques dels professionals mallorquins de la sanitat, confecciona una llista dels dinou autors mèdics que més sovint hi apareixen. Avicenna n'ocupa el primer lloc (hi ha setze col·leccions que contenen un total de trenta-dues còpies de l'autor); en cinquè lloc figura Hipòcrates (esmenta divuit còpies en dotze biblioteques); i també, en setè lloc, Guido de Cauliac (del qual menciona setze còpies documentades en dotze col·leccions). En aquest sentit, un Guido ja apareix a la biblioteca del metge Pere Fabregat el 1396, a la de Pere Font de 1435 (el títol del qual és *De cirurgia*), o a la del metge Damià Carbó el 1542 (Hillgarth 1991 II). Endemés, Lluís Cifuentes assenyala que la majoria d'obres mèdiques impreses en català entre finals del s. XV i començaments del s. XVI són de caràcter pràctic, entre les quals destaquen els tractats de cirurgia. Ací, l'assagista distingeix expressament el tractat de "Guiu de Chauliach, [i] els comentaris a aquesta obra fets per Antoni Amiguet (...)" (1997, 39-40). Vegeu també (*ibidem*) les notes, tan interessants, que acompanyen aquesta referència a Guido.

⁵³⁸ Tal com assenyala J. N. Hillgarth, "The medical books in the collections of Christian owners were normally in Latin (...)" (1991 I, 90). A més, hom pot consultar el segon volum publicat per aquest erudit per assegurar que la majoria de textos són efectivament en la llengua universal del coneixement a l'edat mitjana.

traducció catalana de l'època (vv. 155-156 i vv. 198-201), les de Guido, en canvi, es reprodueixen sempre en llatí (vv. 207-209, v. 211, v. 212 i vv. 213-214).⁵³⁹ Les dates que manejaríem en relació a Guido de Cauliach s'haurien de concretar, doncs, en les següents: el 1363 s'escriu el seu *Inventarium*, a finals del segle XIV ja se'n coneixen còpies a Mallorca, i el 1492 es tradueix al català. En aquesta mateixa línia, potser la localització exacta de la font catalana de les cites d'Hipòcrates emprada pel dramaturg ens permetria fixar una data de redacció del text teatral, tot partint de la data de la traducció del text mèdic. Ara per ara, però, aquest interrogant roman irresolt.

⁵³⁹ Es conserva un exemplar d'una impressió del text llatí feta a Lleida els anys 1479-80 a la Biblioteca Capítular de Girona (Avenoza 1996, 20).

3.3.2. Anàlisi literària i musical

La *Consueta de Lätzer*, formada per 428 versos, no presenta un esquema mètric fix, sinó que més aviat són diverses les formes mètriques i estròfiques que el dramaturg emprà. En general, la majoria dels versos són octosíl·labs, tot i que n'hi figuren un gran nombre de fluctuants. La rima sol ser consonant i masculina, per bé que en alguna ocasió apareixen versos femenins; en aquest darrer cas, solen alternar versos masculins amb versos femenins. Les rimes solen esser pobres, per tal com és molt habitual que hi figurei una infinitud de terminacions verbals, sobretot de participis i infinitius, i mots que es repeteixen en molts de versos. Cal assenyalar, tanmateix, que aquesta versificació és l'habitual de l'època i no difereix, doncs, de la resta de consuetes del manuscrit. Reproduïm a continuació la combinatòria i les peculiaritats dels versos.

<u>Versos</u>	<u>Forma estròfica</u>
1-12	<i>estrofes de quatre versos, rima abab, masculina, consonant, octosíl·labs</i>
13-48	<i>versos aïllats, rima masculina, octosíl·labs tot i que amb llicències als versos 22, 25, 31, 39, 40 i 43, on no s'efectuen les sinalefes; v. 45, sinèresi; v. 47, heptasil·lab; vv. 13 i 14, rima defectuosa</i>
49-56	<i>estrofes de quatre versos, rima abab, versos masculins llevat dels vv. 49 i 51; octosíl·labs, llevat dels vv. 49, 51 i 52, heptasil·labs</i>
57-60	<i>estrofa de quatre versos, abba, masculins, octosil·labs</i>
61-64	<i>estrofa de quatre versos, abab, masculins, octosíl·labs</i>
65-67	<i>no segueixen un esquema mètric clar, octosíl·labs, masculins; el v. 65 rima amb el v. 64</i>
68-97	<i>no hi ha un esquema mètric fix, versos masculins; en general, el darrer vers que pronuncia un personatge coincideix en la rima amb el primer vers que pronuncia el següent personatge. Es produeix, doncs, una relació a nivell mètric entre intervencions; octosíl·labs, llevat dels vv. 69, 77, 86, 94 i 97, que són heptasil·labs i dels vv. 71, 95, tetrasil·labs</i>
98-106	<i>abab b- -c c; versos masculins, llevat del 98 i el 100; octosíl·labs, heptasil·labs i tetrasil·labs</i>
107-118	<i>tres estrofes de quatre versos, abab; heptasil·labs i octosíl·labs; alternança de rimes masculines i femenines</i>

- 119-127 *tres estrofes de tres versos, -aa; masculins llevat del 122; versos tetrasíl·labs, heptasil·labs i octosíl·labs*
- 128-133 *apariats; masculins; octosíl·labs, llevat del v. 132, tetrasíl·lab*
- 134 *blanc*
- 135-140 *apariats de rima consonant; masculins llevat dels vv. 135 i 136; tetrasíl·labs, heptasil·labs i octosíl·labs*
- 141 *rima amb el v. 140; octosíl·lab*
- 142-143 *apariat; octosíl·lab; masculí; consonant*
- 144-146 *a-a; octosíl·lab, tetrasíl·lab i octosíl·lab*
- 147-151 *estrofa de cinc versos, -abab; masculins; rima consonant*
- 152-156 *---aa; l'apariat és de rima consonant; versos masculins; heptasil·labs i octosíl·labs*
- 157-180 *apariats generalment; vv. 161 i 163, i vv. 174 i 176 entre si; versos masculins; rima consonant; tetrasíl·labs, heptasil·labs, octosíl·lab i algun vers hiper mètric de nou síl·labes*
- 181-215 *apariats generalment; masculins, rima consonant, en ocasions tres versos rimen entre si: 187-189, 190-192, 198-200, 205-207; versos esparsos 193, 201, 204, 210, 215; els vv. 181-191 són octosíl·labs, mentre que els vv. 192-215 són tetrasíl·labs, heptasil·labs i octosíl·labs*
- 216-223 *dos apareiats tetrasíl·labs i un d'octosíl·lab; masculins; rima consonant*
- 224-227 *estrofa de quatre versos, abba; a de rima assonant i tetrasíl·labs, b consonant i octosíl·lab; versos masculins*
- 228-262 *generalment apareiats, tot i que apareixen versos esparsos (228, 229, 236) i grups de tres versos que comparteixen la rima (234, 235 i 237; 240-242; 243-245; 246-248); rima masculina; consonant; versos molt irregulars: hipermetries i versos tetrasíl·labs, heptasil·labs i octosíl·labs; també apareix el v. 259 en què s'efectua una sinèresi; vv. 228 i 232, de nou síl·labes*
- 263-270 *el v. 263 és defectuós; el v. 269 és hiper mètric; la resta són octosíl·labs; versos masculins*
- 271-272 *versos esparsos*
- 273-281 *els vv. 273-275 rimen entre si; apareiats; versos irregulars de 7, 8 i 9 síl·labes; versos masculins de rima consonant*
- 282-285 *dos apareiats; rima masculina; consonant; octosíl·labs*
- 286-287 *versos esparsos*
- 288-303 *alguns versos esparsos (288, 289, 298); heptasil·labs (v. 303, sinèresi); fins al v. 303, abab, llevat del v. 299; rima consonant, llevat dels vv. 294 i 296; combinació de rima masculina i femenina*
- 304 *vers espars*

- 305-309 *versos generalment heptasil·labs; v. 306, sinèresi; rima masculina; consonant*
- 310 *vers espars, heptasil·lab*
- 311-314 *dos apariats heptasil·labs; rima masculina; consonant*
- 315-322 *dues estrofes de quatre versos, abab i a-a-; alternança de versos masculins i femenins; rima consonant; heptasil·labs*
- 323-326 *abba; versos masculins; consonant; octosil·labs, llevat del 326, que és hexasil·lab*
- 327-334 *dues estrofes de quatre versos, aabb ccdd; octosil·labs; masculins; rima consonant*
- 335-338 *estrofa de quatre versos, abab; versos masculins, octosil·labs; els vv. 336 i 338 rimen en consonant segons la pronúncia dialectal actual (temps/contents)*
- 339-342 *estrofa de quatre versos, abba; vv. 339-340, octosil·labs i vv. 341-342, heptasil·labs; versos masculins; rima consonant*
- 347-420 *estrofes de quatre versos; masculins; rima consonant; el v. 347 rima amb el v. 348 perquè es deu efectuar un desplaçament d'accent; vv. 371-372, rima falsa; vv. 391-392, el primer vers és en llatí i, per tant, no rima amb el següent. Potser cal considerar-los versos esparsos; versos octosil·labs; vv. 354 i 375, hexasil·labs*
- 421-428 *dues estrofes de quatre versos, abab; alternança de versos femenins i versos masculins; rima consonant; versos heptasil·labs, llevat del 421*

Pel que fa a la música, el conjunt de la peça és mig cantat mig recitat, fet que demostra la importància d'aquest recurs en tot el teatre antic. Francesc Massip assenyala que no es pot “concebre el teatre religiós de l'edat mitjana sense l'element melòdic, particularment important en un món com el medieval on encara el trencament del silenci resultava un fet extraordinari (...)” (Massip 1991, 59). A la consuetat, la rúbrica indica el to que ha de fer servir un personatge, tot i que de vegades n'hi permet dos de diferents. Aquest és el cas de la rúbrica del vers 288 s., en els quals Marta pot intervenir a to d'*ecce iam*⁵⁴⁰ o de *plant*, o de la

⁵⁴⁰ R. Rastall reproduceix la notació musical completa d'aquesta melodia (1996 I, 102-103). Francesc Massip inclou aquest to al seu repertori com a *Ecce iam domino (Ecce iam christicolae?)* (1991, 87). Per altra banda, la consuetat de la Seu de Mallorca de 1511 assenyala que durant la festa de sant Esteve quatre praecentors o cantors han d'entonar l'*Ecce iam coram te* (Anglès 1988, 285).

rúbrica del vers 323 s., en què Jordà cantarà segons el to d'*alma laudes* o el to de *papagay*.

Alguns himnes que fan servir els personatges apareixen també en altres consuetes⁵⁴¹ i, concretament, l'*alma laudes*, el *Vexilla (Regis)* i l'*Avant* formen part del repertori de la *Consueta de Llätzer* anterior (la disset). Les dues consuetes també fan ús de la mateixa solució en l'episodi de l'enterrament de Llätzer. Ací el copista no inclou el text de l'himne i les peces coincideixen: la rúbrica del v. 65 s. de la consueteta disset assenyala "*Are el posen sobre lo lit. Y consertar-se à una prosesó y cantaran in exitu Israel fins an el moniment (...)*"; i la del v. 315 s. de la peça divuit estableix "*Are vagen-lo a setorrar cantant in exitu Ysrael; y setorrat que és, tornen-se'n en case de les Marias tots (...)*", fet que demostra la popularitat del to.⁵⁴² Per altra banda, en determinats fragments, el dramaturg només consigna la melodia en una ocasió. Això ens pot portar a confusions perquè no queda clar si en intervencions posteriors del mateix personatge, si no n'indica una altra, aquest ha d'emprar la mateixa o si, ben al contrari, només ha de recitar el text. També en el cas de Jesús, en dues ocasions s'assenyala que ha d'intervenir *a son to* (rúbr. v 331 s. i rúbr. v. 391 s.), tot i que no precisa de quin to es tracta. Ens podem decantar potser pel to de *sitis*, que utilitza únicament Jesucrist. Incloem seguidament els himnes i les melodies que es mencionen en el text i els personatges que en fan ús:

⁵⁴¹ Cf. el repertori musical que recull Francesc Massip (1991, 80-95).

⁵⁴² El text napolità de Pirro Antonio de Lanza, *Opus vitae, mortis et resurrectionis Laczari*, també empra aquest mateix psalm, segons indica una rúbrica: «Hic perveniunt Iudei ad corpus et accipiunt illud cum luminaribus et thure: et interim dicunt psalmum: 'In exitu Israel de Aegipto'» (Coppola 1959, 208). El ms. del *Mystère de la Passion* de Mons indica que porten Llätzer a soterrar, "au lieu préparé, et il puelt-on faire de grant triumphe, comme de mort de noble homme" (rúbr. v. 14.829) (Cohen 1924).

<u>To</u>	<u>personatges</u>
<i>Alma laudes</i>	<i>contret vv. 1-8; Llàtzer v. 41; Magdalena vv. 49-52; Marta vv. 53-54; Jordà vv. 300-303 i vv. 323-330 (Jordà pot triar un altre to per a aquests darrers vv.)</i>
<i>Vexilla (Regis)</i>	<i>Llàtzer vv. 33-40; Llàtzer vv. 43-46; Magdalena vv. 383-386 i possiblement vv. 389-390; Marta vv. 393-396 i possiblement vv. 401-404</i>
<i>Pute T-rra Ecce Ianda</i>	<i>Maries vv. 107-118</i>
<i>Ecce Iam</i>	<i>Marta vv. 288-299</i>
<i>Plant</i>	<i>Marta vv. 288-299 (ací Marta pot triar entre dos tons: plant o Ecce Iam); sant Pere vv. 335-338</i>
<i>In exitu Israel</i>	<i>Els rabins i tota la comitiva porten Llàtzer a soterrar entonant aquest himne</i>
<i>to de papagay</i>	<i>Jordà vv. 323-330 (ací Jordà pot triar entre aquest to i alma laudes)</i>
<i>Veni Creator</i>	<i>Marta vv. 359-362 i possiblement vv. 367-370; vv. 375-379; Jesús vv. 405-412</i>
<i>Sitis</i>	<i>Jesús vv. 363-366 i possiblement vv. 371-374; 379-382</i>
<i>Avant</i>	<i>Tots vv. 417-428</i>

3.3.3. Representació

Si ens centrem ara en la representació de l'obra, primerament cal assenyalar que una hipòtesi ben possible és que el muntatge tingués lloc a l'interior del temple, tot i que la consuetat no ho especifiqui. Mentre que les rúbriques de la peça anterior no esmenten els cadafals o llocs (Cenoz & Huerta 1989, 40) sí que ho fan les acotacions del text que estudiem en aquest apartat. En efecte, la referència a l'ús de cadafals és explícita i apareix dues vegades, la primera a la rúbrica del v. 43 s. en què s'indica que "*Are lo Jesús vage a son cadefal y Làtzer vage a les germanas (...)*", i la segona a la rúbrica del v. 331 s., que diu: "*Vage-se'n Jordà an el cap del cadefal (...)*".

Sembla que els llocs escènics necessaris eren quatre, que apareixen indicats a la consuetat. De tot d'una cal figurar una ciutat, indeterminada, situada fora dels límits de la Judea, perquè al vers 332 Jesucrist manifesta el seu desig de tornar a la Judea, per la qual cosa deduïm que abans no s'hi trobava. La primera rúbrica de la consuetat (v. 1 s.) ens fa saber que un paralític arriba a aquesta ciutat i que hi troba un sabater feinejant. Més endavant, al v. 10 el paralític li demana clarament si ha vist passar "lo Netzereu per la ciutat?". En segon lloc, s'hi ha de muntar la ciutat de Betània, dins la Judea, molt a prop de Jerusalem. La rúbrica del v. 106 s. explicita: "*[Vagen]-se'n les Marias a la ciutat (...)*". En aquesta ciutat hi ha d'haver cases, perquè així ho exigeix l'acció dramàtica dels versos 122-123: "Mes donas, an esta via/ le case que trobereu". De fet, és possiblement a Betània on trobem la casa de mestre Brandà, el metge (rúbr. v. 128 s.: "*Vage l'ome ab les dones y toca a le porta*"), i de l'especier o apotecari (rúbr. v. 271 s.: "*Ara se'n van a l'espesier (...)*"). En tercer lloc, existeix el lloc físic de la casa de les germanes de Llätzer, habitatge en què aquest ha de morir ("*(...) tornen-se'n en case de les Marias tots (...)*" rúbr. v. 315 s.). D'aquesta casa, que no pot ser

només figurada o pintada, sinó que requereix un muntatge més complex, hi entren i en surten els personatges contínuament: "*Isca la Magdalena y diga perlant*" rúbr. v. 216 s.; "*Ara entren los metges (...)*" rúbr. v. 220 s. Finalment, fa falta la instal·lació del *moniment* o sepulcre de Llätzer. La rúbrica del v. 315 s. fa referència al seu enterrament: "*Ara vagen-lo a setorrar cantant in exitu Ysrael*". En un primer moment, doncs, podríem suposar que no cal erigir un lloc escènic específic per al sepulcre, per tal com els actors podrien sortir de l'escena per procedir al sepeli. Ara bé, més endavant, els vv. 389-390 assenyalen clarament que sí que hi ha de constar un lloc per al *moniment*. De fet, Jesús s'hi ha d'aproximar ("Veniu, Señor, molt promptement;/ veniu, así's lo moniment", vv. 389-390), ha de llevar la làpida que tanca el sepulcre ("*Tol te lapidem*", v. 391) i ha de ressuscitar Llätzer. Aquest lloc escènic sol ser present en gairebé tots els textos analitzats. En aquest sentit, la *Passion d'Arras* (Richard 1891) és potser un cas curiós: s'hi prepara un *tombel*,⁵⁴³ no en vertical (*Cy est comment on porta Lazaron en terre*), i, després de soterrar el mort, hom el cobreix de terra (*Adonc le coeuvrent de terre en la fosse*).

Aquesta *consueta de Lätzer* no té la complexitat escenotècnica d'altres peces de la seva època. N'hi ha prou amb recordar el tan espectacular *Misteri d'Elx*, o la segona *consueta mallorquina* sobre la temptació de Jesucrist, en què la coloma de Déu Pare davalla gràcies a un giny. En el cas de la *Consueta de Lätzer* que ara ens ocupa sembla que no hi ha trucatge. Únicament, en un moment determinat de l'acció dramàtica, una mossa i Marta han de fer com si escalfessin draps (rúbr. v. 181 s.), i, més endavant, la Magdalena ha d'encendre llum a

⁵⁴³ Al mateix text, aquest *tombel* també rep el nom de *monument*: «Elle s'en va hastivement/ Plorer dessus le monument/ Ou Lazaron son frere est mis» (vv. 9231-9233) (Richard 1891, 108).

instàncies d'un Llätzer moribund ("*Magdalena ensenga lum (...)*" rúbr. v. 286 s.), efectes que es poden resoldre fàcilment.

L'*attrezzo* que s'hi empra corrobora la simplicitat escenotècnica de la peça. De fet, damunt els cadafals hi feia falta un llit, d'acord amb la rúbr. del v. 68 s.: "*Ara stiga recoldat an el lit (...)*"; uns draps, segons les indicacions de la rúbr. del v. 181 s.: "*(...) y le mose y Marta façen com qui scalfàs draps*"; i orinals (cf. rúbr. v, 181 i ss), possiblement dos, segons la rúbr. del v. 185 s.: "*(...) Y cada metge prenga un orinal (...)*". Sembla que també calia tinta i paper, perquè mestre Salinas en demana a l'especier (v. 273). A més, la frase imperativa de Jesucrist *Tol te lapidem!* (v. 391) pareix que exigeix la presència d'una pedra o làpida del *moniment*, d'acord també amb el v. 404 ("elsem la pedra en les mans") i amb les indicacions de la rúbr. del v. 405 s., que estableix: "*Levade la pedra, tots se agenollaran*". Finalment, el vers 415, que pronuncia Jesucrist, "*Desligau-lo molt prestament*", i que es refereix a Llätzer, i igualment la rúbr. del v. 417, ens fan creure que s'hi empraven unes faixes o unes benes⁵⁴⁴ per lligar Llätzer difunt. Aquest ús escènic es correspondria amb el passatge evangèlic de sant Joan: "El mort va sortir, lligat de peus i mans amb faixes, i la cara embolcallada amb un sudari" (Jo 11: 44).

Malgrat la simplicitat escenotècnica de la peça, les rúbriques són molt riques en indicacions de com han d'actuar els personatges. Cal, per exemple, que "*(...) cade metge prenga un orinal ab ses serimònies*" (rúbr. v. 185 s.), o que "*prèngan lo bras [de Llätzer] ab le serimònia que-s deu dir*" (rúbr. v. 228 s.). De vegades, fins i tot el dramaturg intenta crear una atmosfera determinada, com la

⁵⁴⁴ La rúbrica del v. 309 s. estableix que els rabins embanaran Llätzer per portar-lo a soterrar.

del moment culminant de la resurrecció de Llätzer, molt profunda, en què Jesús ha d'aparèixer “(...) *ab les mans juntes y los ulls [mirant] el çel*”, se'ls ha de torçar com si hagués plorat, i, mentrestant, s'ha de sentir el murmuri dels jueus com a rerefons (rúbr. v. 391 s.). En aquesta obra, alguns personatges actuen amb dissimul, com quan Marta surt secretament de casa per rebre Jesús, o quan hi torna entrar per avisar la Magdalena (rúbr. v. 359 s.; rúbr. v. 383 s.). I també d'altres que xiuxiuegen en lloc de parlar en veu alta, com és el cas de Jordà: “(...) *Jordà diga a Marta a la orella que isca defora, que lo Jesús ve*” (rúbr. v. 359 s.).⁵⁴⁵ En aquest sentit, doncs, es tracta d'una obra teatral que precisa força detalladament les accions dels actors.

Ara bé, les acotacions no aporten gens d'informació sobre la indumentària que han de dur, factor que deixa les portes obertes a l'especulació. En escena, probablement hi havia una trentena d'actors, la majoria dels quals amb diàleg propi. Només el sabater⁵⁴⁶ i els jueus i rabins esmentats en el text no tenen assignada una intervenció, sinó que es limiten a ser figures mudes o, si més no, a participar en els cants de caire col·lectiu (en l'entonació de l'himne *In exitu Israel*, de camí cap al sepulcre, o en el cant de gràcies final que interpreten seguint el to *avant*). Tampoc no totes les mosses ni els apòstols que devien pujar als cadafals degueren intervenir en el diàleg. De fet, sembla que únicament és una la mossa que dialoga amb les dues germanes, mentre que dels apòstols només sant Pere, sant Andreu i sant Tomàs conversen de forma individualitzada amb Jesús.

⁵⁴⁵ Hom observa aquest mateix detall a la *Rappresentazione di Santa Maria Maddalena della sua conversione*. Llegim en una rúbrica: *e udendo uno amico di Marta che Giesù veniva, pianamente a Santa Marta all'orecchio dissegli come Giesù viene* (Banfi 1963, 258).

⁵⁴⁶ *Vid.* nota al vers 12.

La majoria d'aquests personatges —almenys els més importants— provenen de la narració bíblica. Aquest és el cas, de fet, de Llätzer i de les seves dues germanes, Marta i Magdalena (que a la Bíblia —recordem-ho— corresponen a Maria i Magdalena, això sí), de Jesús i dels apòstols. El cas de Jordà, l'escuder, si bé el nom no figura a la narració canònica ni en els altres textos consultats, almenys el personatge en si sí que apareix, des d'estadis ben primerencs, en molts dels textos europeus que dramatitzen el tema (és el *servus*, els *nuntii*, Brunaumont, Malquin, el *varlet*, Doucet, etc...).

Podem destacar que les germanes de Llätzer de la consuetada divuit se'ns presenten plenes d'humanitat. Així, proven de fer servir els seus remeis casolans per alleujar son germà. En aquest sentit, Magdalena, al v. 65, li demana si vol que li fregui el costat, perquè sap que potser aquest massatge el calmarà. En lloc de millorar, l'actor que assumeixi el paper de Llätzer haurà de simular que es desmaia (*y fregant-lo façe com si:s desmaiàs*). A més, el personatge de Magdalena, tan popular i proper a l'audiència, es permet la llicència, sense cap formació mèdica, de fer comentaris sobre la *bona cara* o aspecte de l'orí de Llätzer:

“Los meus señors, mirau así:
l'aygua qu·é presa dematí
y aqeste qu·aprese are.
Y no té gens de bona care!” (vv. 181-184)

Ací Magdalena, en la seva tasca de tenir esment del germà moribund, ha conservat mostres de l'orí de Llätzer, que han de servir perquè els metges, d'acord amb els tractats de les autoritats de l'època, en pronostiquin la malaltia.

També el tractament que el dramaturg dona al personatge de Jesús no es correspondria amb la serenitat característica d'un ésser diví, sinó que ens en presenta, més aviat, la faceta humana (Castro 2001, 45), que no és capaç de contenir les llàgrimes davant la tomba de Llätzer (Cf. *La resurrecció de Llätzer* d'Hilari d'Orleans). Llegim a la rúbrica del vers 390: *Lo Jesús ab les mans juntes y los ulls el çel; y torch-se los ulls.*

En aquesta *Consueta de Lätzer* (consueta 18) s'inclouen dos personatges, que no figuren als textos bíblics, i que sense cap dubte ens sorprendran enormement (tant per la importància argumental que tenen dins l'obra com per la singularitat dels seus parlaments i intervencions). Ens referim als dos metges. Efectivament, la segona mostra de *Resurrectio Lazari* del *Manuscrit Llabrés* incorpora la figura de dos especialistes, mestre Daniel Salinas i mestre Jacob Brandà. Aquests dos personatges curiosos, que intentaran inútilment guarir Llätzer, hi degueren aportar actualitat i immediatesa, alhora que degueren fer més versemblant l'obra. Entre els versos 147-281 llegim els arguments que exposen i les seves mostres d'erudició en citar autors tan importants a l'edat mitjana com Avicenna, Hipòcrates o Guido, dels quals reproduïxen fragments sencers en llatí i en vulgar.⁵⁴⁷ Entre tots aquests llatínorums cal distingir-hi,

⁵⁴⁷ Les cites, tan enigmàtiques i fosques, que pronuncien, tant en llatí com en vulgar, mestre Brandà i mestre Salinas degueren causar una gran impressió en l'audiència il·letrada de l'època. En aquest sentit, són ben significatius els comentaris de Gemma Avenoza: "Els metges, com d'altres grups professionals ben marcats, han posseït de sempre una manera pròpia de comunicar-se situada dins l'àmbit dels llenguatges especialitzats, dels argots professionals o dels parlars secrets. La ciència mèdica ha representat des de sempre per al malalt una mena d'univers clos on no té accés i que poques vegades pot arribar a comprendre (...). Els pecats dels metges foren innombrables i incansablement blasmat pels moralistes de tots els temps" (Avenoza 1996, 17). El moralista M. Ermengaut, per exemple, retreu als metges "llur prepotència, la qual els fa abusar dels seus coneixements i, juntament amb altres professionals de la sanitat, els especiers, dedicar-se a robar"; a més, "els metges expressen llur ciència de manera obscura amb el propòsit de confondre el malalt" (Avenoza 1996, 18). Potser hom podria fer una lectura de les intervencions dels metges a la consueta a partir d'aquesta interpretació.

tanmateix, un clar missatge subliminal: únicament Jesús, gràcies a la intervenció de Déu, serà capaç de ressuscitar Llätzer; no hi valdran, doncs, cap dels remeis ni de l'home, que no se'n pot escapar,⁵⁴⁸ ni del món. De fet aquesta lectura ja s'intueix en alguns versos que pronuncia el moribund (vv. 87-89), i es localitza ben sovint en els altres textos del *Manuscrit Llabrés* i del teatre europeu coetani.⁵⁴⁹

Existeixen estudis solvents sobre l'exercici de la medicina a Mallorca, que, sens dubte, ens podran aportar algunes dades aclaridores sobre la identitat d'aquests dos personatges. Sabem, per cert, que el metge medieval Lleó Mosconi, físic jueu natural de Turquia que exercia a Mallorca, disposava de diversos tractats de medicina, entre els quals figuraven precisament Hipòcrates i Avicenna (GEM, vol. 9, 334). Per altra banda, i pel que fa a l'estudi d'aquesta ciència, és provat que:

"a les aules mèdiques de l'Estudi General Lul·lià s'estudiaven les indicacions i els efectes de la manera de purgar (o els purgants), l'orina, el pols, les febres; s'hi impartien les disciplines referents a les naturaleses de l'home i els temperaments i les facultats naturals, estudis que després passaren a la universitat.

Es consultaven, sobretot, el *Cànon* d'Avicenna i l'*Ars Parva* de Galè (...)" (GEM, vol. 9, 334).

No era, doncs, una professió estranya a l'època, perquè hom documenta l'existència a la Ciutat de Mallorca en 1512 de disset apotecaris, un especier,

⁵⁴⁸ Llegim a *Le Mystère de la Passion* d'Arras (Richard 1891, 106): «Nuls homs ne puet contre la mort» (v. 9089).

⁵⁴⁹ Com s'ha assenyalat repetidament, la principal preocupació del dramaturg és la instrucció de l'audiència a través de l'entreteniment dramàtic (Cawley 1993, x). *Vid.* també els versos que pronuncia Magdalena, agenollada, davant Jesús a *Le Mystère de la Passion* de Jean Michel: "car bien l'eussies mediciné/ seullement de vostre parole" (vv. 13711-13712) (Jodogne 1959, 189).

quinze cirurgians i dos metges (Barceló 1988, 174). En els altres textos sobre Llàtzer a què hem tingut accés (*vid. supra* 3.), només en un, la *Rappresentazione di Santa Maria Maddalena della sua conversione*, hi participen metges, que intenten, mitjançant els coneixements i els remeis de la medicina de l'època, sanar el moribund (Banfi 1963). Les germanes preveuen de bon començament que només Jesús podrà guarir-lo (vv. 1130-31), tot i que *uno di casa di Lazero* insisteix que cal anar a cercar quatre metges (els dos habituals de la família, maestro Antonio i maestro Matteo, i dos més, maestro Dino i maestro Nereo, que són *molto litterati*). A l'obra, tanmateix, només n'hi apareixen tres, perquè el text no consigna cap rèplica per a maestro Nereo i tampoc no és mencionat en cap acotació. Com a conclusió, cal apuntar que possiblement tant els noms d'aquests doctors del text italià com els de la consueva mallorquina, i també els personatges en si, siguin invenció del dramaturg corresponent, puix que amb aquest additament hom aconseguia sens dubte un crescendo d'agilitat dramàtica i versemblança.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ *Vid.* la nota a peu de pàgina del v. 110.

3.3.4. Edició

Aquesta edició intenta ser fidel al text que figura al manuscrit. No obstant això, per tal de facilitar-ne la lectura i la interpretació, s'han modificat alguns aspectes, d'acord amb els criteris ja assenyalats per a les edicions de les obres sobre la temptació de Jesús, sobre la samaritana i sobre la primera de Llätzer.

CONSUETA DE LÄTZER

/69 ra

Et primo entre un contret, cantant alme lau[des]⁵⁵¹

[CONTRET]

Contret stich y molt malalt;
del món, lo més afurtunat.⁵⁵²
Lo Nezereu jo crech sens falt
ten prest mi aurà ajudat.

- 5 Así aquell speraré
ab una gran devosió;
vanint, a ell me donaré
per tal que age curasió.

Ara diga lo contret a un sabater que stà cosint, a l'enquatre⁵⁵³

⁵⁵¹ Contret: *privat de moviment total o parcial del cos* (DCVB).

⁵⁵² El significat antic del mot *afortunat* no coincideix amb l'actual. Tanmateix, el DCVB inclou el mot com a propi de Mallorca amb el significat de *baldat, tort o paralyzat de qualche membre corporal* i en dóna exemples. També el Diccionari Aguiló dóna entrada a aquest mot, també com a mallorquinisme, amb el sentit d'afollat.

⁵⁵³ Llegiu: *a l'encontre*.

[CONTRET]

Digau, señor, èu vist pasar
10 lo Netzereu per la ciutat?
Vet-lo't ellí que a l'entrar
are pens jo que és arribat.⁵⁵⁴

Lo contret a Jesús

[CONTRET]

Mestre, Señor, Rey infinit;
a vós ma mostre peralítich.⁵⁵⁵
15 Señor, vullau-me prest curar⁵⁵⁶
per tal que [u]s puga adorar.

JESÚS

Ara no cri[...], sias faiel,⁵⁵⁷
coneix a mi per rey del çel; ⁵⁵⁸
y so tremès per lo rescat⁵⁵⁹
20 y per donar-vos sanitat.⁵⁶⁰

⁵⁵⁴ Sembla que els vv. 11-12 els hagi de pronunciar el sabater, perquè si no aquest personatge no té rèplica. Tanmateix, però, el manuscrit no dóna cap entrada per a aquest personatge, que, aleshores, seria mut. Ara bé, sembla que entre els vv. 9-10 i els vv. 11-12 hi ha una línia en blanc, que permetria la capçalera per al personatge del sabater, la qual, per ventura, va oblidar transcriure el copista.

⁵⁵⁵ Llegiu: *a vós em presento com a paralític*.

⁵⁵⁶ La síl·laba *-rar* del verb *curar* és a la ratlla de dalt.

⁵⁵⁷ Hi ha un forat al manuscrit. Llegiu: *sigues fidel*.

⁵⁵⁸ A la còpia manuscrita (plec 959) de la Biblioteca Llabrés figura el mot *res* en lloc de *rey*.

⁵⁵⁹ Aquí Jesús possiblement fa referència a la seva missió entre els homes: rescatar-los del pecat original.

⁵⁶⁰ Al ms. apareix un mot ratllat.

CONTRET

O, Rey Atern, a vós ador;
qui a mi mostrau [tant amor]
y per a mi sou devellat.
Señor, feu sia jo curat!⁵⁶¹

*Lo Jesús senant lo contret*⁵⁶²

/69 rb

JESÚS

25 En nom del Pare Infinit,
lo teu mal sia prest guarit.
Leve't en pau, tu ets curat;⁵⁶³
adora Déu qui te à creat.

CONTRET

30 Ador-te, Rey, Déu poderós,
qui mostres a nós grans favors.
Els sacerdots jo aniré⁵⁶⁴
y lo miracle mostraré.

Ara diga Làtzer a Jesús; vèxi[lla]

⁵⁶¹ A la còpia manuscrita (plec 959) de la Biblioteca Llabrés figura el mot *cercat*.

⁵⁶² El verb *sanar* figura al DCVB amb el sentit de *donar la salut; guarir* i ens en forneix exemples ja a partir de Ramon Llull.

⁵⁶³ Llegiu: *Lleva't en pau*.

⁵⁶⁴ Llegiu: *Als sacerdots*.

[LÀTZER]

Mestra, Señor, vull-vos pregar
que [lli]sència·m vullau d[a]r
35 per a Betània, a on niré;
mas germanas vis[itaré].

JESÚS

Làtzer, per a mi tant a[mat],
vés-te'n en pau, sias guardat;
a ellas tu de mi diràs;
40 lo que às vist los conteràs.

Làtzer en to de alme lau[des]

[LÀTZER]

Beneÿu-me, Mestre, Señor.

JESÚS

Beneÿt sias per nostra amor.

*Are lo Jesús vage a son cadefal y Làtzer vage a les germanas y
diga en to de vexilla*

[LÀTZER]

Alagria gran que euran
mas germanas quan ma veuran.
45 Jo pens que sían en lo cor trist

perquè molt à que no m'[han] vist.

Ara diga lo scuder a las Marias; perlant

[SCUDER]

Señoras, vull prest axir;⁵⁶⁵
lo señor Lätzer veig venir.

MAGDELENA, *a to de alme laudes*

/69 va

O, Marta, germana mia,
50 anem-lo totas abrasar.⁵⁶⁶
Ab una gran alagria,
nos vullau aconsolar!

Ara abrasen les Marias a Lätzer. Marta a to de alme laudes

[MARTA]

En nom de Déu siau vengut,
o, car germà, com vos trobau?

LÀTZER

55 Ma persona malalta tinch;
prech-vos que prest ma ajudau.

⁵⁶⁵ Mentre que la majoria dels versos d'aquesta part de la peça són octosíl·labs, aquest és heptasíl·lab. Es podria tractar d'un error de la còpia, que dona *vull* en lloc de *vullau*? Aquesta hipòtesi respectaria l'octosíl·lab i també, segons el context, faria més sentit. Tanmateix, però, ací el ms. és clar.

⁵⁶⁶ Al ms. apareix un mot ratllat.

MAGDALENA

Lo meu germà, què·s vostro [mal]?

Car molt stau color mudat.⁵⁶⁷

LÀTZER

Le mia sor, stich penat⁵⁶⁸

60 per tot lo cos en general.

MARTA

Fora stich de ma raó,

lo meu germà, de veritat;

ferida só de passió

fins vostro mal age mirat.

MAGDELENA

65 Voleu que us freguem lo costat⁵⁶⁹

per veure si·s remeyerà?

LÀTZER

Fase's; vullau, que bé·m plaurà.

⁵⁶⁷ Llegiu: *Perquè teniu el color molt canviat.*

⁵⁶⁸ Llegiu: *Germana meva, estic penat.* Sor: *germana* (DCVB). En aquesta consuetat apareix el substantiu *sor* en singular i *sorts* en plural (aquesta darrera variant no és documentada al DCVB). Cf. vv. 73, 81, 282. Per altra banda, el DCVB registra el mot *penat* amb el significat de *patir un dolor, un treball.*

⁵⁶⁹ Costat: *la regió de les costelles, a la dreta o a l'esquerra del cos* (DCVB). Es tracta del costat esquerre (Cf. v. 83).

Ara stiga recoldat an el lit y fregant-lo façe com si-s desmaiàs y diga Magde[lena]⁵⁷⁰

[MAGDELENA]

Ay, mesquina, germà, señor,
altre mal teniu pitjor.

MARTA

70 La vista plena de dolor,
no responeu,
que, sertament, gran mal aveu.

LÀTZER

Les mias sorts, no us spenteu⁵⁷¹
si-m veyeu star congocat,⁵⁷²
75 puis a Déu plau, qui m' à [creat];⁵⁷³
jo us o diré, no us regireu!⁵⁷⁴

MAGDELENA

/69 vb

Sert, gran pler nos ne fereu
car bé u pendrem pasienment,
puis a Déu plau omnipotent.

⁵⁷⁰ La forma *recoldat* apareix al DCVB com a antiga variant del verb *recolzar*.

⁵⁷¹ Llegiu: *Germanes meves, no us espanteu*.

⁵⁷² Congoixa: *angoixa, opressió de l'esperit* (DCVB).

⁵⁷³ Ens resulta impossible de llegir aquest mot. Tanmateix, la desinència del participi masculí sembla clara. Pel sentit del vers el mot ben bé podria ser el de la lectura que aportem.

⁵⁷⁴ Regirar: *trasbalsar, alterar profundament* (DCVB).

LÀTZER

80 Incurable és, sertament,
és lo meu mal, señora sor;⁵⁷⁵
y dóne'm strany turment
perquè m'està molt prop del cor.

MARTA

Làtzer, señor, no ajau por,
85 que metges ich ferem venir,⁵⁷⁶
qui·s poran molt ajudar.⁵⁷⁷

LÀ[T]ZER

Tot és demés en mi obrar,
metge nigú sinó sols Déu,
qui·m pot guarir del poder seu.
90 Mes, bona amor vos fa perlar...
Però mirau lo que·s vull dir:
en res jo no·s vull contredir,
cuytau lo pas, feu-los venir.⁵⁷⁸

MAGDELENA

Prontes som a vós servir;⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Als vv. 80-81 es repeteix el verb principal, *és*, possiblement per qüestions de còmput sil·làbic.

⁵⁷⁶ Llegiu: *hi*.

⁵⁷⁷ Llegiu: *qui us podran ajudar molt*.

⁵⁷⁸ Segons el DCVB l'expressió *cuïtar el pas* té el sentit d'*anar més aviat*.

95 me[s], entre [ta]nt,
señor, no prenguésseu spant.

LÀTZER

No feré, tirau avant.

Marta a las mosses diu; perlant

[MARTA]

Donas caras, y parentas,⁵⁸⁰
tant quan nos veureu terdar,
100 stau totas ben atentas,
per Làtzer vullau mirar.

MOSA

Desempetxau en lo tornar,⁵⁸¹
que ja ferem lo que porem.

MAGDELENA

Viscau totas per a bé.
105 An Déu siau!

⁵⁷⁹ Prompte: *preparat, disposat* (DCVB).

⁵⁸⁰ Cares: *que inspira gran afecte o estimació* (DCVB).

⁵⁸¹ Una de les accepcions del verb *desempatxar* és la d'*obrar amb rapidesa, apressar-se* (DCVB).

MOSSA

Vage en p[au].⁵⁸²

*[Vagen]-se'n les Marias a la ciutat cantant a to de pute t-rra ecce
ianda*⁵⁸³

[MARIAS]

Anem tristes y masquinas. /70 ra

Demanarem a on stà
mestre Deniel Salines

110 y mestra Jacob Brandà.⁵⁸⁴

E veurem en madasinas⁵⁸⁵
si·ns gorran nostra germà.⁵⁸⁶
Què ferem, desventurades,
si lo metge no·l pot curar?

115 Més valdria no ser nades
o cuitadement morir,
car serem desemperades
de tant de bé, que no·s pot dir!

*Are troben un ome y diga Magdalena e l'ome; pallant*⁵⁸⁷

⁵⁸² Al ms., els versos *An Déu siau/ Mossa/ Vage en p[au]* apareixen en un de sol.

⁵⁸³ No hem pogut documentar aquest to. A més, la lectura és insegura.

⁵⁸⁴ Patronímics que no hem pogut documentar enlloc. No figuren, per exemple, a Calbet-Corbella 1983. Possiblement són invenció del dramaturg. Per altra banda, sembla que hauríem d'accentuar el cognom Brandà com a mot agut, a fi que rimés amb el vers 108 (es produeix, a més, el mateix cas, als vv. 120-121 i als vv. 289-291).

⁵⁸⁵ Convé entendre el verb /veure/ amb el sentit de *mirar amb l'enteniment, examinar mentalment* (DCVB). Llegiu: *medecines*.

⁵⁸⁶ Llegiu: *si ens guariran el nostre germà*.

[MAGDELENA]

Digau, señor,
120 sebeu-nos dir a on stà
lo metge mestre Brandà?

LO HOME

Mes donas, an esta via
le case que trobareu;
aquí stà, demanar l'èu.⁵⁸⁸

MARTA

125 O, beneït siau de Déu,
si viscau vós,⁵⁸⁹
mostrau-nos-o, veniu en nós.

Vage l'ome ab les dones y toca a le porta

[HOME]

O de la case, qui à si!⁵⁹⁰

BRANDÀ

⁵⁸⁷ Llegiu: *a l'home; parlant.*

⁵⁸⁸ Una possible lectura d'aquesta estrofa és: *Senyores mies, en aquest carrer/ trobareu una casa;/ el metge hi és, demaneu per ell.* Cal interpretar l'adverbi *aquí* amb el sentit antic d'*allà*.

⁵⁸⁹ Si: *així.*

⁵⁹⁰ El valor d'aquesta *O* del v. 128 no és el mateix que la del v. 125. Mentre que en el v. 125 es tracta simplement d'una exclamació, habitual en la parla moderna, el valor de la del v. 128 s'ha d'entendre, en canvi, com a forma de cridar algú, potser semblant a l'accepció 4 del DCVB. Si: *ací.*

Qui demanau? Veniu a mi!

MAGDELENA

130 Mos señors, sí, per gran secós...⁵⁹¹

MARTA

Avem pler com sou los dos.

SELINAS

Sobre quin cas?

MAGDELENA

Nostro germà, qui stà el pas.⁵⁹²

BRANDÀ

Complauràs!⁵⁹³

/70 rb

135 Bé·m demostrau que sou donas,
y posat cas que siau bonas
teniu flaquesa gran de cor.⁵⁹⁴
No ajau por!

⁵⁹¹ Llegiu: *socors*.

⁵⁹² Pas: *esdeveniment notable* (DCVB).

⁵⁹³ Llegiu: *Es complaurà!*, és a dir, *es farà tal com demaneu*.

⁵⁹⁴ Aquí apareix el tòpic sobre la flaquesa de les dones, lloc comú que es troba en múltiples obres medievals i tardomedievals. Per a una visió resumida del pensament misògin a l'edat mitjana *vid.* Villena 1986, 11-16.

SELINAS

Car nosaltres ja y nirem
140 y si Déu plau guarir-lo·s èm.⁵⁹⁵

MAGDELENA

A gràsia vos o tindrem;
y viscau molt en vostros fills
si·ns ajudau ab tals perills.

MARTA

Mes, duptam que y siau a temps...

BRANDÀ

145 Donau camí.⁵⁹⁶

SELINAS

Anem absemps.⁵⁹⁷

Vagen a Làtzer; abans de entrar, diga Brandà

⁵⁹⁵ Llegiu: *i si a Déu plau us l'hem de guarir.*

⁵⁹⁶ Locució no documentada al DCVB.

⁵⁹⁷ Al ms., les línies *Donau camí/ Selinas/ Anem absemps* apareixen en una de sola.

[BRANDÀ]

O, vald-nos Déu;
digau stà per a morir
y feu-lo star vestit!
150 Despullau-lo, posau-lo el llit
ans de més dir!⁵⁹⁸

SELINAS

Mirau de donar-nos avís.
Jo redupta de sincopis;⁵⁹⁹
no l'elseu tant quan pugau,
155 car diu lo test de Ipcràs:⁶⁰⁰
“e l'ome flach no l'elseràs!”⁶⁰¹

BRANDÀ

O, que bon dir!
Desempetxau, e sens més dir,⁶⁰²
aportau-nos los orinals

⁵⁹⁸ Vv. 147-151: el metge Brandà se sorprèn davant el fet que el moribund estigui encara vestit, per la qual cosa ordena que el despullin i el fiquin dins el llit.

⁵⁹⁹ D'acord amb el DIEC, el verb *reduptar* significa *témer (alguna persona o alguna cosa poderosa, amenaçadora)*, i una de les accepcions del mot *síncope* és *pèrdua sobtada de la consciència, completa i transitòria, lligada a una brusca anòxia cerebral*. El substantiu *sincopi* figura al DCVB com a mot antic. Per tant, llegiu: *Jo temo una síncope*.

⁶⁰⁰ Hipocràs: “nom que en l'edat mitjana es donava al famós metge grec Hipòcrates” (DCVB). Segons la GEC (volum 12, 420), Hipòcrates (Cos, Dodecanès 460 aC – Làrissa ?) establí “les bases de la ciència mèdica i fixà, com a principis bàsics de la seva doctrina, el caràcter natural de totes les malalties — inclosa l'epilèpsia—, la teoria dels quatre humors, la importància del pronòstic, en el doble vessant diagnòstic i pronòstic (...)”. Se li atribueix el *Corpus Hippocraticum*, tot i que es tracta d'un conjunt de procedència diversa.

⁶⁰¹ Llegim en un dels aforismes d'Hipòcrates, que figura en un manuscrit català del segle XV: “Aquelhs qui no reposen no poden millorar, donchs cové que pijoren” (Hipòcrates 2000, 63).

⁶⁰² Per al significat del verb *desempatxar* vegeu la nota del v. 102.

160 perquè li conegam los mals.⁶⁰³

Ara entren les germanas y diuen a Làtzer

MAGDELENA

Lo meu señor, com vos à·nat?⁶⁰⁴

LÀTZER

Germanas, gran mal é pasat!

MARTA

No stigau ten spantat,
car dos metges vos amanam

165 qui tot lo mal a vós levaran.⁶⁰⁵

LÀTZER

/70 va

Déu és molt gran, qui·l pot levar!⁶⁰⁶

MAGDELENA

Veritat és; mes, nos apar

⁶⁰³ D'acord amb Carré & Llorens, "en la medicina galènica medieval, l'observació de l'orina (...) era bàsica en la diagnosi i la prognosi d'una malaltia" (Hipòcrates 2000, 85).

⁶⁰⁴ Llegiu: *Senyor meu, com us ha anat?*

⁶⁰⁵ Vv. 164-165, llegiu: *car dos metges us menem, / els quals tot el mal us trauran*. Menar: *guiar, fer anar una persona envers un lloc, una situació* (DCVB).

⁶⁰⁶ Les dues germanes del text mallorquí porten dos metges perquè guareixin Llàtzer. Tanmateix, però, tal com indica el moribund en aquest vers, l'únic metge que n'és capaç és Déu, a qui les germanes del drama d'Hilari d'Orleans anomenen *el gran metge* (Castro 2001, 42).

que, ab le ajuda del Señor,
los metges levaran la dolor.

LÀTZER

170 No més ramor; feu-los entrar.⁶⁰⁷

MARTA

No, que·ls orins volen mirar
primerament;
e mirau y stau atent,
sebeu lo que de vós àn dit?

175 Que no és bo star vestit!

LÀTZER

De res no·s vull fer despit,
però sols Déu
à de ser lo metge meu.

MAGDE[LENA]

No·s congoxeu; preniu l'orí.

LÀTZER

180 Veniu prest; veus-lo así.

⁶⁰⁷ Remor: soroll.

*Prenga los orinals le Magd[elena]; y le mose y Marta façen com qui scalfàs draps. Y diu Magd[elena]*⁶⁰⁸

[MAGDELENA]

Los meus señors, mirau así:
l'aygua qu·é presa dematí
y aqueste qu·aprese are.
Y no té gens de bona care!⁶⁰⁹

Y torna dins lo malalt; y cade metge prenga un orinal ab ses serimònies; diga Brandà

[BRANDÀ]

185 Mestre Salinas, metge bo,
aquest omo flach lo trop jo,⁶¹⁰
pronosticau lo seu afany.⁶¹¹

SALINES

Mestre, señor, a vós pertany!

BRANDÀ

Sertament, més à de un any
190 que aquest home stà tocat

⁶⁰⁸ Llegiu: *Que la Magdalena prengui els orinals, i que figuri que la mossa i Marta escalfen draps.*

⁶⁰⁹ Evidentment, s'ha d'entendre *aigua* en el sentit d'*orí*. Tot i les referències contínues a l'aspecte de l'orí, el dramaturg no n'indica l'estat concret, fet que hauria contribuït a localitzar la font mèdica exacta. Hipòcrates, als seus aforismes 31-34, diferencia tipus d'orina diversos (Hipòcrates 2000, 57).

⁶¹⁰ Llegiu: *aquest home, jo el trobo flac.*

⁶¹¹ Afany: *molèstia, enuig, i també tribulació, pena* (DCVB).

de *penalis* an el costat.⁶¹²

SELINAS

Bon judicat!

Vós l'heu prenosticat de fi en fi,⁶¹³

/70 vb

segons mostre lo orí: veritat és⁶¹⁴

195 que ell se mostre molt ensès

de febra tal

que no·l judich sinó mortal.⁶¹⁵

⁶¹² El mot *penalis* no apareix documentat a cap dels diccionaris habituals (DCVB, DECat, DIEC, DETMA). Tampoc no figura a les edicions de textos i als repertoris mediconaturals indicats per Carré & Llorens (Hipòcrates 2000, 26-27), és a dir: a) als editats per Lluís Faraudo de Saint Germain: *El "Libre de les medicines particulars". Versió catalana trescentista del text árabe del tratado de los medicamentos simples de Ibn Wafid, autor médico toledano del siglo XI*, Barcelona, 1943. *Libre de la Figura del Uyl. Text català traduït de l'àrab per mestre Joan Jacme i conservat en un manuscrit del XIVn segle a la Biblioteca Capitular de la Seu de Saragossa*, Barcelona, 1933. "Una versió catalana del *Libre de les herbes de Macer*", *Estudis Romànics*, 5 (1955-56), 1-54. "*Llibre de totes maneres de confits*. Un tratado manual cuatrocetista del arte de la dulcería", "El texto primitivo inédito del *Tractat de les mules* de mossèn Manuel Dieç" i "El *Libre de Sent Soví*. Recetario de cocina catalana medieval", articles apareguts al *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núms. 19 (1946), pp. 97-134; 22 (1949), pp. 23-62; i 24 (1952), pp. 5-81, respectivament; b) al lèxic de l'edició de Joan Veny del *Regimen de preservació de pestilència* de Jaume d'Agramont (Diputació Provincial de Tarragona, 1971); c) al glossari final a Arnau de Vilanova, *Obres catalanes. Vol. II: Escrits mèdics* (Barcelona: Editorial Barcino, 1947). No apareix tampoc a Trias i Teixidor, A., 1996. "El català en el llatí del "Regimen Sanitatis ad regem aragonum" d'Arnau de Vilanova", *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XXXII (= Miscel·lània Germà Colón, 5), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 33-52. Per altra banda, no l'hem documentat en l'interessant aportació que fa Gemma Avenoza al vocabulari mèdic medieval a l'article "Del calaix de l'apotecari i de l'especier", *Scripta philologica in memoriam Manuel Taboïda Cid*, A Coruña: Ediciones Universidade da Coruña, 1996, vol. 2, pp. 781-804. Finalment, tampoc no aclareix el dubte l'article, més aviat de caire divulgatiu, de Francesc de B. Moll "Sorpreses i problemes d'un filòleg davant la medicina medieval", *Textos i estudis medievals*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 319-334. Podria provenir de l'adjectiu *poenalis*, que té el sentit de *punitiu*. Per altra banda, en relació al mal de costat (Cf. v. 206), llegim en l'aforisme 5è del Llibre VIè d'Hipòcrates: "Dolor de costat e de les altres partides, si fa molt deffalliment, és mal" (Hipòcrates 2000, 52).

⁶¹³ La locució *de fi en fi* és documentada al DCVB com a forma antiga amb el significat de "completament, d'un extrem a l'altre". També hem d'assenyalar la hipermetria d'aquest vers, d'una extensió rara dins la consueta. Sembla que si se suprimeix la locució *de fi en fi* aleshores el vers, que ara és espars, rimaria amb l'anterior i esdevindria heptasíl·lab.

⁶¹⁴ Vers hiper mètric.

⁶¹⁵ Llegiu els vv. 192-197: *Vós n'heu fet el pronòstic de forma adequada, d'acord amb l'orí. És veritat, doncs, que Llätzer es troba mol afectat d'una febre que li ha de causar la mort. Cf. l'aforisme 46 del Llibre IVt d'Hipòcrates: "Si rigor ve en la febra e la virtut ja feble, és mortal" (Hipòcrates 2000, 42). D'acord amb Carré & Llorens, la febre és considerada, "en la medicina galènica, calor patològica o*

Segons diu lo Ypocràs:
"en los inferiors seràs
200 com tal orina tu veuràs
incurable lo malalt és".⁶¹⁶

BRANDÀ

Señor, mestre, y lo Guido⁶¹⁷
sebeu si·n fa mentiú?

SELINAS

Avisenna n'és molt bo,⁶¹⁸
205 qui n'à fet un bell trectat,
de aquest mal de costat.

BRANDÀ

Guido n'à molt ben perlat:⁶¹⁹
qui dixit orina suprebea
*homines que fecit mortalis est.*⁶²⁰

estranya a la calor natural que es difon per tot el cos i danya les seves funcions naturals (...). Fou el tipus de malaltia que més sovint hagueren d'atendre els metges medievals" (Hipòcrates 2000, 78).

⁶¹⁶ Els aforismes 69-83 del Llibre IVt d'Hipòcrates fan referència a l'orina, tot i que no hem sabut localitzar la font exacta de la cita del text dramàtic mallorquí (Hipòcrates 2000, 44-45).

⁶¹⁷ Caldria llegir el mot final de vers com a agut, perquè rimi amb el següent.

⁶¹⁸ Segons la GEC (vol. 3, 423-424), Avicenna (Bukhara 980 – Hamadan 1037) és el nom amb què és conegut un antic filòsof i metge irànic musulmà. D'acord amb aquesta enciclopèdia, "Avicenna és considerat la personalitat més important de la medicina àrab i el primer metge de l'edat mitjana. La seva enciclopèdia mèdica, traduïda al llatí amb el nom de *Cànon*, fou el text bàsic per a l'ensenyament de la medicina a Europa durant més de cinc-cents anys".

⁶¹⁹ A continuació, el dramaturg introdueix en el text unes intervencions en llatí, pronunciades pels dos metges, que demostren, un cop més, la seva erudició. Es tractaria de cites manllevades de Gui de Chauliach, una autoritat mèdica de l'època, tal com s'ha analitzat. Hom observa que el llatí que s'hi emprà és del tot allunyat de la normativa clàssica, perquè es tracta d'un llatí vulgar amb fortes influències de la llengua romànica.

SELINAS

- 210 Y ab un trectat, si menor és.⁶²¹
*qui dixit testis in suo continentis.*⁶²²

BRANDÀ

*Quomodo dicente dicatur mihi.*⁶²³

SELINAS

*Dixit de aqua suprebea
et inopis fregants vis.*⁶²⁴

BRANDÀ

- 215 *Verum dicis, que de mort no pot campar.*⁶²⁵

⁶²⁰ La traducció dels vv. 208-209 seria: *que ha dit que l'home que ha fet l'orina superba (?) és mortal*. Si l'anònim dramaturg hagués volgut respectar la normativa clàssica aleshores la frase hauria estat tal com segueix: *qui dixit hominem qui urinam superbiam (?) fecit mortalem est*. La construcció clàssica per excel·lència hauria estat la de completiva d'infinitiu amb subjecte en acusatiu, però apareix ja la de les llengües romàniques (amb el·lisió, però, del *que*). Els fenòmens que s'hi observen són: *orina* (<*urinam*): pèrdua de la *-m* final de l'acusatiu singular; obertura de la *-ū* en *-o*. *Suprebea*: no hem documentat el mot en cap dels diccionaris habituals. Potser deriva de *superbiam* (?), en què s'hauria produït una metàtesi de la *-r*; obertura de la *-ī* en *-e*, i una pèrdua de la *-m* final. *Homines*: aparentment és plural, però per una manca de concordança hauria de ser singular (*hominem*). Tanmateix, però, té un sentit general. *Que*: forma de relatiu ja evolucionada en la llengua romànica.

⁶²¹ La conjunció *si* s'empra ací amb valor concessiu (DCVB).

⁶²² El significat d'aquest vers és molt fosc. Proposaríem: *que ha dit que en dóna fe el qui el porta*.

⁶²³ La forma *dicatur* seria la d'un subjuntiu exhortatiu, amb la qual cosa el significat de la frase seria: *que se'm digui què és això que ha dit*. Podríem llegir: *digueu-me què ha dit!*

⁶²⁴ El mot *fregants* podria provenir de *flagrans*, *flagrantis*, amb el significat d'*ardent* o *referit a la força, al desvalgut*. S'hi hauria produït una metàtesi de la *-r*, una confusió de la *-l* i la *-r*, i un pas de la *-a* a *-e*. Podríem interpretar el vers, doncs, amb dos significats: a) *ha parlat de l'aigua [l'orina] superba i de la força ardent del desvalgut*; b) *ha parlat de l'aigua superba [l'orina] i de la força d'aquell que està ardentment desvalgut*.

⁶²⁵ Llegiu: *Dius veritat: de mort no pot alliberar-se*.

Isca la Magdalena y diga perlant

MAGDELENA

Mos señors, plau-vos entrar.

BRANDÀ

Aveu-lo fet despullar?

MAGDELENA

Mos señors, sí.

SALINAS

Dons, entrem-hi.⁶²⁶

Ara entren los metges y diu Brandà

[BRANDÀ]

220 O, amat señor, Déu li ajut!⁶²⁷

LÀTZER

Cade hu sia ben vingut.

⁶²⁶ Al ms., els versos *Mos señors sí/ Salinas/ Dons entrem hi* apareixen en un de sol. Llegiu aquest darrer vers: *Doncs, entrem-hi*. En la lectura, cal accentuar el pronom feble per exigències de la rima, d'acord amb la pronúncia dialectal de les Balears.

⁶²⁷ Sembla que el copista ha ratllat l'article personal *lo*, que correspondria a Déu.

SALINAS

Com vos trobau?

LÀTZER

Com a Déu plau!

BRANDÀ

Vós bé perlau;
225 però stau molt spantat /71 ra
de un poch de mal de costat.
Prestau lo bras.

Prèngan lo bras ab le serimònia que·s deu dir

[BRANDÀ]

Señors, jo vos diré vostro mal,
segons me enseñà un doctor
230 molt principal: *penalis* és lo seu nom.⁶²⁸
Y dir-vos he de què·s compon:
de matèria y sanch alterat.⁶²⁹
Sou vós sagnat?⁶³⁰

⁶²⁸ Vers hiper mètric.

⁶²⁹ En català antic el substantiu *sang* podia ser masculí, talment l'italià modern, la qual cosa justifica l'aparició de l'adjectiu *alterat* també en aquell gènere.

⁶³⁰ Segons el DCVB el verb *sagnar* significa *treure sang a algú obrint-li una vena, generalment per a produir un efecte curatiu*. D'acord amb Carré & Llorens, "mitjançant aquesta operació, que els metges galenistes prescrivien amb propòsit terapèutic o preventiu, es pretenia evacuar la sang en excés o

LÀTZER

Per dupte no he gosat.

SALINAS

235 Segurament bo fôra stat
però encare y és tot
lo que Déu y à posat;⁶³¹
no ajau por.

LÀTZER

240 Certament, jo tinch bon cor
per quan devinau en mi
tot lo meu mal de fi en [fi].

BRANDÀ

Señor, dons, pleurà-us axí
que·ns posem a ordenar
les madasinas per curar?

LÀTZER

245 Tot lo que volreu obrar
jo só content;⁶³²

alterada” (Hipòcrates 2000, 88). Fixem-nos que al vers anterior (v. 232) els dos metges fan referència a *sanch alterat*.

⁶³¹ Hem d’entendre aquests versos en el sentit que Llätzer no ha estat sagnat, per la qual cosa no ha perdut encara gens de sang. Així, doncs, Llätzer conserva tot *allò que Déu hi ha posat*.

prech-vos se façe prestament.

SALINAS

Tant prest se farà corent;⁶³³
a Déu siau.

LÀT[ZER]

250 Mos señors, vagen en pau.

Iscan les Marias ab ells y diga Magde[lena]

MAGDELENA

Mos señors, lo que us apar no·ns o direu?⁶³⁴

BRANDÀ

Si ferem en breu perlat; mes, no ploreu.⁶³⁵

MARTA

Dieu-o prest, si us ajud Déu!

⁶³² Llegiu els vv. 245-246: *Sóc content de tot el que voldreu fer.*

⁶³³ Llegiu: *Tan prest [que] es farà corrent.*

⁶³⁴ El vers ve a dir: *Senyors, no ens comunicareu la vostra opinió sobre la situació de Llätzer?* Es tracta d'un vers hipermètric.

⁶³⁵ Cal veure el valor d'aquest *si* en l'adverbi antic que, seguit de verb, equival a "així, d'aquesta manera" (DCVB). Vers hipermètric.

SALINAS

Del que·s diré no us spenteu: /71 rb
255 no pot campar a le mort⁶³⁶
vostre germà; preniu conort.

MAGDE[LENA]

O male sort; y no li poreu ajudar?⁶³⁷

BRANDÀ

Axò voldríem assetjar,⁶³⁸
però mirau ab gran atensió
260 no·l prenga elteresió
y no muyra de spant
mentre que stam ordenant.⁶³⁹

Marta, batent-se los pits, diga

[MARTA]

O, tristes, lo mal és [tant]
que·n tals noves no·ns spentem!⁶⁴⁰

⁶³⁶ Campar: *salvar-se, alliberar-se d'un perill* (DCVB).

⁶³⁷ Vers hipermètric.

⁶³⁸ Llegiu: *Això voldríem assajar*.

⁶³⁹ Llegiu els vv. 260-262: *no li prengui alteració i, aleshores, mori d'espant, mentre estem organitzant la cura*.

⁶⁴⁰ La rima exigeix la realització dialectal *spentam*.

SELINAS

265 Si vosaltres o demanau
no us direm la veritat!

MAGDELENA

O, Déu, de tot siau loat.
Grandíssim és lo teu poder!

SELINAS

[Conformau]-vos en son poder y no ploreu.⁶⁴¹

MAGDELENA

270 Ara, anau en nom de Déu.

Ara se'n van a l'espesier y les Marias tornen dins; y diga Brandà a l'espesier

[BRANDÀ]

Señor specier...

SPESIER

Señor...

⁶⁴¹ Vers hiper mètric.

SELINAS

Donau-nos tinta y paper per or[denar].⁶⁴²

SPESIER

Prest stich per a lur manar.⁶⁴³

SALINAS

275 Acabau prest e sens terdar.

*L'espesier d'one recapte y diga*⁶⁴⁴

[SPESIER]

Segons la presa que·s veix dar⁶⁴⁵
lo malalt stà per a finir;
ordenau sens perdre temps
que les madasinas són p[resents].

BRANDÀ *diga a Salinas*

280 Ordenau, mestre, señor.

⁶⁴² Hi ha un forat al ms. Vers hipermètric.

⁶⁴³ Llegiu: *Estic preparat perquè em maneu.*

⁶⁴⁴ D'acord amb el DIEC, l'expressió *donar recapte* significa: *proveir, tenir-ne cura.*

⁶⁴⁵ Llegiu: *segons la pressa que em doneu.*

SALINAS

A vós pertany le tal onor.

*Are orodonen los mesges./ La consueta vage a Làtzer y diga*⁶⁴⁶ /71
va

LÀTZER

Les mias sorts, jo us dich de mi⁶⁴⁷
que us molt prop le mia fi.⁶⁴⁸
Ja tinch perdut l'enteniment;
285 enseneu lum molt prestament.

*Magdalena ensenga lum y Ma[r]ta isca fora y do un crit a
l'escuder*

MARTA

Jordà, Jordà...

JORDÀ

Señora...⁶⁴⁹

Marta, ecce iam o ab plant, diga

⁶⁴⁶ El ms. presenta unes grafies que es deuen a errors del copista. *Vid.* els mots *orodonen* i *mesges*. Per altra banda, ací cal entendre el substantiu *consueta* amb el sentit que donariem actualment al terme *acció*. Llegiu, doncs: *Que l'acció es traslladi a Làtzer, i que aquest digui...*

⁶⁴⁷ Llegiu: *Germanes meves*.

⁶⁴⁸ Sembla que els vv. 282-283 farien més sentit si el mot *us* fos *és*. Al ms., però, llegim *queus*, tot i que es podria tractar d'un error del copista.

⁶⁴⁹ Al ms., els versos *Jordà Jordà/ Jordà/ Señora* apareixen en un de sol.

[MARTA]

No stigau un punt d'ora,⁶⁵⁰
feu venir mestra Brandà
290 y l'altre, mestra Salinas,
que no volem més obrar.⁶⁵¹
Y dexem las madasinas,
que Làtzer ja vol finir.
Y d'equí, ab molt grans presas,
295 sercareu lo Redemptor
dient-li que ja nos dexa
en aquesta gran dolor.
Que Làtzer de mort ja passe
an equell pas de amargor.

Are diga Jordà a to de alme lau[des]

[JORDÀ]

300 Señoras, seran servidas:
sens trigar molt jo niré;
no resteu tant afligides
que lo Massias porteré.

Vage-se'n Jordà an els metges y diga, perlant; y vage a Jesús

⁶⁵⁰ D'acord amb el context i segons el DCVB, el mot *punt* significa *porció molt petita de temps; instant; antigament es considerava com una de les divisions de l'hora, probablement equivalent al minut.*

⁶⁵¹ Obrar: *treballar* (DCVB).

[JORDÀ]

Mos señors, veniu corrent,
305 y no·s cal més ordonar:
que·l pasient ja vol finir.

BRANDÀ

Qui·s p[o]ria altre pensar⁶⁵²
de semblant cas!

SALINAS

Anem; veurem lo seu trespàs.⁶⁵³

*Ara vagen los metges ab le seri/mònia que·s deu. Sien rebuts per
les Marias. Y Làtzer fina; y los rabins lo lo enbanaran per portar-
lo a setorar; e fet, diga Selines, perlant⁶⁵⁴ /71
vb*

[SALINAS]

310 Puis que Déu à ordenat
que tots n'avem de pesar,⁶⁵⁵
què vos cal tant turmentar?

⁶⁵² Llegiu: *Qui podia pensar-se un altre acabament/ a cas semblant*. En la forma dialectal *poria* hom observa el fenomen de la sincopa vocàlica. Per tant, transcriuríem *p[o]ria*.

⁶⁵³ Llegiu: *traspàs*.

⁶⁵⁴ Fina: del verb *finar*, amb el significat de *morir*. Per altra banda, hom observa una metàtesi en el verb *soterar*, variant no documentada al DCVB. També, cal assenyalar que el copista repeteix el pronom *lo*.

⁶⁵⁵ Llegiu: *que tots n'hem de passar*. Els versos 310-311 es refereixen a l'experiència universal de la mort.

BRANDÀ

Prengam-lo onradament;
aporte-lo el moniment.⁶⁵⁶

*Are vagen-lo a setorrar cantant in exitu Ysrael; y setorrat que és,
tornen-se'n en case de les Marias tots; y digan les Marias en son
plant*

MARTA

315 O, tristes y dolorosses,
y qui·ns aconsolarà?
Per tostemps viurem plorosses
per le mort de tal germà!

MAGDELENA

Mirau, donas y parentes,
320 mirau, veureu si·s dolor,
trobant-nos soles, absentes
de Làtzer, un tal germà!

*Tornades les Marias en se case diga Jordà a Jesús a to de alme
laude o de papagay*

[JORDÀ]

Mestre, Señor, jo só tremès
de Betània prestament
325 per a dir-vos de continent

⁶⁵⁶ Sembla que el vers faria més sentit si fos *aportem-lo*. Tanmateix, però, el ms. en aquest punt és clar.

que Làtzer ja mort és.

De mort no serà aqueix mal
mostrant-se lo celestial,
y per ell crech que molts creuran
330 qui incrèduls are stan.⁶⁵⁷

*Vage-se'n Jordà an el cap del cadefal y diga Jesús an els apòstols
a son to*

JESÚS

Amichs, jo·s vull denunsiar⁶⁵⁸ /72 ra
com en Judea vull tornar.
Preniu-o tots pesientment
y seguiu-me benignament.

SANT PERE, a to de plant

335 Señor, no·ns par degam tornar
en Judea dins ten poch temps,
on vos volien lepidar;⁶⁵⁹
mas, si vos plau, tots som contents.

⁶⁵⁷ Sembla que l'estrofa que comprèn els vv. 327-330 pertanyin a una intervenció que hauria de fer Jesús, i no l'escuder. Al ms. es deixa un espai suficient per incloure-hi la capçalera. Potser es tractaria, doncs, d'un oblit del copista.

⁶⁵⁸ A partir d'aquí les intervencions dels personatges són semblants a les d'altres textos. Cf., per exemple, el *Mystère de la Passion* de Troyes (Bibolet 1987). Denunciar: *anunciar, declarar; fer saber una cosa* (DCVB).

⁶⁵⁹ Alepidar (alapidar): *ferir a pedrades* (DCVB).

JESÚS

Podeu vosaltres ignorar,
340 si fan dotze ores a un dia,
dins les quals totom poria
les opinions mudar.⁶⁶⁰

Aprés d'esò us vull revelar
com Làtzer dorm, qui·s amich meu.
345 Y per tal fet jo vull anar
per a mostrar lo poder meu.

SANT ANDREU

Lo meu mestra, si dorm Làtzer⁶⁶¹
tots na tenim molt bon perer,⁶⁶²
però façam tots an axí:
350 anem-y tots, vejam le fi.

JESÚS

Làtzer és mort y jo en pre[n]ch pler,
per mostrar-vos lo meu poder.
Veni en mi tots de bon gra[t]:
veureu Déu aser loat.

⁶⁶⁰ Cf. la intervenció de Jesús al *Mystère de la Passion* de Troyes: “Ne sont pas douze heures au jour/ que en plusieurs lieux et parties/ ne sont pas egaulment parties./ S’en l’une ont aucun mal songé,/ l’autre, espoir, a leur veul changé” vv. 2690-2694 (Bibolet 1987, 496).

⁶⁶¹ Cal llegir el mot final de vers com a agut, perquè així s’hi efectua la rima.

⁶⁶² Cf. els vv. 2707-2712 del *Mystère de la Passion* de Troyes, que pronuncia sant Andreu: “Moult proffiter/ luy peut ceste dormicion:/ c’il dort, c’est sa sanacion,/ car, quant un malade repose,/ l’en le repute bonne chose/ et ung signe qu’i est tres sain” (Bibolet 1987, 496).

SANT TOMÀS

- 355 Anem germans, puis axí és;
obeir-l'èm, puis raó és.
Muyram tots an el seu costat,
puis que axí o à manat.

Vage lo Jesús y los apòstols; y Jordà diga a Marta a la orella que isca defora, que lo Jesús ve; y ella ix secre[ta]ment; y vage devant Jesús ab gran reverència; diga a to de veni creator⁶⁶³

MARTA

- Señor, si ja y fòçeu stat, /72 rb
360 no fóra mort ni trespasat
lo meu germà, qui·ns fa plorar.⁶⁶⁴
Vós o podeu remidiar!⁶⁶⁵

JESÚS, *sitis*

- Marte, ages fianse en Déu,⁶⁶⁶
y veuràs vuy lo poder seu:
365 ton germà resussitarà
y tot lo món ne perlerà.

⁶⁶³ Secrement: no documentat al DCVB. Possiblement es tracta de l'adverbi *secretament*, tal com indiquem.

⁶⁶⁴ Cf. els vv. 2742-2745 del *Mystère de la Passion* de Troyes: "Jhesus, mon tres souverain sire,/ se vous eussies ycy esté,/ je croy de ferme voulenté/ que mon frere ne feust pas mort" (Bibolet 1987, 498).

⁶⁶⁵ Remidiar: variant del verb *remeiar*, no documentada al DCVB.

⁶⁶⁶ Al ms. apareix un mot ratllat. Llegiu els vv. 363-364: *Marta, tingues fiança en Déu, i veuràs avui el poder seu*. Haver fiança: *acte de fiar o d'esperar una cosa* (DCVB).

MARTA

Certe só jo que·l meu germà
el dia derrer cobrarà
la sua carn, qui·l fa morir,
370 per vós señor aposair.⁶⁶⁷

JESÚS

Vida y resurrectió!
Els qui·m creuran, Marta, asò!
—e mire bé lo que·t dich jo—
Marta, Marta, creus tu asò?

MARTA

375 Jo crech bé y fermament
que tu ets Massias verement;
e que tu ets Déu increat
qui en lo món ets devallat.

JESÚS

Lo qui creurà en bon punt és nat
380 que en mi és la Trinitat
—Pare y Fill, Sant Sperit—,
la qual és en mi tot unit.

⁶⁶⁷ Marta es refereix al dia del Judici Final. L'expressió que empra Marta, *cobrarà la sua carn*, fa referència al fet que Llätzer recuperarà la vida.

Vage Marta d[i]simuladament; fase axir la Magdalena; y tota la gent isca derrera elles; y Magdalena lanse's an els peus de Jesús; y diga Magdalena a to de vexilla

[MAGDELENA]

Mestre, Señor, la male sort...

Lo meu germà Làtzer, qui-s mort.

385 Señor, si ich fóseu stat,
de tal mort fóra el campat.⁶⁶⁸

JESÚS

Dieu-ma a on l'èu posat

/72 va

—lo bon amich!— y setorrat.

MAGDELENA

Veniu, Señor, molt promptement;

390 veniu, así-s lo moniment.

Lo Jesús ab les mans juntes y los ulls el çel; y torch-se los ulls; y los jueu murmuraven ells ab ells.⁶⁶⁹

JESÚS, a son to

Tol te lapidem!

Y loareu lo Déu etern.

⁶⁶⁸ Llegiu: *de tal mort fóra ell campat*. Al ms. apareix el pronom *ell* amb una sola ela.

⁶⁶⁹ Al ms. observem que no hi ha concordança de nombre entre l'article *los* i el substantiu *jueu*.

MARTA *a to de vexilla*

Mestra, Señor, quatre jorns ha
que mon germà sepultara.⁶⁷⁰
395 Jo crech pudirà, sertament,
si no y obriu de continent.⁶⁷¹

JESÚS

No t'é jo dit primerament,⁶⁷²
si an el Pare és plasant,
que, si tu creu[s e]n lo gran Déu,
400 tu veuràs vuy lo poder seu?

MARTHA

Señor, sia fet de bon grat
lo que mana te magestat.
Veniú así, amichs, germans:⁶⁷³
elsem la pedra en les mans.⁶⁷⁴

*Levade la pedra, tots se agenolleran. Y diu lo Jesús en to veni
cre[ator]*

⁶⁷⁰ Es tracta de l'imperfet de subjuntiu antic, tot i que cal llegir el mot com a agut a fi que s'hi efectuï la rima.

⁶⁷¹ Cf. els vv. 2830-2833, que pronuncia Marta al *Mystère de la Passion* de Troyes: "Ha, sire, vous seriez deceuz!/ Des quatre jours y est gisant,/ par quoy peut estre sy puant/ qu'ame ne le pourroit sentir" (Bibolet 1987, 503).

⁶⁷² Al ms. apareix un mot ratllat, damunt el qual apareix l'adverbi *primerament*.

⁶⁷³ Al ms. figura un mot ratllat.

⁶⁷⁴ Llegiu: *alcem la pedra amb les mans*.

[JESÚS]

405 Pare, Señor, en mi unit,
gràsias fas, com às oït.
Tostems só cert que ous a mi;
mes, are us dich cridant axí:

per tot lo poble qui así és,
410 que puga dir tu m'às tremès,
lo qual vuy viu en gran peccat
per la lur incredulitat.

/72 vb

Alse's Jesús

[JESÚS]

Sus! Làtzer, ix del moniment,⁶⁷⁵
car l'etern pare és content.

Y Làtzer alse's. Diu lo Jesús

[JESÚS]

415 Desligau-lo molt prestament;
loarà Déu omnipotent.

Desligat; agenollats, a to avant

⁶⁷⁵ *Sus!* usat com a interjecció serveix per a incitar algú a moure's, a anar avant, a anar-se'n d'un lloc (DCVB).

TOTS

Grans gràtias d'umilitat
donam a tu, Déu incarnat,
qui tal miracle excel·lent
420 aveu mostrat a tante gent.

Alsen-se y vagen defora, cantant en lo mateix to

[TOTS]

Fem-li gràtias tantes
de la sua [caritat],
que las suas virtuts tantes
a tots quan som à mostrat.

425 E per so ab gran prudència,
 puis ets Massias, Señor,
 façam tots obediència
 donant-li sempre laor.

FINIS

CONCLUSIONS

Conclusions

Al començament d'aquestes pàgines recuperàvem les línies de treball que R. Surtz indicava per als estudis sobre el teatre català dels darrers segles de l'edat mitjana (1991). Calia centrar la recerca actual bàsicament entorn de tres tasques: avançar en els estudis comparatius, aplicar-hi noves aproximacions crítiques i publicar les obres encara inèdites. Ara, en cloure aquest assaig, hem de ratificar aquestes vies, a les quals convé afegir les establertes per F. Massip (1997). Som conscients que els resultats d'una recerca descontextualitzada al voltant del drama tardomedieval no seran sinó esbiaixats i desnaturalitzats. És evident, a més, que la investigació en el terreny teatral català es troba encara en un estadi primerenc, menys llaurat que en d'altres tradicions dramàtiques. Els treballs que fins a la dècada dels vuitanta es van anar publicant sobre el tema generalment adoptaren la metodologia de la història i la teoria literàries. A partir d'aleshores, afortunadament, se solen tenir en compte, amb més encert, criteris interdisciplinars que consideren la multiplicitat de factors que concorren en l'activitat teatral de la 'tardor de l'edat mitjana', terme tan manllevat i vigent de Johan Huizinga. La manca d'edicions acurades a l'abast del lector mitjà i de l'especialista dificulta l'accés a alguns textos

conservats i alenteix encara més qualsevol intent d'aproximació a una de les dramaturgies situada en aquells segles en l'esfera de les tradicions europees més innovadores i productives.

Forçosament, doncs, qualsevol estudi que s'iniciï en aquesta matèria no pot obviar les línies de recerca que els especialistes més seriosos han traçat durant aquesta darrera dècada. Com hem apuntat més enrere (*Vid. supra* I 1.2.), hem preparat per a l'edició cinc peces neotestamentàries del *Manuscrit Llabrés*, que conformen, exceptuant-ne les paràboles, el 'cicle' de la vida pública de Jesucrist.

A l'hora de manipular qualsevol 'text' —entès en el seu sentit més ampli— s'haurà de considerar la seva possibilitat de generar 'espectacle'. Caldrà, a més, bandejar definitivament dels assaigs teatrals els encaixonaments, totalment desenfocats, que parteixen de criteris historicopolítics i politicoculturals no operatius en l'època que s'estudia. Les manifestacions teatrals catalanes dels darrers segles de l'edat mitjana i del segle XVI ocupen el seu propi espai dins el panorama de l'espectacle europeu, i així cal que siguin analitzades. És més, la tradició dramàtica catalana a la Mallorca d'aquella època abasta els temes i els recursos formals i tècnics que, a grans trets, s'observen a les altres cultures d'Europa, si més no, del seu àmbit més proper.

Pel que fa al *Manuscrit Llabrés*, en l'estadi en què es troba la investigació, convé deixar a part els conceptes generalitzadors i aprofundir en aspectes que requereixen més atenció: l'atribuïda antiguitat de les obres

enfront de la seva relativa modernitat, l'ús d'un registre lingüístic suposadament 'col·loquial' o 'vulgar' (Romeu 1957a), la possible relació d'algun punt d'aquestes obres amb altres manifestacions teatrals coetànies (castellana d'autor, occitana, italiana), l'estudi dels elements còmics d'aquests textos, el tractament escènic de determinats personatges que exigien una certa complexitat tècnica (els personatges celestes o les bèsties, per exemple), la pervivència de les representacions en segles posteriors, llur renovació o fossilització...

Caldrà, a més, insistir en la vinculació dels textos catalans estudiats ací amb el tema passionístic, perquè hem de concloure que en els casos francès i occità els episodis rarament apareixen deslligats de la Passió pròpiament dita. Així mateix, hom podria encetar una nova via de recerca a partir d'una lectura i anàlisi aprofundida de la literatura cristològica medieval que es conserva (les *vitae christi* o els sermons, per esmentar alguns gèneres), a fi de copsar de quina manera el tractament de la figura central de Jesús és filtrat vers el teatre de l'època.

Els arxius (tant civils com eclesiàstics), per altra banda, han d'obrir nous camins que ens permetran conèixer episodis de la història del teatre, dels quals no conservem més que referències de llur existència. En els casos, doncs, en què no perviu cap text dramàtic, a través d'una recerca i anàlisi de la documentació econòmica, administrativa i jurídica conservada de l'època (per exemple, llibres de comptes de les festivitats, llibres d'actes, inventaris...) hom ha de poder reconstruir alguns dels seus elements constitutius (Massip 1997). Aquest ha estat el cas, per exemple, de la

‘Festivitat de la Caritat’ o de la ‘Festa de l’Àngel Custodi’, esmentades en aquest treball, analitzades recentment per Alomar i Canyelles (2001).

Aquella teatralitat que connecta amb el poble i que fa que hi participi, que neix a l’edat mitjana, que perviu durant segles, i que dóna lloc als *pastorells* i a obres com ‘El Rei Herodes’, no pot romandre com a patrimoni exclusiu dels investigadors erudits (Nadal 2002, 13-14). Tal com assenyala un dels grans homes de teatre del segle XX, Jean Vilar, “l’edat mitjana és més pròxima a nosaltres que el segle XVII, el XVIII, el XIX i que els tripijocs d’alcova de 1900 (...)”. I continua: “La nostra sensibilitat d’homes joves prové d’aquell estil multiforme que va precedir les perfeccions formals, d’aquell art que va del segle XII al XV i que no degenera mai, que desafia les classificacions, que dóna testimoni tant de les inquietuds de l’època com de les concepcions arbitràries de l’artista (...)” (Vilar 1997, 45). De fet, no s’ha produït mai un trencament absolut en aquesta tradició secular. En el cas del teatre català antic, més que en cap altre, és en la representació, en aquesta ‘actualització’, que l’obra adquireix un significat, i és així com es presenta en tota la seva força suggestiva.

APÈNDIX

Incloem en aquest apèndix la transcripció d'algunes notes, de caràcter fragmentari, que figuren al plec 646 del fons de la Biblioteca Llabrés de Palma. Es tracta d'anotacions manuscrites de l'historiador Gabriel Llabrés, que fan referència a les famílies Cardils que visqueren a Mallorca al segle XVI. Aquests apunts de treball, incomplets, ens han marcat una guia per enfocar la recerca sobre la identitat de l'autor de la consuetudina desena.

DOCUMENT A

"Cardils 1576/ La casa de Francina Cardils/ 50 L en 1576, estaba en la/ Illa del Sepulcre./ En 1480 hay un Cardils en/ Palma, era hostaler"

DOCUMENT B

"Los Cardils, era familia, oriunda de Buñola, en donde encontramos en 1472, un tramo de esta estirpe en los conyuges Guillermo Cardils y Agnes su muger."

DOCUMENT C

"Quien fué este fray Cardils? -Pues un frayle de la orden franciscana, se llamaba Agustín, que en 1575 predicó el sermón de la Conquista en nuestra catedral. Sabemos este dato por los asientos escritos en los márgenes del

texto [l'autor va ratllar "de la traducción"] catalana de Marsilio que se conserva en el Archivo histórico del reino que dice así:

[ací, Llabrés no transcriu la informació]

la circunstancia de figurar esta pieza entre las que coleccionó sr. Miquel Pasqual, autor del libro nos hace presumir que uno y otros serían franciscanos y coetáneos. Aquel más viejo que éste, y como la composición de fr. Cardils lleva el número 10 de orden, deducimos que fué escrito entre [ratllat "entre los años"] alrededor de 1599."

DOCUMENT D

"Fray Cardils/ No es gran cosa lo tenemos averiguado acerca de esta familia. Se reduce a creerlos oriundos de Bunyola en donde figura esta familia a fines del XIV. Una Francisca Cardils, vivía en 1576 en la Illeta del Sepulcre en una casa tasada en 50 libras. Des [no es transcriu] del fray Cardils franciscano y autor de la"

DOCUMENT E

"Cardils. Fray Antº
franciscano, en 1575, pre-
dió el sermón de la conquista

Benito Hispano
e
pro
pendió en la Seu el sermón
de la conquista en 1526
Custos de la sacristía
de la Seo en 1531"

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Accarie, M., 1979. *Le théâtre sacré de la fin du moyen âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Publications Romanes et Françaises, 150, Ginebra: Libraire Droz, ps. 281-285

Aebischer, P., 1949-50 [1951]. "Le Cant de La Sibilla à la cathédrale d'Alghero la veillée de Noël", *Estudis Romànics*, 2, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 171-182

Aguiló i Fuster, M., 1923 [1927]. *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid: sucesores de Rivadeneyra

Allegri, L., 1990. *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Biblioteca Universale Laterza, 242, Roma: Editori Laterza

Alomar i Canyelles, A. I., 2001. "El teatre en la festa de l'Àngel Custodi de Mallorca (segles XV-XVI)", 161-174, in Rossich, A. (coord.), 2001

Álvarez Pellitero, A. M., ed., 1990. *Teatro medieval*, Colección Austral, A 157, Madrid: Espasa Calpe

Alzina, J., 1982. *Mallorca: història i cultura*, Palma: Editorial Moll

Anglès, H., 1988 [repr. 1935]. *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Publicacions del Departament de Música, X, Barcelona: Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona

Anoia, Berenguer d', 1984. *Mirall de trobar*, Biblioteca Marian Aguiló, 7, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Secció de filologia catalana, Universitat de Palma

Avenoz, G., 1996. "Els "Graus de les medicines" de l'*Inventari o col·lectori de cirurgia* de Guy de Chauliac", *Estudis de llengua i*

literatura catalanes, XXXIII (= Miscel·lània Germà Colón, 6),
Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 17-36

Badia, L., 1993. "Panorama de la investigació reciente sobre literatura catalana medieval", *Antípodas* (Journal of Hispanic Studies of The University of Auckland in collaboration with La Trobe University), V, 83-104

Bainton, R. H., 1962. *The Medieval Church*, An Anvil Original, 64,
Toronto: D. Van Nostrand Company

Balcells, A., ed., 1980-81. *Història dels Països Catalans*, II,
Barcelona: Edhasa

Banfi, L., ed., 1963. *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, *Classici Italiani*, 23, Torí: Unione Tipografico-Editrice Torinese

Banham, M., ed., 1988. *The Cambridge guide to World Theatre*,
Cambridge: Cambridge University Press

Barceló, M., 1988. *Ciutat de Mallorca en el trànsit a la modernitat*,
Palma: Institut d'Estudis Baleàrics

Barceló, M., Ensenyat, G., 2000. *Els nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'edat mitjana*, *Menjaments*, 36, Palma: Edicions Documenta Balear

Beadle, R., ed., 1982. *The York Plays*, Londres: Edward Arnold

——— 1994. *The Cambridge companion to Medieval English Theatre*,
Cambridge: Cambridge University Press

Bibiloni Trobat, G., 1997. *Llibre d'Inquisicions de la Cúria Reial de la Parròquia de Castellitx (1379-1388)*, Algaida: Ajuntament d'Algaida-Consell Insular de Mallorca

Bibolet, J.C., ed., 1987. *Le "Mystère de la Passion" de Troyes. Mistere de la Passion Nostre Seigneur, Troyes XVe siècle, textes littéraires français*, 347 (dos volums), Ginebra: Libraire Droz

Bohigas, P., 1982. "Notes sobre l'antic teatre català", *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Biblioteca Abat Oliba, 23, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 320-348

Brown, J. R., ed., 1995. *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford: Oxford University Press

Calbet, J. M. & Corbella, J., 1983. *Diccionari biogràfic de metges catalans*, 3 vols, Barcelona: Fundació Vives Casajuana, Seminari Pere Mata de la Universitat de Barcelona

Castro, E., ed., 1997. *Teatro Medieval. 1. El drama litúrgico*. Páginas de biblioteca clásica, Barcelona: Crítica

——— 2001. *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*, Clásicos latinos medievales, 10, Madrid: Ediciones Akal

Cawley, A. C., ed., 1993. *Everyman and Medieval Miracle Plays*, Everyman, London: Orion Publishing Group

Cazurra, A., 2001. *Introducció a la música: de l'antiguitat als nostres dies*, Assaig, 30, Barcelona: Quaderns Crema

Cenoz i del Àguila, G. & Huerta i Viñas, F., 1986. "La «Consueta del Fill Pròdich»", *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, I, Barcelona: AILLC/ Universitat Autònoma de Barcelona/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 259-288

——— 1989. "La *Consueta de Lätzer*, peça núm. 17 del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III, Barcelona: Quaderns Crema, 35-59

Chauliac, Guy de, 1971 [Ogden, M. S., ed.]. *The Cyrurgie of Guy de Chauliac*, vol. 1, Early English Text Society, 265, Londres: Oxford University Press

Cifuentes, Ll., 1997. "Translatar sciència en romans catalanesch. La difusió de la medicina en català a la baixa Edat Mitjana i el Renaixement", *Llengua & Literatura*, vol. 8, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, ps. 7-42

Cohen, G., 1924. *Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour Le mystère de la Passion joué a Mons en 1501*, Estrasburg: Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg

Contreras Mas, A., 1993. "Geografía y Medicina en el Renacimiento Mallorquín: El Historiador Joan Bautista Binimelis" in *BSAL*, 49 (1993), 451-484

Coppola, D., ed., 1959. *Sacre rappresentazioni aversane del sec. XVI*, Biblioteca dell'"Archivum Romanicum", vol. 56, Florència: Leo S. Olschki-Editore

Curet, F., 1967. *Història del Teatre Català*, Enciclopèdia catalana Aedos, Barcelona: Editorial Aedos

De Bartholomaeis, V., ed., 1924. *Il teatro abruzzese del Medio Evo*, Bolonya: Nicola Zanichelli Editore

——— 1943. *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 volums, Florència: Felice Le Monnier

Díaz i Villalonga, R., 1997. "El teatre hagiogràfic a Mallorca entorn del segle XVIII (1702-1864)" in *Estudis de llengua i literatura catalanes, VIII. Miscel·lània Joan Fuster*, pp. 199-229, Barcelona: Abadia de Montserrat

Díaz-Plaja, G., 1949. "La literatura dramática peninsular hasta 1400", *Historia general de las literaturas hispánicas. Desde sus orígenes al 1400*, I, 403-423, Barcelona: Ed. Barna

——— 1957. "Una aportación al estudio de la técnica escénica medieval", *Estudios escénicos*, 1, 9-25

Donovan, R. B., 1958. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies

Dronke, P., ed., 1994. *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge Medieval Classics, 1, Cambridge: Cambridge University Press

Duran i Sanpere, A. & Duran, E., 1984. *La Passió de Cervera: misteri del segle XVI*, Biblioteca Torres Amat, Barcelona: Curial Edicions Catalanes

Elliott, J. R. & Runnalls, G. A., ed., 1978. *The Baptism and Temptation of Christ*, Londres: Yale University Press

Ensenyat, G. & Vila, P., 2001. "Els dos fragments de la *Passió mallorquina* del segle XIV. Estudi, edició i notes", 121-139, in Rossich, A. (coord.), 2001

Fàbregas, X., 1978. *Història del teatre català*, Barcelona: Ed. Millà

Frank, G., ed., 1922. *La Passion du Palatinus. Mystère du XIV^e siècle*, les classiques français du Moyen Age, Paris: Libraire Ancienne Honoré Champion

——— 1934. *La Passion d'Autun*, Société des Anciens Textes Français, 67, Paris

——— 1954. *The Medieval French Drama*, Oxford: Clarendon Press

Gómez Moreno, A., 1991. *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid: Taurus

Grilli, G., 1993. "Tirant lo Blanc e la teatralità" in *Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, Barcelona: Quaderns Crema, 361-377

Happé, P., ed., 1985. *The complete plays of John Bale*, volums I i II, Cambridge: D. S. Brewer

——— 1995. *English Mystery Plays*, Penguin Books

Harris, J. W., 1992. *Medieval Theatre in Context*, Londres: Routledge

Hartnoll, Ph. 1985. *The Theatre. A concise History*, Londres: Thames and Hudson

Henrard, N., 1998. *Le théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule CCLXXIII, Ginebra: Libraire Droz

Hillgarth, J. N., 1991. *Readers and books in Majorca (1229-1550)*, I, II, París: Éditions du CNRS

Hipòcrates, 1972, 1976, 1983. *Tractats mèdics*, 3 vols., 184, 196, 221, Barcelona: Fundació Bernat Metge

——— 2000. *Aforismes. Traducció catalana medieval*, edició a cura d'Antònia Carré, amb la col·laboració de Francesca Llorens, Curial Edicions Catalanes, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 76, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Hoepffner, E., 1950. "Les intermedes musicaux dans le jeu provençal de Sainte Agnes", *Mélanges d'histoire du théâtre du moyen-âge et de la Renaissance offerts a Gustave Cohen par ses collègues, ses élèves et ses amis*, París: Libraire Nizet, 97-104

Holbein, H., 1956. *The paintings of Hans Holbein*, Londres: The Phaidon Press

Huerta, F., ed., 1976. *Teatre bíblic. Antic Testament*, Els nostres clàssics, col.l. A, 109-110, Barcelona: Barcino

Huizinga, J., 1993. *El otoño de la Edad Media*, Alianza Universidad, 220, Madrid: Alianza Editorial

Hüsken, W., 1996. "The Bruges *Ommegang*", 77-85, in Massip 1996

Hussey, M., ed., 1960. *The Chester Mystery Plays*, Londres: William Heinemann

Jeanroy, A., 1894. "Observations sur le Théâtre Méridional du XV siècle", Romania, París, 525-560

Jeanroy, A. & Teulié, H., ed., 1893. *Mystères provençaux du quinzième siècle*, Tolosa: Imprimerie et Libraire Édouard Privat

——— 1895. "L'Ascension. Mystère Provençal du XV siècle", *Revue de Philologie Française et Provençale*, IX, París, 81-111

Jodogne, O., ed., 1959. *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)*, [Jean Michel], Gembloux (Bèlgica): Éditions J. Duculot

——— 1965-83. *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban; édition critique*, Brussel·les: Académie Royale de Belgique

Juan-Mompó i Rovira, J., 1995. "Lectura del *Llibre de bons amonestaments* d'Anselm Turmeda", *Randa*, 37, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 5-15

Jubinal, A., 1837. *Mystères inédits du quinzième siècle*, París: Techener

Kinghorn, A. M., 1968. *Mediaeval Drama*, Literature in perspective, Londres: Evans Brothers

Kirsch, J. P., 1912. "Trent, Council of", *The Catholic Encyclopaedia*, XV, Londres: The Robert Appleton Company

Kniazzeh, Ch., Neugaard, E., Coromines, J., 1977. *Vides de sants rosselloneses*, vol. III, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana

Knight, A., ed., 2001. *Les Mystères de la Procession de Lille. Tome I. Le Pentateuque*, textes littéraires français, Ginebra: Libraire Droz

Koopmans, J., 1997. *Le théâtre des exclus au Moyen Age. Hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris: Imago

Kravtchenko-Dobelman, S., 1944-45. "L'esposalizi de nostra Dona, Drame Provençal du XIIIe siècle", *Romania*, LXVIII, Paris, 273-315

Lazar, M., ed., 1971. *Le jugement dernier (Lo Jugamen General). Drame provençal du XV siècle*, Paris: Editions Klincksieck

——— 1980. *Le Théâtre en France au XVIe siècle*, Littératures Modernes, Paris: Presses Universitaires de France

Lebègue, R., 1977. "Le diable dans l'Ancien Theatre Religieux" in *Etudes sur le Theatre Français*, pp. 43-52, Paris: Editions A.-G. Nizet

León-Dufour, 1980. *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona: Editorial Herder

Lester, G. A., ed., 1981. *Three Late Medieval Morality Plays*, Londres: Ernest Benn

Llabrés, G., 1887-88. "Un hallazgo literario interesante", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, II, 53-55

———, ed., 1905. "Consueta de la Representatió de la Tentació", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3 época, XIII, 127-134

———, ed., 1914-1915. "Consueta de la nit de Nadal", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XV, 38-46

Llabrés i Martorell, P. J., 1990. *Celebrar Nadal a Mallorca*, Palma: Publicacions del Cetem, 9

——— 1995. "La celebració litúrgica", 216-237, in Pascual 1995

Llanas, M. & Pinyol i Torrens, R., eds., 1981. *Tirant lo Blanc a Constantinoble*, El Garbell, 6, Barcelona: edicions 62

Llompart i Moragues, G., 1977a. "El llibre català a la casa mallorquina (1350-1550)", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 48 (1975), Barcelona, 193-240

——— 1977b. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, volum II, Palma: Luis Ripoll Editor

——— 1978. "El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 109-133

——— 1980a. "Les representacions de teatre religiós mallorquí en temps del bisbe Diego de Arnedo", *Randa*, 10, Barcelona: Curial, 99-105

——— 1980b. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, volum IV, Palma: Luis Ripoll Editor

——— 1982. “La Samaritana i el Plor de Sant Pere. Dos arquetipus populars de Balears des de Trento fins a la Revolució Industrial”, *Comunicació*, 18, gener-febrer, Palma: CETEM, 9-24

——— 1987. *La pintura gòtica en Mallorca*, Barcelona: Ediciones Polígrafa

——— 1988. "Tomàs Squer, un librero nizardo en la Mallorca de Carlos V", *Gesammelte aussätze zur kulturgeschichte Spaniens*, Münster: Societas Goerres

——— 1992. "La “vilania” de la “Festa de la Caritat” (Mallorca 1347)", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 48, 51-66

——— 1995. “El teatre medieval a la Seu”, 90-97, in Pascual 1995

——— 2001. “Fonts menors i mínimes del teatre medieval mallorquí”, 141-150, in Rossich, A. (coord.), 2001

Llull, R., 1972 [reimpresió: 1987]. *Doctrina Pueril*, Els Nostres clàssics, col·l. A, 104, Barcelona: Barcino

López Estrada, F., 1983. *Introducción a la literatura medieval española*, Biblioteca Románica Hispánica, III, Manuales, 4, Madrid: Gredos

Macdonald, A. A., ed., 1999. *Passion Catalane-occitane*, textes littéraires français, 518, Ginebra: Libraire Droz

Mas i Vives, J., 1993. "El ‘Misteri dels Set Sagraments’: una ‘fantasia’ teatral de la primera meitat del segle XVI", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*", 49, 273-306

——— 1996. “El gènere de la ‘moralitat’ en el teatre català antic” in “Llengua & Literatura”, Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i Literatura (filial de l’Institut d’Estudis Catalans), 7, 91-104

——— 2000. “Sobre la tipologia de les passions catalanes del segle XVI”, comunicació llegida el 31.10.2000 en el marc del “VIè Seminari sobre Teatre i Músical Medieval”, Universitas Miguel Hernández, Elx, 29-31 octubre 2000 [en curs de publicació; s/p: sense paginació]

——— 2001. “El teatre religiós del segle XVI”, 17-33, in Rossich, A. (coord.), 2001

Massip, J. F., 1984. *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Monografies de teatre, 17, Barcelona: Institut del Teatre i Edicions 62

——— 1984-85. "La literatura popular pre-industrial", *Història de la literatura catalana*, I, Barcelona: Ed. 62 & Edicions Orbis

——— 1986. “Algunes notes sobre l’evolució de l’espai escènic medieval als Països Catalans”, 1-12, in Salvat 1986

——— 1987. "Notes sobre les tècniques d'escenificació medieval als Països Catalans", *Revista de Catalunya*, XII, 118-134

——— 1990. "L'escenificació de l'Assumpció a Europa", *Festa d'Elx*, 42, Elx: Ajuntament d'Elx, 149-157

——— 1991. *La Festa d'Elx i els Misteris medievals europeus*, Colección Patrimonio, Alacant: Ajuntament d'Elx i Diputació d'Alacant

——— 1992. *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Biblioteca de divulgación temática, 59, Barcelona: Montesinos Editor

——— 1994. "La nube: artefacto aéreo medieval. Orígenes y pervivencias en España", *Festa d'Elx*, LII, 46, Elx: Ajuntament d'Elx, 139-150

——— 1995. "«Un quasi espill de vida»: Fast i espectacle en l'entrada de l'emperador Carles a Mallorca (1541)", *Randa*, 36, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 17-37

——— 1996 (ed.). *Formes teatrals de la tradició medieval*, Actes del VII Col·loqui de la Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, Barcelona: Institut del Teatre

——— 1997. "La recerca en la història del teatre: el cas de l'espectacle medieval", *Actes del I Seminari d'història de l'espectacle teatral*, Alacant: Universitat d'Alacant, 11-45

——— 2001a. "L'infern en escena: presència diabòlica en el teatre medieval europeu", 197-218, in Rossich, A. (coord.), 2001

——— 2001b. "Apèndix: El teatre medieval català", 251-257, i "Apèndix: El teatre medieval castellà", 259-261, in Pandolfi, V., 2001

Massot i Muntaner, J., 1959-60. "Ressenyes de diverses obres de Josep Romeu sobre teatre català antic", *Estudis Romànics*, VII, 181-188

——— 1962. "Notes sobre la supervivència del teatre català antic", *Estudis Romànics*, XI, 49-101

——— 1983. "Notes sobre el text i l'autor de la *Representació de la Mort*", *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid: Cátedra, 347-353

———, ed., 1983. *Teatre medieval i del Renaixement*, MOLC, 95, Barcelona: Ed. 62 & "la Caixa"

Michel, J., 1959. *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)*, vid. Jodogne, O.

Milà i Fontanals, Manuel, 1895. *Orígenes del teatro catalán* in *Obra Completa*, Barcelona: Álvaro Verdaguer

Miró, R., 1996. "El mestratge de Josep Romeu i Figueras i el teatre català antic", *Serra d'Or*, 435, 74-75

Miró i Baldrich, R., 1996. "El Consell cerverí i la processó de Corpus", 163-171, in *Massip 1996*

——— 1998. *La processó de Corpus i els entremesos. Cervera, segles XIV-XIX*, Textos i Estudis de Cultura Catalana, 60, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Molas, J. & Massot i Muntaner, J., 1979. *Diccionari de la literatura catalana*, Cultura Catalana Contemporània, IX, Barcelona: Edicions 62

Molina, J., 1996. "La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona", 173-180, in *Massip 1996*

Moliné y Brasés, E., 1913. "Textes vulgars catalans del segle XV", *Revue Hispanique*, XVIII, 431-438

Montserrat, Monjos de, 1992. *La Bíblia*, Andorra: ed. Casal i Vall

Muir, L. & Durbin, P. T., ed., 1981. *The Passion de Semur*, Leeds Medieval Studies, 3, Leeds: The University of Leeds

Muir, L. R., 1995. *The biblical drama of medieval Europe*, Cambridge: Cambridge University Press

Munar i Munar, F., 1998. "Algunes notes per a l'estudi de *La Samaritana*" in "Randa", 41, "Homenatge a Joan Veny", Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 85-112

Munar Oliver, G., 1950. *Devoción en Mallorca a la Asunción*, Palma: [no consigna impremta]

Muntaner, J., 1935. “Un noticiari de finals del segle XV” in “Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana”, segona època, any LI, tom XXVI, gener-abril, Palma, 25-53

Nadal, A., 2002. *El teatre mallorquí del segle XX*, Quaderns d'història contemporània de les Balears, 33, Palma: Edicions Documenta Balear

Nicoll, A., [1927] 1970. *The development of the Theatre. (A study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day)*, Londres: George G. Harrap and Co.

——— 1936. *The English Theatre. A Short History*, Londres: Thomas Nelson and sons

Obrador i Sociés, J. & Mas i Vives, J., 1988. “La *Consueta dels Pastorels* del notari Ferragut: una nova mostra del teatre nadalenc mallorquí del segle XVI” in BSAL, 44, 203-222

Ogden, M. S., ed., 1971. *Vid. Chauliac*, Guy de

Oliva, C., dir., 1998. *Teatralidad medieval y su supervivencia. Actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival d'Elx de Teatre i Música Medieval*, Alacant: Ajuntament d'Elx i Institut de Cultura “Juan Gil-Albert” de la Diputació d'Alacant

Olson, E., 1961. *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit: Wayne State University Press

Pandolfi, V., 2001 [segona edició]. *Història del teatre*, volum 1, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 229-261

Pascual, A., ed., 1995. *La Seu de Mallorca*, Palma: José J. de Olañeta

Perellós de Pacs, 1999. *Noticiari d'una casa noble mallorquina (1539-1576)*, a cura de Jaume Albertí i Ramon Rosselló, L'Espill, 1, Palma: Leonard Muntaner editor

Pérez Priego, M. A., ed., 1997. *Teatro medieval. 2. Castilla*, Páginas de Biblioteca Clásica, Barcelona: Crítica

——— 1998. "Pervivencia de la teatralidad medieval en el s. XVI", 99-120, in Oliva 1998

Piemme, J. M., 1969. "L'espace scénique dans le *Jeu de Sainte Agnès*", *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, I, Gremloux: Éditions J. Duculot, 235-245

Pous i Tugores, M. M., 1996. "El dimoni a les *Rondaies Mallorquines*", *Pissarra*, 83, 22-24

Prat, J., 1983. "Les verges trobades: ¿cristianització de cultes a la fecunditat?", *Ciència, Revista Catalana de Ciència i Tecnologia*, 26, Barcelona

Quadrado, J. M., 1871. "Un drama sacro del siglo XIV", *La Unidad Católica*, II, 101, 388-392

Quintana, A. & Calafat, R., 1992. *La pervivència del rei En Jaume*, Palma: Edicions Documenta, 185-186

Quirante Santacruz, L., ed., 1992. *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx 1990*, Alacant: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", Diputación de Alicante, Ajuntament d'Elx

Quirante, L., Rodríguez, E., Sirera, J. Ll., 1999. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, Educació, materials, 24, València: Universitat de València

Rastall, R., 1996. *The Heaven Singing. Music in Early English Religious Drama*, vol. I, Cambridge: D.S. Brewer

Richard, J. M., ed., 1891. *Le Mystère de la Passion. Texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, Arras: Imprimerie de la Société du Pas-de-Calais

Riquer, M., 1964 [1985]. "El teatre medieval i la seva persistència", *Història de la literatura catalana*, III, Barcelona: Ed. Ariel, 493-524

Roca i Rovira, J., 1997. *The Verges Procession*, FEP, Melksham: Cromwell Press

Romeu i Figueras, J., ed., 1957a. *Teatre hagiogràfic*, Els Nostres Clàssics, 79, 80, 81-82, Barcelona: Ed. Barcino

——— 1957b. "Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus en Cataluña", *Estudios escénicos*, 1, 29-41

——— 1957-58. "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*, XXIII, 181-225

——— 1958. "La dramaturgia catalana medieval. Urgencia de una valoración", *Estudios Escénicos*, III, 51-76

——— 1962. *Teatre profà*, Els Nostres clàssics, 88, 89, Barcelona: Ed. Barcino

——— 1962-67. "Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona", *Estudis Romànics*, XI, 103-132

——— 1974. "2. La cançó popular nadalenca, font d'un misteri dramàtic de tècnica medieval", *Poesia popular i literatura*, Biblioteca de cultura catalana, 10, Barcelona: Ed. Curial, 73-100

——— 1984. "El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans", *Estudis Universitaris Catalans. Volum XXVI, quart de la tercera època. Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a Ramon Aramon i Serra en el seu setantè aniversari IV*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 239-278

——— 1985. "Diablers al teatre català antic (segles XIV-XVI)", *Butlletí interior de la Societat d'onomàstica*, XX, 1-5

——— 1992. "Teatre medieval a Catalunya", 189-197, in Quirante 1992

——— 1994-95. *Teatre català antic. (Volums d'homenatge a l'autor)*, I, II, III, Barcelona: Curial Edicions catalanes & Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

——— 2001. "Teatre medieval als Països Catalans", 3-15, in Rossich, A. (coord.), 2001

Rossich, A., (coord.), Serrà Campins, A. & Valsalobre, P., 2001. *El teatre català. Dels orígens als segle XVIII*, *Estudis Catalans*, 5, Kassel: Edition Reichenberger

Rovira, S., & Vila, P., 1992-1993. "Consueta del juý. (Manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya). Transcripció, notes i estudi.", *Llengua i literatura*, 5, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 103-145

Rubio García, L., 1949. *Introducción al estudio de las representaciones sacras en Lérida*, Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses

Ruiz Ramón, F., 1983. *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Ediciones Cátedra

Runnalls, G.A., ed., 1974. *Le Mystère de la Passion Nostre Seigneur du manuscrit 1131 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, textes littéraires français, Ginebra: Libraire Droz

——— 1982. *La Passion d'Auvergne. Une édition du manuscrit nouvelle acquisition française 462 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, textes littéraires français, 303, Ginebra: Libraire Droz

Russell, J. B., 1984. *Lucifer. The devil in the Middle Ages*, Londres: Cornell University Press

Salvat, R., ed., 1986. *El teatre durant l'edat mitjana i el Renaixement*, Actes del I Simposi Internacional d'història del teatre sobre: "l'edat mitjana i el Renaixement en el teatre", Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona

Sanchis Guarner, M., 1978. *La processó valenciana del Corpus*, València: Vicent Garcia Editores

——— 1987. *Teatre i festa (I)*, La Unitat, 113, 6, València: Eliseu Climent

Serra Baldó, A. & Llates, R., 1981. *Resum de poètica catalana*, Popular Barcino, 75, Barcelona: Barcino

Serra i Barceló, J., 1997. *Els bandolers a Mallorca (ss. XVI-XVII)*, Conèixer Mallorca, 2, Palma: El Tall Editorial

Serrà-Campins, A., 1987. *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Textos i Estudis de cultura catalana, 15, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat & Curial Edicions Catalanes

——— 2001. "Formes dramàtiques de composició oral", 103-120, in Rossich, A. (coord.), 2001

Servet, P., ed., 1993. *Le Mystère de la Resurrection. Angers (1456)*, textes littéraires français, 435 (dos volums), Ginebra: Libraire Droz

Shepard, W. P., ed., 1927 [1928]. *La Passion Provençale du manuscrit Didot. Mystère du XIV siècle*, Société des Anciens Textes Français, 61, Paris

Shergold, N. D., 1967. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth century*, Oxford: Clarendon Press, 1-84

Shoemaker, W. H., 1936. "The Llabrés Manuscript and its Castilian Plays", *Hispanic Review*, VI, 239-255

Silverman, J. H., 1986. "Perduración del paradigma antisemita medieval en el teatro de Lope de Vega", 63-70, in Salvat 1986

Simó, C., 1990. *Catàleg dels noticiaris mallorquins (1372-1810)*, Palma: Societat Arqueològica Lul·liana

Simon, E., ed., 1991. *Theatre of Medieval Europe*, Cambridge: Cambridge University Press

Sirera, J. Ll., 1997. "Teatre i pràctiques escèniques al segle XVI (Cap a una nova percepció del fet teatral i de la seua forma d'estudi)" in *Actes del I Seminari d'història de l'espectacle teatral*, Alacant: Universitat d'Alacant, 47-64

——— 2001. "Teatre profà del segle XVI: entre la festa i l'assimilació", 35-56, in Rossich, A. (coord.), 2001

Soberanas i Lleó, A., 1962 [1967]. "Una versió desconeguda d'*Augats, seyós qui credets Déu lo Payre*" in "Estudis Romànics", volum X, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 147-154

Strayer, J. R., ed., 1985. *Dictionary of the Middle Ages*, volum VI, Nova York: Charles Scribner's sons

Suárez, J., 1993. "The origins of Peninsular drama", *The Carnival Stage. Vicentine Comedy within the Serio-Comic Mode*, Londres: Fairleigh Dickinson University Press, 32-46

Surtz, R. E., 1991. "Spain: Catalan and Castilian drama", 189-206, in Simon 1991

——— 1992. "Los misterios asuncionistas en el Este peninsular y la mediación mariana", ps. 81-97, in Quirante Santacruz 1992

Trapero, A. P., 1989. *Introducción a la semiótica teatral*, Documentación/ Filología, 3, Palma: Prensa Universitaria

Viera, D. J., 1988. *Medieval Catalan Literature: Prose and Drama*, Boston: Twayne Publishers

Vila, P., 1995. "Un fragment d'un misteri gironí de la «Resurrecció» del segle XV", *Revista de Girona*, 168, 52-57

Vila, P. & Bruget, M., 1983. *Festes públiques i teatre a Girona (segles XIV-XVIII)*, Girona: Ajuntament de Girona. Servei municipal de publicacions

Vilà i Folch, J., 1993. "Ideologia i atractiu dels 'Pastorets'", *Serra d'Or*, 408, Barcelona, 99-100

Vilar, Jean, 1997. *El teatre, servei públic*, Escrits Teòrics, 7, Barcelona: Institut del Teatre

Villanueva, J., 1851-1852. *Viage literario a las iglesias de España. Viage á Mallorca*, Toms XXI (1851) i XXII (1852), Madrid: Imprenta de la Real Academia de la historia

Villena, I. de, 1986. *Vita Christi*, introducció i selecció de Lluïsa Parra, Biblioteca d'Autors Valencians, 12, València: Institució Alfons el Magnànim

Wickersham Crawford, J. P., 1910. "The Devil as a Dramatic Figure in the Spanish Religious Drama before Lope de Vega", *The Romanic Review*, I, Columbia University Press, 302-383

Williams, C. J., 1970. *Theatres and Audiences. A background to dramatic texts*, Londres: Longman Group

Young, K., 1933. *The Drama of the Medieval Church*, vol. II, Oxford: Clarendon Press

Ziegler, Ph., 1969. *The Black Death*, Harmondsworth: Penguin

Els tres misteris del Corpus de València, Lletres menuda, 5, Sueca: Ed. l'estel, 1972

Representació de l'Assumpció de madona Santa Maria, Festival d'Elx, 1990