

JOGLARS I MÚSIQUES EN LES PASSIONS CATALANES (ASSAIG DE PUNTUALITZACIÓ)

Lenke Kovács
Universität Bremen
lkovacs@xarxallull.cat

Resum

El present article explora les reminiscències del fenomen joglaresc a l'antic teatre de la Passió en català. L'activitat dels joglars, protegida per Jaume III de Mallorca en les *Lleis Palatines* (1337), és susceptible haver deixat unes empremtes en el corpus textual de drames de la Passió catalans, com ho féu en el cas de les Passions de *Palatinus* (segle XIV) i d'Autun (segle XV). Aquests dos drames francesos són vistos com a deutors d'una composició en vers molt difosa al segle XIII que tradicionalment s'anomena la "Passion des Jongleurs", una denominació recentment qüestionada per la historiografia del teatre. Reconsiderem l'adequació del terme "Passió dels joglars" que s'ha aplicat per analogia amb la tradició francesa als dos poemes narratius de la Passió que es conserven en català, datats al segle XIV. En aquest context, també centrem la nostra atenció en la hipòtesi de la suposada apropiació de les habilitats joglaresques per la jerarquia eclesiàstica. Intentem mostrar que la utilització de fonts i tradicions comunes ("passionsgeschichtliches Gemeingut" dels segles XIII-XV) per part dels joglars i de l'església apunta més cap a una interrelació que cap a un benefici unilateral.

Paraules clau

"Passió dels joglars", poemes narratius de la Passió, origen del teatre de la Passió, església i teatre, *Augats*, *seyós*, planctus, *contrafacta*.

Abstract

The present article explores the reminiscence of the phenomenon of minstrelsy in old Catalan passion plays. The activity of minstrels, protected by King James III of Majorca by the *Palatine Laws* (1337) is likely to have left some traces in the textual corpus of Catalan Passion plays, in the same way as it can be observed in the fourteenth-century *Palatinus* Passion Play and in the fifteenth-century Autun Passion Play. These two French plays are thought to have been influenced by a most popular composition in verse, traditionally known as the "Passion des Jongleurs", a term questioned by recent scholarship. We reconsider the adequacy of the term "Passió dels joglars" (Minstrel Passion), applied in analogy with the French tradition to two Catalan fourteenth-century narrative poems on the Passion. Turning our attention to the hypothesis concerning the supposed appropriation of

minstrel techniques by the ecclesiastic hierarchy, we try to show that the use of common sources and traditions (“passionsgeschichtliches Gemeingut”) from the 13th to the 15th century by both the minstrels and the Church betokens interactive relationship rather than unilateral influence.

Key words

“Passions des jongleurs” (Minstrel Passion), narrative poems on the Passion, origin of the Passion plays, church and theatre, *Augats*, *seyós*, planctus, *contrafacta*.



Für Bernat

I. LA HIPÒTESI DE L'ORIGEN JOGLARESC DEL DRAMA DE LA PASSIÓ

En un estudi publicat el 1979, Maurice Accarie formula la hipòtesi que la Passió dramàtica no tindria les seves arrels en el marc eclesiàstic, com la historiografia del teatre havia considerat des de principis del segle xx,¹ sinó que les representa-

¹ Cf. G. DURIEZ, *Les apocryphes dans le drame religieux en Allemagne au moyen âge*, París, 1914: “En Allemagne comme dans tous les pays de l'Europe où la religion catholique avait pris pied, le drame est né de la liturgie officielle de l'Église. Cette vérité, aujourd'hui banale, a été longtemps contestée, même par des savants, qui faisaient remonter l'origine des mystères aux rites antiques du paganisme et aux fêtes barbares des vieux Germains. Mais depuis les travaux de du Méril, de Petit de Juleville et de Marius Sépet en France, de Hoffmann von Fallersleben, Mone, Wilken, Milchsack, Lange, Wirth, Froning, Creizenach et Wackernell en Allemagne, le doute n'est plus permis à ce sujet: c'est dans l'Église catholique que le drame a pris naissance. [...] Ces pièces [...] prirent bientôt [...] un développement considérable. [...] On eut alors recours aux *Clerici vagantes*. [...] C'est sans doute à ces vagants ou jongleurs qu'il faut attribuer les scènes comme celle du marchand du parfum, du jardinier, de la course des apôtres, des gardes au tombeau.” (pp. 13-14). O. B. HARDISON relaciona la tesi pagana a l'anticlericalisme dels seus autors, que es manifesta en l'ús d'una retòrica fortament polaritzada amb termes pejoratius pels referents cristians i termes favorables pels referents pagans: “The clergy is consistently cast in the role of the villain who opposes the ‘mimetic instinct’ which is associated with such terms as ‘healthy’, ‘human’ and ‘pagan’” (*Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, 1965, p. 15). Així s'explica perquè E. K. CHAMBERS formula: “Minstrels braved the ban of the church, and finally won their way to at least a partial measure of toleration from their hereditary foes” (*The Mediaeval Stage*, 2 vols., Oxford, 1903, II p. 179). La mateixa tendenciositat caracteritza el discurs de Warning (1974) analitzat detalladament per F. OHLY, a “Rainer Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des Geistlichen Spiels*, Wilhelm Fink, München, 1974”, *Romanische Forschungen*, 91, 1/2 (1979), pp. 111-141. Cf. també T. FRY, “The Alleged Influence of Pagan Rituals on the Formation of English Mystery Plays”, *The American Benedictine Review*, 9 (1958-1959), pp. 187-201; i M. HARRIS, “Claiming Pagan Origins for Carnival: Bacchanalia, Saturnalia, and Kalends”, *European Medieval Drama*, 10 (2006), pp. 57-107. Segons J. VAN ENGEN: “All this is not to deny the maintenance of much in medieval religious culture that was non-Christian in practice and belief, but it is to qualify the exaggerated claims made on the basis of

cions escèniques de la Passió, com a relat de gran ressò popular, s'haurien originat a partir de la recitació de joglars que incloïen aquest tema en el seu repertori de narracions i que l'oferien al públic tot recorrent a nombrosos recursos paradramàtics.²

El cert és que la més antiga Passió dramàtica completa³ que es coneix a l'àmbit cultural francès, la *Passion du Palatinus*, de principis del segle XIV,⁴ i els dos textos

studies into selected bits of medieval folklore" ("The Christian Middle Ages as a Historiographical Problem", *The American Historical Review*, 91/3 1986, pp. 519-552, p. 550). No obstant això, la tesi sobre les suposades arrels paganes del teatre medieval i el caràcter contestatari dels joglars se segueix perpetuant. Així, G. E. SZÖNYI considera provada la influència pagana al "so-called 'regös' mystery play" de Bucsu a l'Hongria occidental, costum festiu que es remunta al segle XI. El 'regös' és el "descendant of the ancient pagan magician-sorcerer [...] the Hungarian minstrel (or rather, perhaps, scôp [poeta èpic]), whose functions included heathen elements such as 'singing would-be couples together' or performing fertility rites" ("European Influences and National Tradition in Medieval Hungarian Theatre", a C. DAVIDSON, J. H. STROUPE, eds., *Drama in the Middle Ages. Comparative and Critical Essays. Second Series*, Nova York, 1991, pp. 129-142, p. 137).

2 M. ACCARIE arriba a postular: "Ce que nous appelons mystère au XIV^e siècle est en réalité un exercice de jongleur où se mêlent intimement la narration, le dialogue et le mime" (*Le Théâtre sacré de la fin du moyen âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Ginebra, 1979, p. 88.) De fet, ja a principis dels anys 60, Benjamin Hunnigher (citat per Á. GÓMEZ MORENO, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, 1991, p. 35), havia expressat una visió semblant a la seva obra *The Origin of the Theatre*, Nova York, 1961.

3 En estat fragmentari es conserva la Passió de Leiden, datable cap a finals del segle XIII i que, segons G. A. RUNNALLS, podria ser "un fragment de la plus ancienne Passion française à survive; il n'est apparenté à aucun autre text" ("Les Mystères de la Passion en langue française: tentative de classement", *Romania*, 114, 1996, pp. 468-516, p. 474). Cf. també *idem*, "The French Passion Play Fragment of the University of Leiden", *Romania*, 105 (1984), pp. 88-110. D'entre finals del segle XIII i mitjan segle XIV, se situa l'origen del fragment de Sion (Valais), que es considera antecessor de les Passions de Palatinus i d'Autun. Per l'edició, vegeu J. BÉDIER, "Fragment d'un ancien mystère", *Romania*, 24 (1895), pp. 86-94. De finals del segle XII és la *Seinte Resurreccion* anglonormanda, 1.372 versos de la qual es troben al ms. de París, editat per J. G. WRIGHT (*La Résurrection du Sauveur. Fragment de Jeu*, París, 1931) i 522 versos al de Canterbury, editat per T. ATKINSON (*La Seinte Resurreccion from the Paris and Canterbury Manuscripts*, edició començada per T. ATKINSON JENKINS i J. M. MANLEY i completada per M. K. POPE i J. G. WRIGHT, Oxford, 1943; Nova York, 1967). Pel que fa al drama de la Resurrecció de Reims, transcrit a mitjan segle XIII, P. MEYER considera que "devrait être chanté à l'office du matin, le jour de Pâques. Il est sorti, comme plusieurs autres mystères liturgiques, du trope *Quem quaeritis* [...]. Seulement, les mystères liturgiques du cycle de Pâques qui nous sont parvenus sont en latin; un seul, celui de l'abbaye d'Origny Sainte-Benoîte [...] contient des parties de dialogue en français; les indications de mise en scène sont aussi en français. Il est du reste fort différent de celui de Reims, qui est tout français et n'a pas d'indications scéniques." ("Les trois Maries. Mystère liturgique de Reims", *Romania*, 33, 1904, pp. 239-245, pp. 243-244). La crítica posterior no sembla haver dedicat a aquesta peça l'atenció que es mereixeria.

4 Cfr. K. CHRIST, "Das altfranzösische Passionsspiel der Palatina", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 40 (1920), pp. 405-488. L'edició ocupa les pàgines 424-475. Vegeu també G. FRANK, "The Palatine Passion and the Development of the Passion Play", *Publications of the Modern Language Association*, 35/4 (1920), pp. 464-483; *idem*, "Critical Notes on the Palatine Passion", *Modern Language Notes*, 36/4 (1921), pp. 193-204; *idem*, (ed.) *La Passion du Palatinus, mystère français du*

copiats al segle xv que conformen la Passió d'Autun,⁵ es consideren deutors d'una composició en vers molt difosa al segle xiii que tradicionalment s'anomena la Passió des Jongleurs.⁶

xiv^e siècle, Paris, 1922; i J. RIBARD, *La Passion du Palatinus, Édition bilingue*, Paris, 1992. Les dades més rellevants sobre aquesta Passió són resumides per J.-P. BORDIER: "Il est sûr en tout cas que la Bourgogne a connu une tradition continue de représentation de la Passion du Christ aux xiv^e et xv^e siècles. Le texte conservé dans le manuscrit Palatinus latinus 1969 de la Bibliothèque Vaticane nous fournit une première attestation. [...] Ses deux mille vers [...] fournissaient un spectacle assez bref (deux heures environ), qui retraçait les événements décisifs de la Semaine Sainte, depuis l'Onction de Béthanie et le dernier Repas, qui sont confondus, jusqu'aux apparitions du matin de Pâques" (*Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (xiii^e-xv^e s.)*, Paris, 1998, p. 22).

5 Cf. G. FRANK (ed.), *La Passion d'Autun*, Paris, 1932. C. MAZOUER detalla: "*La Passion d'Autun* comporte en réalité deux textes, tous deux copiés au xv^e siècle, l'un par Biard (*Passion de Biard*), l'autre par ou pour Antonius Romanus (*Passion de Roman*) et dont il ne reste que 938 vers en fragments; ce deuxième texte est largement identique au premier. En peu plus de 2 000 vers, *La Passion de Biard* déroule devant son public sommé de rester muet «l'ystoire / De la passion Jhesucrist» (v. 6-7), en mêlant au dialogue des récits (230 vers narratifs sur un total de 2 117 vers), ou des scènes mimées" (*Le théâtre français du moyen âge*, Paris, 1998, p. 173).

6 El 1909, una edició parcial del poema fou publicada H. THEBEN (*Die französische Achtsilbnerredaktion der Passion*, Greifswald), completada per la d'E. PFUHL, *Die weitere Fassung der altfranzösischen Dichtung über Christi Höllenfahrt und Auferstehung*, Diss., Greifswald, 1909. A. J. A. PERRY edità la versió inclosa en la *Bible des sept estaz du monde* (BNF fr 1526), de Geufroi de Paris, datada el 1243 (*La Passion des Jongleurs. Text établie d'après la Bible des sept estaz du monde de Geufroi de Paris*, Paris, 1981). Segons G. FRANK, la popularitat d'aquest poema narratiu no tan sols s'evidencia en el gran nombre de manuscrits que el transmeten, sinó també en la traducció a l'anglès i en les nombroses còpies de la versió anglesa, coneguda com a Northern Passion que, per la seva banda, hauria influït les representacions dramàtiques dels gremis anglesos ("Vernacular Sources and an Old French Passion Play", *Modern Language Notes*, 35/5, 1920, pp. 257-269, p. 259). J.-P. BORDIER assenyala: "aucune édition critique ne donne une idée satisfaisante de la tradition abondante et, pour certaines épisodes variée de ce poème" (*Le Jeu de la Passion*, p. 16). A. STRUBEL resumeix: "Un poème de 4 000 octosyllabes, désigné comme Passion des Jongleurs [...] a connu un grand succès (26 manuscrits). Il raconte l'entrée à Jérusalem, la Cène, l'institution des sacrements, la trahison de Judas, la mise en croix, l'intervention du Longin, la descente aux enfers et la résurrection, sous la forme d'un dialogue par personnages avec des passages narratifs ambigus; la lecture par des récitant-acteurs semble en avoir été le mode d'actualisation, selon la technique de la «performance jongleresque», associant mime et dialogue" (*Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d'une littérature dramatique*, Rosny, 2003, p. 80). En alemany, hi ha un poema narratiu sobre la història de la salvació, datat al segle xiv i editat el 1934 per Maurer amb el títol *Die Erlösung. Eine geistliche Dichtung des 14. Jahrhunderts*. En italià, hi ha una composició "in rime giullaresche" sobre els dolors de Crist i les penes de l'Infern procedent del Laudario della Fraternita dei Disciplinati di S. Croce d'Urbino, de finals del segle xiii o principis del segle xiv, editada per G. GRIMALDI, "Il laudario dei disciplinati di S. Croce di Urbino", *Studi romanzi*, xii (1915), pp. 1-93. La part "I dolori di Cristo e le pene dell'Inferno", corresponent a les pp. 72-75 de l'esmentada edició és accessible a la Biblioteca dei Classici Italiani di Giuseppe Bonghi, 2003: <www.classicitaliani.it>. També hi ha una edició de V. DE BARTHOLOMAEIS, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bolonya [1926] 1977. Expressem el nostre agraïment a la professora Roberta Mullini de la Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, a

La validesa d'aquesta denominació, introduïda per Émile Roy el 1903 a la seva obra *Le Mystère de la Passion en France du xv^e au xvi^e siècle*,⁷ ha estat recentment qüestionada per Jean-Pierre Bordier:

[...] ce titre malencontreux remonte à E. Roy, qui parle aussi bien de «poème de bateleurs» que de «poème de jongleurs» [...] le poème n'a ni plus ni moins rapport avec les jongleurs que les innombrables fabliaux et dits destinés à la récitation orale, mais ce titre que G. Frank évitait le plus souvent, a suscité la théorie selon laquelle les Passions dramatiques anciennes qui font à la [Passion dites des Jongleurs] des emprunts textuels relèveraient du monologue ou du mime commenté.⁸

Des que Accarie va formular la seva hipòtesi a finals dels anys setanta del segle xx, els historiadors del teatre hi han anat fent referència, més o menys explícitament, tot evidenciant la dificultat d'arribar a elucidar fins a quin punt i de quina forma les recitacions dels joglars podrien haver incidit en la gènesi de les representacions de la Passió en llengua vulgar.⁹

qui devem el coneixement d'aquesta obra.

7 É. ROY hi dedica un apartat del primer capítol de *Le Mystère de la Passion en France du xiv^e au xv^e siècle*, Ginebra [1903-1904] 1974, titulat "Les plus anciens mystères de la Passion et les poèmes des jongleurs" (pp. 27*-40*), i més endavant hipotitza: "Est-ce par hasard la Passion d'Autun aurait été non pas «jouée» mais «montrée» et «récitée» par un de ces jongleurs ou chanteurs de complaints, munis d'un de ces tableaux de la Passion qui n'ont pas certainement pas été inventés au xviii^e siècle" (p. 50*). A. JEANROY, en la seva ressenya del llibre de Roy, remarca: "[Roy] me paraît trop affirmatif: rien ne prouve que [les] légendes [de caractère populaire (Judas et le chapon, le forgeron qui refuse de forger les clous de la croix, etc.)] aient passé d'un texte à l'autre [du poème narratif à la Passion de Semur]: il faudrait pour le démontrer des ressemblances précises de fond ou de forme, que nous ne trouvons point" ("Sur quelques sources des Mystères français de la Passion", *Romania* 35, 1906, pp. 365-378, p. 369). G. FRANK subscriu aquesta crítica, dient: "Jeanroy [...] rightly considers M. Roy too vague regarding the relation of the poem to the so-called *Passion d'Autun* and *trop affirmatif* in discussing its relation to the *Passion de Semur*" ("Vernacular Sources", p. 259). A. J. A. PERRY, resumint les aportacions d'estudiosos com Faral, Frank, Jeanroy, Schumacher, Fichte, Noomen, Sépet i Rey-Flaud, conclou que "le caractère oral et les possibilités de représentation «paradramatique» [...] de la P[assion des] J[ongleurs] auraient pu être parmi les facteurs qui inspiraient à l'auteur primitif des drames l'idée de s'en servir comme source" (*La Passion des Jongleurs*, pp. 74-91, p. 91).

8 J.-P. BORDIER, *Le Jeu de la Passion*, p. 23.

9 F. LÁZARO CARRETER, a *Teatro medieval*, Madrid, 1987, p. 15, fa referència a l'obra clàssica de H. REICH (*Der Mimus*, Berlín, 1903, Nova York, 1974), que sosté la influència dels histrions i els seus successors en el naixement del drama medieval. A més aporta la cita de K. YOUNG: "That their [se refereix a los juglares] *chansons à personnages, aubes, tensons, contes* and *débats* included the separate roles were taken by separate speakers, with some sort of impersonation is conceivable but unproved" (*The Drama of the Medieval Church* [1933] 1969, 2 vols., Oxford, p. 10). En relació a la joglaria anterior al segle xv, F. LÁZARO CARRETER (*ibidem*) afirma: "pensamos que no sólo sus actividades no eran dramáticas, sino que constituían un obstáculo para el desarrollo del arte

Tenint en compte l'actual estat de la investigació, Michel Rousse inicia el seu estudi titulat "Jongleries dans le théâtre des mystères" formulant amb prudència:

Le mystère est un genre théâtral dont l'origine est *probablement* à chercher du côté de spectacles dont les inspireurs et les acteurs furent gens d'Église. Cependant le théâtre ne se résumait *probablement* pas, au début du Moyen Âge, à ce que l'on appelle aujourd'hui le «drame liturgique». [...] Dès que le théâtre religieux s'adresse à son public en français, le monde des jongleurs trouve à s'insérer dans le déroulement de la pieuse représentation. Il apporte une rupture complète qui se marque dans le costume, le ton, le langage, la gestualité, le comportement.¹⁰ [El subratllat és nostre.]

En relació al problema de la menor traçabilitat de l'activitat joglaresca en comparació al teatre que ha generat textos escrits, Francesc Massip aporta la següent reflexió:

La situació comunicativa parteix de la insalvable dicotomia entre acció i text, entre l'artífex del gest i el responsable de posar la paraula per escrit, una competència especialitzada que en l'època només té el lletrat, el *clericus*, que tendeix a vehicular els arguments exemplars i edificants. L'acció corporal, en canvi, de matriu laica i popular, omnipresent en la plaça festiva, serà un autèntic motor de teatralitat, encara que només va poder accedir a la tradició quan va ser assumida i reelaborada pels especialistes de la posada en text. Per aquest motiu, l'abundància de traces escrites referides al teatre litúrgic i d'argument religiós no ens ha de fer oblidar que hi ha hagut altres forces motrius d'espectacularitat segurament amb major impuls, com l'activitat joglaresca i la festa agrària, però que no van comptar amb passeres sobre el riu de l'oblit de la història (empremtes d'escriptura) fins prou més tard.¹¹

dramático." En canvi, C. MAZOUER admet que "l'art des jongleurs semble avoir beaucoup marqué les premières Passions qui comportent, au milieu du dialogue par personnages quelques passages narratifs difficiles d'interprétation, ces premières Passions ont pu avoir été lues et jouées par un ou plusieurs récitants-acteurs" (*Le théâtre français au moyen âge*, p. 172). A. STRUBEL apunta: "Même en attribuant ces textes aux jongleurs (dont on sait par ailleurs qu'ils disparaissent au cours du XIV^e siècle, et qu'ils sont remplacés par les clercs de Cour ou les ménestrels), diverses possibilités restent ouvertes pour imaginer l'aspect concret des performances: un jongleur qui se limite à la lecture des passages narratifs, tandis que des comparses miment [...]; un jongleur qui s'appuie sur des tableaux peints qu'il montre et commente (E. Roy: il existe des rouleaux liturgiques, *Exulter Rolls*, avec une imagerie en sens invers du texte), un jongleur seul qui récite et mime (M. Accarie)?" (*Le Théâtre au Moyen Âge*, p. 80). Segons S. MENEGALDO, "il est concevable, voire probable, que des jongleurs aient pu jouer un rôle (à côté des clercs?) dans la représentation, voire la conception de ces textes." ("Les jongleurs et le théâtre en France au XIII^e siècle. Leurs activités et leur répertoire", *Romania*, 128, 2010, pp. 46-91, p. 47). Vegeu també S. MENEGALDO, *Le jongleur dans la littérature narrative du XI^e et XIII^e siècles*, París, 2005.

¹⁰ M. ROUSSE, "Jongleries dans le théâtre des mystères", a *idem*, *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, 2004, pp. 287-308, p. 287. Vegeu també, *idem*, "Le théâtre et les jongleurs", *Revue des Langues Romanes*, 95/1 (1991), pp. 1-14.

¹¹ F. MASSIP, "Joglaria i teatre", a J. CERDÀ et al. (ed.), *Literatura europea dels orígens. Introducció*

Si bé no sembla possible determinar amb certesa l'abast del rol dels joglars en el naixement de les representacions dramàtiques vernaculars, la incidència del fenomen joglaresc en el teatre medieval està àmpliament documentada,¹² tant pel que fa a les temàtiques profanes com pel que fa a les de caràcter religiós, sempre tenint en compte que en el món medieval no es pot establir una diferenciació nítida entre allò que és sagrat i allò que és profà.¹³

a la literatura romànica medieval, Barcelona, 2012, pp. 209-250, pp. 210-211.

¹² La identitat cultural i social dels joglars, els seus mètodes de composició i de representació, com també qüestions a l'entorn de la dificultat d'investigar la literatura oral a l'Edat mitjana, són discutides en el volum col·lectiu: *I contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*. Atti del 11º Convegno di Studio, Viterbo, 17-19 giugno 1977, Bulzoni, Roma, 1978. D'entre les contribucions més recents a aquest camp d'estudi, cal esmentar el Simposi Internacional "Joglars, Ministrils, Actors: literatura, música, arts i espectacle del segle XII al XVI a l'Europa romànica", organitzat pel Grup de Recerca Consolidat "Literatura Art i Representació en la llarga Edat mitjana" (LAIREM, AGAUR 2009SGR258), dirigit per Francesc Massip i celebrat l'1 i el 2 de febrer de 2011 a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili i a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

¹³ En aquest sentit, U. ECO observa que "l'època moderna ha fet sortir a la palestra, per dir-ho així, les pròpies contradiccions, mentre que l'edat mitjana tractava d'amagar-les. I no solament l'estètica, sinó tot el pensament medieval en general, vol expressar una situació òptima i pretén de veure el món amb els ulls de Déu. Nosaltres, els moderns, no som capaços de conciliar els tractats de teologia i els textos dels místics amb la passió devastadora d'Eloïsa, les perversions de Gilles de Rais, l'adulteri d'Isotta, la ferocitat de fra Dolcino i dels seus perseguidors, els goliards amb les seves poesies que exalten el plaer lliure dels sentits, el carnaval, la Festa dels Folls, l'alegre gresca popular que fa mofa dels bisbes, dels textos sagrats, de la litúrgia, i que n'impulsa la paròdia. Si llegim els textos dels manuscrits, que donen una imatge ordenada del món, ens costarà d'entendre que anessin il·lustrats amb marginalia que mostraven el món de cap per avall" (*Art i bellesa en l'estètica medieval*, Barcelona, 1990; versió original: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milà, 1987, pp. 204-204). Sobre la paròdia i els *contrafacta* en època medieval i renaixentista, vid. la visió matisada de F. GERNERT, *Parodia y 'Contrafacta' en la literatura romànica medieval y renacentista*, 2 vols., San Millán de la Cogolla, 2009. A. STRUBEL adverteix: "[...] la tentation est forte d'exagérer l'antonomie, de transformer tout ce qui n'est pas religieux en subversion ou parodie, avec en arrière-plan, une lecture bakhtinienne, inspirée par l'idée que la culture populaire est une force de contestation de l'autorité et des hiérarchies, et que le «bas corporel» y triomphe des tabous. [...] Les implications idéologiques de cette notion chez Bakhtine [...] ne sont pas toujours pertinents pour la période médiévale: la «culture carnevalesque», même s'il s'agit quantitativement d'un phénomène plutôt urbain, traverse toutes les classes de la société [...]; l'opposition, qui fonde le système, entre une «culture populaire» et une «culture officielle» / «savante» doit être repensée (la culture savante ne s'oppose pas à une culture du peuple, mais à une culture commune partagée par toutes les classes. cf. M. Lazard, *Aspects du théâtre populaire en Europe*" (*Le Théâtre au Moyen Âge*, pp. 11-12 i 123). Segons J. VAN ENGEL, "[...] it is absurd to draw an absolute social and intellectual line between the 'bookish' and the 'customary' cultures. Clerics, after all, also came from among the folk and continued to work with them in villages, towns, and courts; villagers thought of the church, especially the nave as 'theirs'; and even university men dealt routinely with bakers and innkeepers, magistrates and courtiers. A recent study of Thomas Aquinas, for instance, indicates that he understood a great deal of popular religious culture" ("The Christian Middle Ages...", p. 550).

Representacions com el *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel (segle XII/XIII), el *Miracle de Théophile* de Rutebeuf (1265) o el *Jeu de la Feuillée* (1276) i *Robin et Marion* (c. 1280) d'Adam de la Halle es caracteritzen, segons Rousse,¹⁴ per la cura que els autors —tots ells joglars— havien dedicat a la redacció del text, un fet fins aquell moment inèdit.

En relació a joglars com Jean Bodel i Adam de la Halle, afiliats a la “Confrérie des Jongleurs et bourgeois” i integrats en el teixit social, Strubel observa que:

Les jongleurs locaux [...] trouvent là, sur place, l'occasion de créer des formes neuves, dans une relation du dépendance à l'égard du patriciat qui paraît plus étroite que celle du jongleur errant, caractéristique du temps, mais qui n'enlève rien, apparemment, à la liberté d'expression.¹⁵

També convé recordar, en aquest context, la valoració de Willem Noomen sobre la plasmació de les tècniques joglaresques en el teatre de la Passió:

Aux 12^e et 13^e siècles [...] la collaboration entre les jongleurs, gens du «métier», et les confréries se traduit, sur le plan du contenu, par un traitement plus réaliste du sujet, et sur le plan de la forme par l'utilisation d'une technique plus adaptée aux exigences de la scène. Les quarante *Miracles de Notre Dame* du manuscrit de Cangé, les *Passions* à partir de celles de Sainte-Geneviève, et de nombreuses autres pièces de ce genre, sont le résultat de ce transfert de techniques. La *Résurrection*, la *Passion du Palatinus* et celles d'*Autun* continuent, avec le *Fragment de Sion* et la *Passion provençale*, la vieille tradition du théâtre liturgique, dont les liens avec le culte lui-même deviennent de plus en plus lâches, mais dont les procédés perpétuent, dans des mesures différentes, ceux de la liturgie.¹⁶

L'activitat dels joglars, protegida per Jaume III de Mallorca en les *Lleis Palatines* (1337)¹⁷ és susceptible d'haver deixat unes empremtes en el corpus textual de

14 M. ROUSSE, “Jongleries dans le théâtre des mystères”, p. 289.

15 A. STRUBEL, *Le Théâtre au Moyen Âge*, p. 53.

16 W. NOOMEN, “Passages narratifs dans les drames médiévaux français: essai d'interprétation”, *Revue belge de philologie et d'histoire* (1958), pp. 761-785, p. 785.

17 Per la cita textual del passatge en qüestió, vegeu F. MASSIP, *Història del Teatre Català. Dels orígens a 1800*, Tarragona, 2007, pp. 73-74. Sobre el fenomen joglaresc a l'àmbit cultural català, vegeu J. ROMEU, *Teatre català antic*, a cura de F. MASSIP, P. VILA, 3 vols., Barcelona, 1994-1995, III, pp. 153-163; F. GADEA, “Els joglars en els orígens de la literatura catalana”, *Actes del I Congrés de Llengua i Literatura Catalanes al Segon Ensenyament, Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1985, pp. 79-91; D. ROMANO, “Mims, joglars i ministres jueus a la Corona d'Aragó (1352-1400)”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III, Barcelona, 1988, pp. 133-150; P. VILA, “Joglars i ministrils al Rosselló a través de la documentació”, a F. MASSIP (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval. Girona, juliol de 1992*, Barcelona, 1996, pp. 231-236; i F. MASSIP, “L'història, el frare i el burgès: l'ahir i l'ara de la interpretació medieval”, a J. Ll. SIRERA, ed., *Del Actor Medieval a Nuestros Días*, Actes del Seminari celebrat del 30 d'octubre

dramas de la Passió catalans, com ha passat en el cas de les Passions de Palatinus i d'Autun.¹⁸ De fet, per analogia amb la tradició francesa, el terme “Passió dels joglars” s’ha arribat a aplicar als dos poemes narratius de la Passió que es conserven en català, datats al segle XIV. Creiem que convindria sotmetre a revisió l’ús d’aquesta terminologia i determinar quins elements en concret justificarien parlar d’una Passió dels joglars en el cas català.

2. ELS POEMES NARRATIUS I LA PRIMERA PASSIÓ DRAMÀTICA EN CATALÀ

Jaume Massó i Torrents dedica un apartat del capítol “Poesia narrativa”, i del subcapítol “Poesia popular religiosa” del seu *Repertori de l'antiga literatura catalana*, al tema de la Passió i mort de Jesucrist.¹⁹ El paràgraf introductori diu:

Parlarem al mateix temps de quatre Passions que no s’assemblen sinó pel tema i per la forma mètrica en què estan escrites: noves rimades, molt incorrectes, aparentment de nou síl·labes. [...] No ens ocuparem, doncs, per ara, de les Passions destinades a ésser representades, tractarem de les quatre antigues *Passions*, l’objecte de les quals és la descripció de la Passió a base únicament del diàleg.

Aquest preàmbul és erroni, perquè en realitat, les obres referenciades per Massó i Torrents són les següents: la primera és el poema “Que si no-y prenem qualche consell”, correspon al Ms. 472 de la Biblioteca Nacional de París i apareix designada com a x⁶ per Massó i Torrents (P1 en la nomenclatura de Marinela

al 2 de novembre de 1996, amb motiu del IV Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx, Elx, 2001, pp. 179-206; “Jesters in the Temple, Boy Bishops in the Streets: Laughter and Transgression from Advent to Ash Wednesday”, *European Medieval Drama*, 11, 2007, pp. 1-35, i “Juglares en el templo: risa y transgresión por fin de año”, *Gestos*, 45, 2008, pp. 13-30.

18 En relació a la suposada influència d’un altre poema narratiu, J.-P. BORDIER observa: “Dans ses articles ‘The Narrative Passion of Our Lord Jesus Christ Written in 1398 for Isabeau de Bavière, Queen of France: An Important Link in the Development of French Religious Drama’, *Michigan Academicien*, 18, 1986, 95-108 et ‘The Passion Isabeau (1398) and Its Relationship to Fifteenth-Century Mystères de la Passion’, *Romania*, 107, 1986, pp. 77-81, Ed. Du Bruck, editrice de ce récit, a tendance à en exagérer l’influence sur les Mystères” (*Le Jeu de la Passion*, p. 51n). Pel que fa a la Passió de Clermont-Ferrand del segle XI, editada per J. CANTERA (Madrid, 1973), P. CÁTEDRA, *Poesía de la Pasión en la Edad Media. El «Cancionero» de Pero Gómez Ferrol*, Salamanca, 2001, p. 195, remarca la precedència absoluta de la versió narrativa, dient que “sus relaciones con los poemas hagiográficos y la utilidad para-litúrgica por un lado, está avalada por conservar-nos la música, indicio también de oralidad, con la que era cantada, al menos los primeros versos”.

19 J. MASSÓ I TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, 1, La Poesia, Barcelona, 1932, pp. 377-385.

Garcia i Llàcia Martín²⁰). El segon text, “E la mira car tot era ensems”,²¹ pel qual Massó i Torrents utilitza la sigla x⁷ (P2 per Garcia i Martín, *ibidem*) no és més que la transcripció de la tercera obra, designada amb la sigla x^k.

La confusió s'explica perquè el manuscrit que conté x⁷ (transcrit per mossèn Joan Segura i editat per Ernest Moliné i Brasés el 1909-1910) constava com a perdut, però ha estat identificat posteriorment com aquell que correspon al còdex designat per Massó i Torrents com a x^k. Ambdós manuscrits comprenen 43 folis, presenten una mutilació en el mateix passatge del text i acaben amb els mateixos versos. El que no coincideix és la identificació numèrica dels manuscrits: Massó i Torrents indica per x^k la signatura 21-4-33, quan x⁷ (que ara és el Ms. 1029 de la Biblioteca Universitària de Barcelona)²² antigament tenia la signatura 21-4-53. També hi ha discrepància pel que fa a les mides: Massó i Torrents²³ indica que x^k té un format de 95 x 150 mm, mentre que segons la descripció de la BITECA,²⁴ les mides de x⁷ són 192 x 145 mm. És possible que en ambdós casos es tracti d'errors de transcripció, tenint en compte que Massó i Torrents afirma que reproduceix les dades facilitades per Pere Bohigas.

Pel que fa a la quarta peça, Massó i Torrents incorre en una contradicció, perquè tot i haver anunciat que no tractaria les peces “destinades a ser representades”, considera que un dels dos fragments que designa com a xⁿ és “un bocí del paper per a algun dels actors d'un misteri”.²⁵ Efectivament, aquest fragment, que

20 M. GARCIA i LL. MARTÍN, “La Passió catalana de París”, *Revista de Filologia Románica*, 20 (2003), pp. 235-266, p. 240.

21 A diferència de M. GARCIA i LL. MARTÍN (*ibidem*), que accentuen “mirà”, adoptem la grafia proposada per J. IZQUIERDO, que aclareix: “El primer vers, transcrit per Moliné i Brasés com ‘E s’amira car tot era ensems’, és una mala lectura per ‘E la mira car tot era ensems’. On *mira* és ‘mirra’, és a dir, un dels tres regals que els reis portaren al nen Jesús” (“«Emperò piadosament se creu per los feels»: la tradició occitano-catalana medieval de l’apòcrif *Evangelium Nicodemi*”, a L. BADIA, A. SOLER, cur., *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana. Treballs del Seminari de Literatura Medieval del Departament de Filologia Catalana (Universitat de Barcelona 1988-1994)*, Barcelona 1994, pp. 17-48, p. 32n). J. PARRAMON classifica aquesta composició amb l’incipit “Car si no-hi prenem qualque consell”, i li adjudica les sigles Dc: 7 (Versos aplejats de 8 síl·labes) i An o, 30 (*Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, 1992, pp. 229 i 274).

22 M. GARCIA i LL. MARTÍN no detecten que les sigles x⁷ i x^k es refereixen a la mateixa obra i es limiten a dir: “La tercera [peça], segons Massó, és un text conservat a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, amb lletra del segle xv” (*ibidem*). Aquesta composició es troba classificada amb l’incipit “E l’arma, car tot-era-nsems” i les sigles Dc: 10 i An o, 45 al *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* de J. PARRAMON (pp. 229 i 274).

23 J. MASSÓ i TORRENTS, *Repertori de l’antiga literatura catalana*, p. 383.

24 El catàleg en línia “Biblioteca de Teatre Català Antic” (BITECA) de G. AVENOZA i V. BELTRAN és accessible a: <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca_ca.html>. El document en qüestió està catalogat com a MANID 1222.

25 M. GARCIA i LL. MARTÍN constaten de forma lapidària: “La quarta [des les peces comentades per Massó i Torrents] consta de dos petits fragments que l’autor transcriu” (*ibidem*).

comença per “Que li volgués mal, ara li perdó”, és el que la crítica coincideix a anomenar “rol d’Herodes”.²⁶ Fins fa poc, el document —descobert, primerament editat i donat a conèixer el 1888 per l'erudit rossellonès Pierre Vidal— es donava per perdut, quan en realitat es trobava sense inventariar als dipòsits dels Arxius del Departament dels Pirineus Orientals de Perpinyà.²⁷ Recentment, el manuscrit procedent d'Illa de Tet fou redescobert, i els 18 versos de què consta el fragment es poden llegir en una nova edició, feta per Pep Vila.²⁸ El text coincideix amb

²⁶ Pel que fa al suport material que ha servit per transmetre aquest text, preservat tan sols fragmentàriament a causa dels avatars de la història, P. VIDAL assenyala que el manuscrit mostra signes d’haver estat retallat de llargada, mentre que es presenta intacte d’amplada (“Note sur l’ancien théâtre catalan, à propos d’un fragment de mystère du XIV^e siècle”, *Revue des Langues Romanes*, 32, 1888, pp. 339-349, p. 346). Aquesta dada juntament amb la informació que el text teatral només ocupa una cara del paper fa pensar que el fragment originàriament no formava part d’un manuscrit que contenia la versió completa d’un drama de la Passió sinó només el paper corresponent a un sol intèrpret, és a dir, que es tractaria del que es coneix com a “rol d’actor”. En el versó, hi figura la còpia de la venda d’una vinya amb data del 15 d’abril del 1413. Cf. P. VIDAL, “Note sur l’ancien théâtre catalan...”, pp. 344-345, i *idem*, P. VIDAL, *Histoire de la ville de Perpignan depuis les origines jusqu’au traité des Pyrénées*, Paris, 1897, pp. 246-247, W. P. SHEPARD (ed.), *La Passion provençale du Manuscrit Didot. Mystère du XIV^e siècle*, Paris, 1928, J. S. PONS, “Note sur la ‘Passion Provençale’ du manuscrit Didot et la Passion Catalane”, *Bulletin Hispanique*, 37 (1935), pp. 390-392, J. ROMEU, “La Légende de Judas Iscariot dans le Théâtre Catalan et Provençal. Essai de Classification des Passions Dramatiques Catalanes”, *Actes et Mémoires du 1er Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France* [Avinyó, 7-11 Setembre 1955] (Avinyó 1957), pp. 68-106; novament, en versió catalana, a *idem*, *Teatre català antic*, 1: 99-143), P. BOHIGAS, “Més notes sobre textos de teatre català medieval”, *Iberoromania*, 10 (1979), pp. 15-29, pp. 15-16 i “Notes sobre l’antic teatre català”, a *idem*, *Aportació a l’estudi de la literatura catalana*, Barcelona, 1982, pp. 320-348, pp. 323-324, F. MASSIP, “Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana”, *D’Art*, 13 (març de 1987), p. 253-268, p. 258; accessible a: <<http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/viewFile/100222/150915>> i *Història del Teatre Català...*, p. 136, 139, 140 i 140n, P. VILA, “El fragment de la passió d’Illa (Rosselló) del segle XIV. Nota i edició”, *Els Marges*, 54 (desembre de 1995), pp. 77-84, pp. 83-84, A. A. MACDONALD, “The Catalan-Occitan Easter Play”, *Romania* 459-460 (1997), pp. 495-518, p. 499, i *idem*, *Passion catalane-occitane*, Ginebra, 1999, pp. 156-158 i 286-287) i F. MASSIP, L. KOVÁCS, “A Typology of Catalan Play Manuscripts from the 14th to the 16th Century”, a P. HAPPÉ, W. HÜSKEN (eds.) *Les Mystères. Studies in Genre, Texts, and Theatricality*, Amsterdam / Nova York, 2012, pp. 271-321, pp. 276 i 285-286.

²⁷ La signatura actual és IJ-167/2. Les dimensions del manuscrit són 137 x 105 mm. Cf. BITECA, MANID 2266.

²⁸ L’edició de Vila es troba reproduïda en el *Repertorio Informatizzato dell’Antica Letteratura Catalana* (RIALC), projecte dirigit per Costanzo di Girolamo de la Università degli Studi di Napoli, accessible a: <<http://www.rialc.unina.it/sommario.htm>>. Vila esmenta el fragment, dient que consta de 19 versos, incloent en el còmput l’últim vers del qual únicament es llegeix la primera paraula “que”, i que en la versió occitana resa: “Que mot n’ay auzit dir gran be” (v. 1.284) (*Una Passió olotina medieval*, edició sobre la transcripció de Nolasch del Molar, Diputació de Girona, Girona, 2001, p. 28). J. PARRAMON (*Repertori mètric...*, pp. 273-277) no inclou aquest fragment amb una entrada pròpia al llistat d’anònims de l’apartat “Repertori d’obres i autors”, ni indica l’edició de P.

els versos 1.266-1.283 de la Passió continguda al manuscrit Didot custodiat a la Biblioteca Nacional de París (n.a.fr. 4232) i datat entre 1340 i 1360.²⁹

El segon dels dos fragments designats com a xⁿ també pertany al gènere dramàtic, és a dir que, segons el criteri exposat per Massó i Torrents, aquest fragment tampoc no l'hauria d'haver esmentat juntament amb les passions narratives P1 i P2. A més, per fer una descripció completa del document, l'erudit hauria d'haver especificat que, en realitat, es tracta de dos i no pas d'un sol fragment. Els textos mallorquins van ser descoberts i editats per primera vegada per Josep Maria Quadrado.³⁰ En els seus estudis sobre la llegenda de santa Magdalena i en les notes sobre l'esmentada publicació de Pierre Vidal, Camille Chabaneau³¹ demostrà la identitat dels fragments mallorquins i d'Illa amb els passatges corresponents del manuscrit Didot. Els textos descoberts per Quadrado relaten el passatge evangèlic del sopar a casa de Simó el Fariseu: el primer conté l'escena en què la Magdalena ungeix els peus de Crist,³² i el segon –que podria ser un rol d'actor com el frag-

VIDAL (“Note sur l’ancien théâtre catalan...”), però sí que s’esmenta (*idem*, p. 230) a l’entrada que correspon als textos editats per J. M. QUADRADO, “Un drama sacro...”: “Dc: 23. An o, 130. *Drama de la passió*. 163 vv. en total. Un fragment de 144 [En realitat es tracta de dos fragments de 69 i 74 versos respectivament; vid. notes 32 i 33.] i un altre de 19. Se’n conserva íntegra una versió provençal.”

29 J. MASSÓ I TORRENTS (*ibidem*) indica erròniament la signatura “ms. nou acq. 4222”. L’edició més recent, a cura d’A. A. MACDONALD (Ginebra 1999) es titula *Passion catalane-occitane*. F. MASSIP assenyala que aquest títol, que l’editora adoptà per indicació seva, ha estat criticat per Y. GREUB amb l’únic argument que “cal evitar multiplicar les designacions d’una mateixa obra” i que “ja que tothom la coneix com a ‘Passió Didot’ o ‘Passió Provençal’ [...] no calen altres nomenclatures, com si l’avenç en la investigació no permetés precisament de matisar o corregir opinions i denominacions precedents” (*Història del Teatre Català...*, p. 136n). Cf. Y. GREUB, [ressenya de] “*Passion catalane-occitane*, Édition, traduction et notes par Aileen Ann MacDonald, Genève, Droz (Textes Littéraire Français, n° 518), 1999, 368 pages”, *Revue Linguistique Romane*, 64, 253/254 (2000), pp. 250-257, p. 251.

30 J. M. QUADRADO, “Un drama sacro del siglo XIV”, *La Unidad Católica*, 101 (5 de febrer de 1871), pp. 388-392; reproduït dins M. MILÀ I FONTANALS, *Obras completas*, vol. VI, Barcelona, 1895, pp. 315-323.

31 C. CHABANEAU, “Sainte Marie Magdelaine dans la littérature provençale”, *Revue des Langues Romanes*, 28 (1885), pp. 5-23 i 53-65, i *idem*, [ressenya de] “Marius Sepet: La Passion du Sauveur. Mystère provençal”, *Revue des Langues Romanes*, 17 (1880), pp. 301-305. J. MASSÓ I TORRENTS s’equivoca a l’hora de citar l’any de publicació de l’article Chabaneau, que no correspon a l’any 1870 sinó al 1880 (*Repertori de l’antiga literatura catalana*, p. 384).

32 El manuscrit es conserva a l’Arxiu del Regne de Mallorca amb la signatura Diversos 37 A/2, i segons P. BOHIGAS fou copiat entre 1345 i 1442 (“Més notes sobre textos de teatre català medieval”, p. 18). Cf. BITECA, MANID 2373. El primer fragment (390 x 305 mm) conté 64 versos, que corresponen als versos 370-430 de la Passió Didot segons l’edició de Shepard. Cf. J. M. QUADRADO, “Un drama sacro...”, pp. 316-318, C. CHABANEAU, “Sainte Marie Magdelaine...”, pp. 8-10, J. ROMEU, “La Légende de Judas Iscariot...”, pp. 98-115, P. BOHIGAS, *ibidem*, p. 16, F. MASSIP, “Les primeres dramatitzacions de la Passió...”, pp. 256-257, A. A. MACDONALD, *Passion catalane-occitane*, pp. 278-281, i F. MASSIP, L. KOVÁCS, “A Typology of Catalan Play Manuscripts”, p. 286. Els versos

ment rossellonès– correspon al plany que Judes fa indignat davant de la suposada malversació de l'ungüent.³³

L'obra a què pertanyen el fragment d'Illa i els dos fragments de Mallorca ha estat batejada per Francesc Massip³⁴ com a “Passió del Regne de Mallorques”, pel fet que es devia redactar durant el curt període d'existència de l'estat que comprenia els comtats del Rosselló i la Cerdanya, els vescomtats del Carladès i de l'Omeladès, les Illes Balears i la senyoria de Montpeller (1276-1345). Aquesta denominació, a banda de situar cronològicament la que és la primera passió catalana conservada, implica la valoració d'aquesta obra com a original de la passió occitana del manuscrit Didot, que conté una traducció literal dels fragments que resten de la primigènia versió catalana.³⁵ En aquest sentit, és una denominació vàlida que reflecteix l'actual estat d'investigació.

reconstruïts per G. ENSENYAT i P. VILA (“Els dos fragments de la *Passió* mallorquina del segle XIV”, a A. ROSSICH, et al., eds., *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, 2001, pp. 121-139) amb l'ajuda de la làmpada de raigs ultravioletes, i que mancaven a l'edició de Quadrado per il·legibles, són els equivalents als versos 370 i 399-404 del manuscrit de París. Seguint el que Shepard suggereix a l'aparat crític, A. A. MACDONALD (*loc. cit.*, pp. 90-93 i 250-251) separa el vers 405 en dos, i edita: “La us li deu trois cents diners / L'autre cinquanta ou més”, que correspon als versos 35-36 del primer fragment mallorquí: “La un devia x diners / L'autre ·L· o més”. En relació al vers 430 de l'edició de Shepard “E per so tos sos pecatz li perdo”, C. CHABANEAU (“Sainte Marie Magdelaine...”, p. 57) suggereix la correcció en dos versos per la versió occitana, seguint el text català, modificació adoptada per A. A. MACDONALD (*loc. cit.*, p. 94), que edita: “E per ayso sapiat o bo / Tos sos pecats ieu li perdo”. G. ENSENYAT, P. VILA (“Els dos fragments...”, p. 134), en canvi, segueixen la numeració de Shepard.

³³ El segon fragment (390 x 160 mm) compren 79 versos que corresponen als versos 441-524 de l'edició de Shepard. Els versos 35-38 (equivalents als versos 477 i 480-482 de la Passió Didot), apareixen truncats. Cf. J. M. QUADRADO, “Un drama sacro...”, C. CHABANEAU, “Sainte Marie Magdelaine...”, pp. 8-10, J. ROMEU, “La Légende de Judas Iscariot...”, pp. 106-110, P. BOHIGAS, “Més notes sobre textos de teatre català medieval”, p. 16, F. MASSIP, “Les primeres dramatitzacions de la Passió...”, pp. 256-257, A. A. MACDONALD, *loc. cit.*, pp. 280-286, i F. MASSIP, L. KOVÁCS, “A Typology of Catalan Play Manuscripts”, p. 286. Aquest fragment no figura amb entrada pròpia al *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, on sí que hi ha una entrada pel primer fragment, que J. PARRAMON (*Repertori mètric...*, pp. 230 i 276) classifica amb l'incipit “Senyor, dóna'ls salvació”, i les sigles Dc: 23 i An o, 130.

³⁴ F. MASSIP, “Les primeres dramatitzacions de la Passió...”

³⁵ D'entre els crítics i estudiosos que coincideixen a considerar la primacia de la versió catalana, cal citar, entre d'altres, J. ROMEU, “La Légende de Judas Iscariot...”, pp. 100 i s., P. BOHIGAS, “Notes sobre l'antic teatre català”, pp. 320-348, F. MASSIP, “Les primeres dramatitzacions de la Passió...”, p. 257; *Història del Teatre Català...*, p. 136, i J. IZQUIERDO, “Els *planctus Mariae* a les literatures catalana i occitana: l'*Augats, seyoys qui credets Deu lo payre*”, a A. FERRANDO, A. HAUF (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, 8, Barcelona, 1994, pp. 5-2, p. 14. W. P. SHEPARD (*La Passion provençale...*), en canvi, privilegia en les seves anàlisis lingüístiques els trets que exclouen el català com a font original, i M. ACCARIE, *Le Théâtre sacré...*, p. 90, s'absté de qualsevol hipòtesi perquè considera que l'aïllament lingüístic de la peça no permet de posar-la en relació amb les altres.

Tanmateix, però, convé preguntar-se si no seria més indicat prescindir d'una adscripció geopolítica a l'hora de designar la peça. D'una banda, perquè es desconeix on concretament aquesta primera passió catalana va ser redactada i escenificada. De l'altra, perquè l'obra devia circular a banda i banda dels Pirineus, tenint en compte la unitat cultural i lingüística del Regne de Mallorca i de la Confederació catalanoaragonesa. Per poder copsar el pes històric d'aquest drama primerenc, concebut a cavall entre els segles XII i XIV, cal tenir en compte que Josep Sebastià Pons³⁶ n'identificà passatges en passions rosselloneses encara a principis del segle XIX. Josep Romeu i Figueras observa en relació a aquest primer exemple conegut del teatre de la Passió en català:

[...] els procediments compositius de la nostra vella Passió no semblen pas derivats de la litúrgia, ans més aviat procedeixen de les Passions narratives del segle XIII. El text és en noves rimades, viu i espontani, i amb expressions i maneres estilístiques que ja anuncien les Passions dramàtiques catalanes posteriors.³⁷

William P. Shepard,³⁸ en canvi, comparant la Passió catalano-occitana amb la *Passion du Palatinus* —com hem vist influïda pel poema narratiu conegut com a *Passion des Jongleurs*— arriba a la conclusió que ambdues obres representen dues tradicions dramàtiques ben diferents, de les quals una pertanyeria a l'Occitània i Catalunya, i l'altra al Nord. Un exemple per la diferència entre aquestes dues tradicions seria que a la Passió catalano-occitana l'escena de la compra d'ungüents és d'una gran sobrietat i reverència, mentre que l'escena respectiva de la Passió del Nord inclou elements còmics i burlescos. Aileen Ann MacDonald³⁹ descriu la Passió catalano-occitana dient que el seu to és sempre seriós i ple de veneració, i que els dos temes principals de la Passió i de la devoció per la Mare de Déu reflecteixen, respectivament, l'espiritualitat dominicana i franciscana.⁴⁰

36 J. S. PONS, "Note sur la 'Passion Provençale'...", p. 392.

37 La cita pertany a l'estudi introductori de l'obra d'A. SABANÉS DE BALAGUER, *La Passió d'Esparreguera*, Barcelona, 1957, p. 13. L'estudi fou reeditat amb el títol "Cop d'ull a les Passions dramàtiques a Catalunya", a *idem*, *Teatre català antic*, I, 144-158. En aquesta versió reeditada, en lloc de "les Passions narratives del segle XIII", hi diu: "les Passions narratives dels joglars del segle XIII" (*ibidem*, p. 147). [El subratllat és nostre.]. En un altre context, Romeu torna a esmentar "el cicle de la Passió, vinculat amb les Passions narratives dels joglars", utilitzant una terminologia que, com hem vist, no és compartida unànimament per la crítica. ("Teatre medieval als Països Catalans", a A. ROSSICH et al., eds., *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, 2001, pp. 3-1, p. 6).

38 W. P. SHEPARD, *La Passion provençale...*, p. XXIX.

39 A. A. MACDONALD, *La Passion catalane-occitane...*, p. 14.

40 Y. GREUB (*loc. cit.*, p. 252) qualifica l'argumentació de MacDonald de sofisme: "Prémisse 1: «Il y avait une grande piété, même dans les rues[, au 14e s. à Majorque, et l]es jongleurs se sont rendu compte que leurs représentations étaient plus acceptables aux autorités s'ils chantaient de préférences les vies des saints, des cantiques et même, quelque chose de nouveau, les passions» (p. 53;

El fragment d'Illa i els dos fragments mallorquins són les tesselles d'un mosaic, el dibuix del qual podem començar a intuir gràcies a l'esmentada còpia occitana que s'ha conservat sencera. El que resta una incògnita és quan, on i com aquesta passió es va posar en escena. Que es representava a l'aire lliure o en un espai tancat? Qui es devia fer càrrec de la representació? Qui eren els actors? Qui n'assumia les despeses? Qui hi acudia com a públic?

Els dos fragments de Mallorca van aparèixer, segons el seu primer editor, “entre un cúmulo de viejos papeles procedentes de suprimidos conventos”.⁴¹ Aquesta dada apunta cap a una representació dins un ambient conventual, i no pas a l'aire lliure com la Passió que s'escenificà el 1355 a la Plaça del Mercat de Pollença,⁴² la que es muntà almenys des de 1369 i fins a finals del segle xv al fossat de les muralles de Vila-Reial⁴³ o la que es documenta des de 1383 a la Plaça Major de Castelló de la Plana.⁴⁴ En aquest context convé recordar que, segons Romeu,⁴⁵ dues de les consuetes mallorquines —la de sant Francesc i la de sant Mateu— es degueren representar en un convent franciscà de l'illa, tractant-se, probablement, de representacions en el convent de Sant Francesc de Ciutat de Mallorca amb motiu d'una professió de novicis.

aucune référence, aucun moyen pour le lecteur de savoir d'où vient cette idée). Prémisses 2: a) grande sobriété de ton de notre Passion; b) un personnage finit de façon édifiante, contrairement à son sort dans la Passion d'oïl. Conclusion: «Est-ce que le clergé mallorcaïn [sic] a imposé des restrictions à l'auteur ou aux auteurs de la Passion D?» Notre conclusion est un peu différente: a) Que les arguments que nous avons classés sous Prémisses 2 prouvent une piété particulièrement haute de l'auteur de notre Passion est discutable; b) La piété particulière de Palma à cette époque n'est pas démontrée; c) De toute façon, le raisonnement est un sophisme.” [Els afegits entre parèntesis i claudàtors pertanyen al recensor.]

41 J. M. QUADRADO, “Un drama sacro...”, p. 315.

42 Cf. G. LLOMPART, “La Fiesta del ‘Corpus Christi’ y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 39/1 (1966), pp. 25-45, pp. 19-20; vid. també el document exhumat per Mateu Rotger el 1897 i reproduït per J. MASSOT, “Notes sobre la supervivència del teatre català antic”, *Estudis Romànics*, 11 (1962-1967), pp. 49-101, p. 71. Una interpretació escènica es troba a F. MASSIP, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant, 1991, pp. 105-106.

43 Vid. la documentació publicada per J. M. DOÑATE, “Aportación a la historia del teatro (ss. XIV-XVI)”, *Martínez Ferrando archivero. Miscelanea de estudios dedicados a su Memoria*, Madrid, 1968, 149-164; interpretada per F. MASSIP, “Les primeres dramatitzacions de la Passió...”, pp. 259 i 266-267, i citada per P. VILA (“L'estudi del teatre català medieval”, *Revista de Catalunya*, 126, 1998, pp. 142-163, pp. 149-150), que assenyalava com a remarcable la participació de la jueria local en la representació de la Passió.

44 Vid. la documentació publicada per J. SÁNCHEZ, “Castellón de la Plana en la Baja Edad Media. Aspectos de la vida urbana”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 54 (1978), 333-334; interpretada per F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 142.

45 J. ROMEU, “Un estudi introductori al teatre hagiogràfic català antic”, introducció a *idem*, *Teatre hagiogràfic*, 3 vols., Barcelona, 1957, reproduït a *idem*, *Teatre català antic*, 11, pp. 7-118, 78 i 95-96.

Ara bé, mentre que les esmentades peces hagiogràfiques tenen una extensió molt reduïda —ocupant 676 i 730 versos respectivament—, qualsevol representació de la passió havia de ser forçosament més llarga. Suposant que la primera passió catalana contenia totes les escenes que trobem en la versió occitana, el drama sencer devia comptar amb uns 2.300 versos, repartits entre una cinquantena de papers.

Pel que fa a la representació en terres nordcatalanes, MacDonald⁴⁶ ha suggerit que l'escenificació podria haver estat vinculada a Confraria de la Sang, que va ser activa a Perpinyà cap a finals del Regne de Mallorca, i una branca de la qual existia també a Illa.⁴⁷ Com a possibles llocs de representació, Vila⁴⁸ apunta espais com Sant Esteve de Pedreguet —la primera església documentada a Illa—, el monestir de Sant Miquel de Cuixà o les catedrals d'Elna i de Perpinyà; a més, sense descartar una representació a l'aire lliure, encara hi havia l'església fortificada de Santa Maria de la Rodona o la capella de Sant Jaume de l'antic hospital d'Illa.

Recordem que el fragment del rol d'Herodes es trobava solt, fent de senyal, en un manual de l'arxiu hospitalari. Des de la seva fundació entre els segles XII i XIII, a l'hospital d'Illa s'arreceraren els més pobres i desvalguts de la societat. També fou lloc d'acollida pels viatgers, molts dels quals pelegrins, de camí cap a Sant Jaume de Galícia. Gràcies a la concessió de privilegis i llegats (el 1245 per part de Maria d'Illa i el 1266, per part d'Ava de Fenollet), l'hospici va aconseguir dotar-se en poc temps d'una prosperitat considerable, consistent en terres i béns. Per tant, l'hospital d'Illa també es podria comptar entre els possibles llocs de representació d'aquella primera Passió catalana, tan extraordinàriament arrelada en la tradició teatral catalana que la seva influència s'ha pogut documentar al llarg de cinc segles. De moment, però, no hi ha cap document que testifiqui representacions de la Passió o de la Resurrecció en els llocs esmentats, amb l'excepció del cas d'Elna, esmentat per MacDonald,⁴⁹ sense que se sàpiga quin text s'utilitzava en aquesta representació.

46 A. A. MACDONALD, *Passion catalane-occitane...*, pp. 17 i 57.

47 N. HENRARD es pregunta: "Le fait qu'un clerc d'Ille avait transcrit le rôle, est-il un indice que cette passion de D était une entreprise civique —peut-être montée par une confrérie ou un groupe de gens dans un certain métier? Est-ce que la Confrérie del Sanch y était impliquée? Au moins, il semble qu'un fonctionnaire y était pour quelque chose, ne fût-ce que pour mettre le texte sous forme écrite. Peut-être aussi aidait-il à diriger la pièce et à garder le texte pour des acteurs moins instruits" (*Le Théâtre religieux médiéval en langue d'oc*, Ginebra, 1998, p. 17).

48 P. VILA, "El fragment de la Passió d'Illa...", p. 81.

49 A partir de la documentació donada a conèixer per Raymond de Lacvivier a "Textes catalans", *Revue Catalane*, 29 (1909) 155-157, i citada per F. MASSIP ("La dramatisation de la Passion dans les Pays de Langue Catalane et le Dessin Scénique de la Catedral de Majorque", *Fifteenth-Century Studies*, 20, 1993, pp. 201-238, p. 228, nota 39), A. A. MACDONALD diu: "On parle d'une représentation dans la cathédrale d'Elne en 1420 pour laquelle on mentionne les personnages Jésus, Marie Madeleine

Després d'aquest excurs sobre els fragments de la primera Passió catalana, curiosament inclosos per Massó i Torrents en el capítol de "Poesia narrativa", centrem la nostra atenció ara en els dos poemes narratius catalans, "Que si no-y prenem qualche consell" (P1) i "E la mira car tot era ensems" (P2), designats com a x⁶ i x⁷ respectivament.

2.1. "Que si no-y prenem qualche consell" (P1)

El manuscrit que conté el primer poema narratiu sobre la Passió que ens ha pervingut en català es conserva a la Biblioteca Nacional de París. És un còdex de 23 folis, catalogat per Alfred Morel-Fatio⁵⁰ com a Ms. 472 del fons espanyol i provinent de la Biblioteca Colombina de Sevilla. Pere Bohigas, que en un treball del 1931 va donar a conèixer aquesta obra, aleshores inèdita, i que en va publicar una transcripció el 1985, considera que es pot datar entre 1350 i 1400.⁵¹

et deux anges, un groupe de colombes blanches, la croix et une table d'autel avec une couverture. Tous ces détails peuvent être associés avec la Passion catalane-occitane" (*Passion catalane-occitane*, p. 360). Aquesta suposició de la investigadora canadenca suscita un altre dels nombrosos comentaris irònics de Y. GREUB (*loc. cit.*, p. 256): "Oui, comme ils peuvent être associés à *Intolerance* de D. W. Griffith." Després d'haver assenyalat les greus mancances del treball de MacDonald, el recensor (*loc. cit.*, 257) nega, en el seu resum final, el valor científic de la publicació, assenyalant els punts següents: 1. La introducció és "un résumé maladroit et fautif de travaux antérieurs". 2. L'edició no representa cap aportació científica, sinó que reproduceix gairebé literalment l'edició de Shepard. 3. A la seva traducció, "l'editrice tombe dans tous les pièges grossiers", i 4. Els apèndixs i glossaris no són treballs propis de l'editora. Y. GREUB (*loc. cit.*, p. 253) diu haver fet l'examen sistemàtic dels 500 primers versos de l'edició. Si hagués comentat també la traducció dels textos publicats a l'apèndix, hauria trobat encara més errors. Ens limitem a assenyalat un dels casos que ha cridat la nostra atenció pel seu caràcter pintoresc. A l'apèndix 2, que correspon al fragment publicat per A. CORNAGLIOTTI, l'editora tradueix el vers 37 "Els dexebls, en durment, / lo.s amblaren sertanament", per "Et les diables l'ont pris certainement pendant que vous dormiez." ("Sobre un fragment teatral català de l'Edat mitjana", *Estudis de llengua i literatura catalanes. Homenatge a Josep M. de Casacuberta*, 1/1, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, pp. 163-174). Si bé els nombrosos errors de traducció de MacDonald són patents, aquí es deu tractar d'un mer lapsus, així que —tot recordant l'exquisidesa de l'enyorat Josep Maria Pujol (Barcelona 1947-2012)— potser ni mereix la pena assenyalat-lo. ("Déu és infinitament just, i a la vegada infinitament misericordiós, i nosaltres també ho hauríem de ser", va dir el 4 de novembre del 1999 a l'acte de defensa d'un doctorand tan brillant com intransigent amb els errors d'altri.) Cf. també la ressenya de F. MASSIP, que completa la crítica de Greub: "*Passion Catalane-occitane*, edició, traducció i notes d'Aileen Ann MacDonald (Textes Littéraire Français, núm. 518), Genève, Droz, 1999, 368 pàgs. *Una Passió olotina medieval*, edició sobre la transcripció de Nolas del Molar, Girona, Diputació de Girona, 2001, 160 pàg.", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 21 (2002), pp. 776-778.

50 A. MOREL-FATIO, *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, París, 1882.

51 La transcripció de Bohigas es troba reproduïda a RIALC.

El poema, que narra en 668 versos els esdeveniments entre la Passió de Jesús i el Judici Final, comença amb el vers “Que si no y prenem qualche consell” i es troba escapçat a l’inici. Segons Massó i Torrents,⁵² la part que hi manca devia tenir una extensió de 10 folis, de manera que la composició devia ultrapassar els 1.000 versos.

Es tracta d’un manuscrit amb set dibuixos a la ploma que mostren l’escena del sant sopar (2r), la negació de Pere (4v), el judici de Jesucrist davant de Pilat (5v), la flagel·lació (6r), Pilat rentant-se les mans (6v),⁵³ la Crucifixió (7v) i les tres Maries i l’àngel davant del sepulcre (12r). Els aspectes iconogràfics i textuais han estat objecte d’estudi de Francesc Massip,⁵⁴ que reproduïx totes les il·lustracions,⁵⁵ i conclou: “Nous ne discuterons pas ici le problème de savoir si ces dessins pourraient être ou non le reflet d’une supposée représentation, bien que la scène du Saint Repas et la Flagellation contiennent des éléments mieux explicables à partir de l’expérience scénique.”

Després de dedicar-hi una sèrie d’estudis, Llúcia Martín⁵⁶ i Marinela Garcia,⁵⁷ han presentat una nova edició d’aquesta obra i en descriuen el contingut, dient que

[...] no és únicament un relat de les circumstàncies que van envoltar la mort de Crist, sinó una mena de narració miscel·lània que abraça la passió, crucifixió, mort, resurrecció i ascensió al cel de Crist, la Pentecosta, l’adveniment de l’anticrist, el judici final i la descripció de les penes de l’infern, amb una amonestació final sobre el comportament que han de seguir els cristians.⁵⁸

52 J. MASSÓ I TORRENTS, *Repertori de l’antiga literatura catalana...*, p. 377.

53 F. MASSIP inclou aquesta il·lustració al primer volum de la seva *Història del Teatre Català*, especificant que pertany a una “Passió dels joglars” (p. 135), en concret la del Ms. Esp. 472 de la BNE.

54 F. MASSIP, “La dramatisation de la Passion...”, pp. 204-205.

55 *Ibidem*, pp. 239-245.

56 LL. MARTÍN, “Aproximació a l’estudi del text de la Passió catalana de París”, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 22-26 de septiembre de 1999*, Santander, 2000, pp. 1195-1208, i *idem*, “Indicis de teatralitat en la Passió catalana de París”, 2004, recurs electrònic, accessible a: <<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/1255/6/LA%20PASSI%C3%93%20DE%20PARIS.pdf>>.

57 M. GARCIA, “Una lectura del *Poema sobre la Passió* «Que si no y prenem qualche consell», *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM...*, pp. 809-818.

58 M. GARCIA, LL. MARTÍN, “La Passió catalana...”.

2.2. “E la mira car tot era ensems” (P2)⁵⁹

Procedent de la població segarrenca de les Piles, hi ha un poema narratiu de la Passió que fou transcrit per mossèn Joan Segura, rector de Santa Coloma de Queralt,⁶⁰ i editat per Ernest Moliné i Brasés.⁶¹ El còdex, que es considerava perdut, ha estat identificat posteriorment com el Ms. 1029 de la Biblioteca Universitària de Barcelona i ha estat datat per Francesc Xavier Miquel i Rossell⁶² en la segona meitat del segle XIV.

Segons Josep Izquierdo,⁶³ l'edició de Moliné i Brasés, sense notes ni comentaris, “conté greus errors de transcripció. La numeració dels versos és irregular; uns cinquanta versos, il·legibles per l'estat del ms., han estat simplement omesos de l'esquema numèric.” El text consta de 2.510 versos i es troba escapat a l'inici i a la fi.

Miró⁶⁴ observa que “probablement hauríem de considerar [...] la influència dels poemes narratius sobre la Passió per a l'aparició dels misteris passionístics”. A més, assenyala que P2 “s'inspira força en la Llegendà Àurea de Jaume de Varazze i en l'Evangeli de Nicodem” i afegeix que “la part dels episodis de la Passió, però, és força breu i amb poc desenrotllament dramàtic.”

Izquierdo⁶⁵ estudia la peça, juntament amb una altra obra també basada en l'Evangeli de Nicodem, el poema occità “Sens e razos d'una escriptura”, i observa que l'obra comparteix un centenar de versos gairebé idèntics amb la *Bíblia rimada de Sevilla*.⁶⁶

⁵⁹ J. MASSÓ I TORRENTS (*Repertori de l'antiga literatura catalana*, pp. 380-383) inclou la transcripció dels versos 2.311-2.458, corresponents a l'episodi de la Sibila i l'emperador. No segueix la grafia però sí la numeració de versos de E. MOLINÉ I BRASÉS (“Passió, mort, resurrecció...”, 1910, pp. 505-506).

⁶⁰ E. MOLINÉ I BRASÉS, tot agraïnt a Segura haver-li passat la transcripció del text, descriu les inclemències per les quals el còdex ha quedat malmès (“Passió, mort, resurrecció...”, 1909, 65n).

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² F. X. MIQUEL I ROSSELL, *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, III, Barcelona, 1958-1969.

⁶³ J. IZQUIERDO, “«Emperò piadosament...»”, p. 32.

⁶⁴ R. MIRÓ, *Teatre medieval i modern*, p. 21.

⁶⁵ J. IZQUIERDO, “«Emperò piadosament...»”, pp. 31-38.

⁶⁶ Cf. J. COROMINES, “The Old Catalan Rhymed Legends of the Seville Bible” *Hispanic Review*, 27 (1959), pp. 361-383; i novament en versió catalana “Les llegendes rimades de la Bíblia de Sevilla”, a *idem*, *Lleures i converses d'un filòleg*, Barcelona, 1989, pp. 217-245. M. MORREALE, “Apuntes bibliográficos para la iniciación al estudio de las traducciones bíblicas medievales en catalán, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 31 (1960), pp. 271-290, i J. IZQUIERDO, “Un nou testimoni de les ‘Llegendes rimades’: les trenta monedes i el retrobament de la Creu”, a R. ALEMANY, Ll. B. MESEGUER (ed.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Alacant / Elx, 9-14 de setembre de 1991), vol. 1, Barcelona, 1993, pp. 73-84.

Segons Izquierdo,⁶⁷ el poema presenta tres grans seqüències narratives: a) el judici de Jesucrist, crucifixió, resurrecció, i l'empresonament de Josep d'Armatia (vs. 1-193); b) els esdeveniments que proven la resurrecció i l'ascensió de Crist, el descens a l'infern i la vinguda de l'anticrist (vs. 933-2.333); i c) els signes del judici final (vs. 2.334-2.510). En relació a P1, Izquierdo observa que aquest poema, a diferència de P2, “no agafa directament elements de l'Evangeli de Nicodem, i dedica només 23 versos al descens a l'infern.”

Izquierdo remarca que P2 “és un interessant i fins original exemple de passió narrativa en vers, per tal com és l'única obra que interpola el conte de l'anticrist dins el relat del *Descensus ad inferos*, en comptes de juxtaposar-los.”

2.3. Valoració conjunta de P1 i P2

Peter Cocozzella,⁶⁸ tot remarcant la necessitat de tenir en compte també els debats sobre la mort del Redemptor en prosa,⁶⁹ considera que la distinció entre passions clarament dialogades i passions narrades, “en vista de la peculiar escenificació medieval [...] resulta poc eficaç” i que existeixen “raons de pes per a considerar totes les obres en qüestió, per damunt de qualsevol distinció apriorística, com a peces essencialment teatrals”.

La primera de les conclusions a què Cocozzella arriba després d'analitzar P1 comparant-lo amb P2 és que ambdues composicions

67 J. IZQUIERDO, “«Emperò piadosament...»”, p. 32.

68 P. COCOZZELLA, “La *Passió* catalana del segle XIV: estudi preliminar d'un poema inèdit”, *Zeitschrift für Katalanistik*, 7, 1994, pp. 63-92, p. 64.

69 Els textos en qüestió són l'opuscle titulat *Mascarón* sobre un plet entre la Mare de Déu i el dimoni Mascaró, que apareix com a “procurador” (P. BOFARULL, “Mascarón”, *Documentos literarios en antigua lengua catalana (siglos XIV y XV)*, 1857, pp. 107-117; vol. 13 de la *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, 41 vols., 1847-1910); una composició titulada *La Passió de Jesucrist*, que Cocozzella defineix com “una disquisició repleta d'erudició, de tenor jurídic i sermonístic, entre diversos personatges bíblics, reunits en el mateix grup amb Juli Cèsar i el mateix Lucifer, els quals com a reacció als laments de la Verge Maria, procuren explicar la necessitat de la mort de Jesús” (P. COCOZZELLA, “La *Passió* catalana...”, p. 64; F. X. MIQUEL I ROSSELL, “La Passió de Jesucrist. Obreta didàctica”, *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, I, 1936, pp. 1-20 i 311-330); i un sermó de Felip de Malla, titulat *Sermo de Passione Jhesuchristi et de Doloribus Virginis Marie*. J. M. BALCELLS, “Felipe de Malla y el ‘Pecador remut’: contribución al estudio de sus fuentes” tesi de llicenciatura, núm. 237, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Seminari de Literatures Romàniques, 1964. Agraïm al professor Francesc Massip haver-nos fet arribar aquestes obres citades per Cocozzella, com també, entre d'altres, els estudis d'E. ROY, *Le Mystère de la Passion...*, R. MIRÓ, *Activitat teatral a Cervera des del segle XV fins a mitjan segle XIX*, tesi doctoral, Bellaterra, 1992, P. CÀTEDRA (*Poesía de la Pasión...*) i C. BINO, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milà, 2008.

[...] integren els ingredients essencials, episòdics i dialògics del «misteri pasqual» [...] que il·lustren la projecció de la passió de Crist, des de l'àmbit temporal a l'eternal, en el pla universal providencial de la salvació de la humanitat.⁷⁰

A més, Cocozzella observa que ambdós poemes confirmen la popularitat del misteri de la Passió en terres catalanes al llarg del segle XIV, i esmenta entre les modalitats de representació un hipotètic “ús d'estàtues o llenços pintats, movibles a la manera de les auques catalanes o les *aleluyas* castellanes”.

Marinela Garcia i Llúcia Martín⁷¹ assenyalen que l'esquema narratiu de P1 i P2 és semblant al dels poemes narratius de la Passió en francès, editats per Perry⁷² i Frank.⁷³ A més, apunten que aquestes obres exemplifiquen unes preferències en matèria de literatura religiosa que també es presenten en altres llengües romàniques i, posteriorment, en obres narratives més extenses com la *Istòria de la Passió* de Bernat Fenollar i Pere Martines, o el *Vita Christi* d'Isabel de Villena.⁷⁴

A l'hora de valorar P1 i P2, Garcia i Martín⁷⁵ constaten que en castellà no hi ha cap composició que presenti unes característiques semblants a les dels dos poemes narratius catalans. Així, per exemple, el poema de Gonzalo de Berceo *De los signos que aparecerán antes del Juicio*, tracta només un dels temes inclosos en les composicions catalanes. Tampoc no són comparables amb P1 i P2, les *Coplas de la Pasyón con la resurrección de Nuestro redentor Jhesu Christo* (c. 1435) del comendador Román o la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro (c. 1470).

En l'estudi que acompanya la seva edició del *Cancionero de Pero Gómez de Ferol* (segle XV), Pedro Cátedra contextualitza la *Santa Pasió* (fols. 38r-67v), que és la part principal d'aquesta obra, dient:

[...] en la base de las pasiones castellanas conocidas debe haber —por lo menos a partir de un momento difícil de establecer— un común denominador narrativo, estilístico y temático, parecido al que, por ejemplo, se encuentra en el ámbito de otras floraciones de la devoción literaria pasional. [...] Pienso [...] en una deuda para con una narración formada aunque fijada en variedad textual, una pasión castellana equivalente —no equiparable—, por ejemplo, a la pasión umbra, en tanto que entramado narrativo y agrupación de temas y de estilemas.⁷⁶

⁷⁰ P. COCOZZELLA, “La Passió catalana...”, p. 87.

⁷¹ M. GARCIA, LL. MARTÍN, “La Passió catalana...”, p. 244.

⁷² A. J. A. PERRY, *La Passion des Jongleurs...*

⁷³ G. FRANK (ed.), *Le livre de la Passion: poème narratif du XIV^e siècle*, París, 1930.

⁷⁴ La crítica sol utilitzar l'article masculí per referir-se a les vides de Crist medievals, sobreentenenent l'inici del títol *Llibre anomenat Vita Christi*, convenció que hem seguit en el nostre resum de la vida i obra d'Isabel de Villena elaborat el 2009 i inclòs al Diccionari biogràfic de dones, Xarxa Vives d'Universitats, <<http://www.vives.org>>.

⁷⁵ M. GARCIA, LL. MARTÍN, “La Passió catalana...”, p. 245.

⁷⁶ P. CÁTEDRA, *Poesía de la Pasió...*, p. 323.

Massip⁷⁷ es refereix als poemes narratius catalans com a “Passió dels joglars” i, extrapolant l’esmentada tesi formulada per Maurice Accarie⁷⁸ el 1979 a l’àmbit cultural català, sosté que “[...] en efecte, la Passió dramàtica no s’hauria originat en el marc eclesiàstic, sinó que, com a narració que fruïa de gran predicament popular, seria desenvolupada a partir de les recitacions joglaresques”, hipòtesi per la qual, al nostre entendre, caldria una base documental més àmplia i sòlida que la que actualment tenim. De fet, però, el mateix investigador,⁷⁹ matisa la rotunditat de la seva afirmació, tot recordant que cal tenir en compte “les distintes formes d’oferir al públic medieval el drama de la Passió”,⁸⁰ que comprenien, d’una banda, a l’interior dels temples, la recitació psalmòdica de la *Passio* en l’ofici del Diumenge de Rams, les cerimònies de l’ablució i l’evocació del Sant Sopar en l’ofici del Dijous Sant, com també els sermons amb elements de teatralitat, i de l’altra, als carrers i a les places, la recitació dels joglars, que incloïen en el seu repertori poètic temes de les Sagrades Escripures. Davant d’aquestes maneres diverses que tenia la societat medieval i tardomedieval de dedicar-se a la commemoració de la Passió, Massip (*ibidem*) reconeix:

No tractarem de dilucidar fins a quin punt aquestes manifestacions poden qualificar-se de dramàtiques, però el que sí que sembla cert és que en les escenificacions urbanes de la Passió que documentem en el territori català al llarg del segle XIV, ja plenament teatrals, hagueren d’utilitzar-se amplament les experiències, tècniques i materials d’uns i altres.

Es tracta de formes diverses —complementàries i permeables— de recordar, celebrar i representar la Passió de Crist a l’àmbit públic i en comunitat, i encara s’hi podrien afegir les activitats desenvolupades per les associacions de seglars.⁸¹ A

⁷⁷ F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 134.

⁷⁸ M. Accarie, *Le Théâtre sacré...*

⁷⁹ F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 140.

⁸⁰ En la seva ressenya de l’edició de la Passió catalano-occitana, Massip (*loc. cit.*, p. 777) ja oferia aquesta argumentació més matisada: “A l’hora de traçar el context dramàtic, MacDonald [*Passion catalane-occitane*, p. 53], que es refereix als poemes narratius catalans, dient que són occitans] posa en dubte la influència de les anomenades ‘Passions de Joglars’ en els textos teatrals i es decanta per un desenvolupament del drama litúrgic. Penso que totes dues fonts van poder concórrer en la gènesi i evolució de les Passions escèniques, l’una, la via joglaresca, en l’aspecte teatral i interpretatiu, l’altra, la via litúrgica, en el textual i cerimonial. I, de fet, els dos formats (la representació al carrer i l’eclesiàstic) es documenten al llarg del segle XIV: així a la plaça del Mercat de Pollença (1355), als fossats de les muralles de Vila-Real (1369) o a la plaça Major de Castelló (1383), però també a la Catedral de Tortosa (1347) i a les de Vic (*Representació del Centurió*) i Barcelona (*Davallament de la Creu*).”

⁸¹ Pel cas mallorquí, P. XAMENA i F. RIERA, apunten: “Hem de suposar que ja des de la seva arribada a Mallorca, tant els frares franciscans com els dominics procuraren fundar germandats de tercerols i terceroles de llurs respectives ordes religioses. Aquestes associacions de seglars duïen en tot

l'espai privat, la commemoració dels misteris de la fe es documenta en pràctiques devocionals,⁸² com també en l'àmplia producció de la literatura religiosa.⁸³ Jocelyn N. Hillgarth, en la seva obra sobre lectors i llibres a la Mallorca del 1229 al 1550 especifica:

Bec's assertion that for a hundred and fifty years until the Council of Trent the Gospels was the most popular of all book among Florentine merchants does not apply to Majorca. There, mentions of Gospels are less numerous than those of the three liturgical books already discussed, Books of Hours, Breviaries and Missals. They are outnumbered by

Europa una vida molt florent [...]. Encara que les notícies sobre tercerols no abunden, no obstant sabem que a mitjan segle XV existia a Manacor un grup de tercerols franciscans que són anomenats 'frases de la tercera ordre de Sant Francesc'. Sabem que aquesta fraternitat franciscana menava una vida més pròpia de religiosos que de seglars" (*Història de l'Església a Mallorca*, Palma de Mallorca, 1986, p. 129). En relació a les confraries, P. XAMENA i F. RIERA (*ibidem*, p. 130) especifiquen que n'hi havia en què els sobreposats o obrers havien de "treballar amb suma cura e diligència en haver Frare que en la dita jornada predi[qués] a fer solemnitzar la dita festa amb juglars (música) [L'afegit entre parèntesis correspon a la interpretació de P. XAMENA i F. RIERA.] així en lo espiritual com en lo temporal, e així mateix córrer oques e ballar, segon és acostumat", i d'altres, d'esperit més auster, que fixaven en les seves ordinacions "que los diners de la dita confraria no sien convertits en nenguna natura de bals, convits ne alguns menjars entre los dits confreres, com los dits diners sien ordenats en almoines e caritats."

82 Per l'àmbit cultural mallorquí, vegeu, per exemple, P. XAMENA i F. RIERA (*ibidem*, pp. 124-133) i G. LLOMPART, "La devoció mariana de Mallorca a la història de la pietat i a la iconografia", *Nostra Dona Santa Maria dins l'art mallorquí*, Caixa de Balears, «Sa Nostra», catàleg d'exposició, Palma de Mallorca, 1988, pp. 21-41, i "El teatre medieval a la Seu...". Per l'àmbit europeu, una síntesi aclaridora és la *Geschichte der Frömmigkeit im Mittelalter*, d'A. A. ANGENDT (Munic, 2004), i del mateix autor, la *Geschichte der Religiosität im Mittelalter* (Darmstadt, [1997] 2009), en paraules de Y. HEN "a treasure of scholarship, full of insights and thought-provoking ideas" (*Revue belge de philologie et d'histoire*, 77/2, 1999, 473-479).

83 Vila apunta: "Moltes obres d'espiritualitat, una vasta producció que abasta varietat de gèneres i de formes, com ara traduccions i textos bíblics, peces de certàmens religiosos poètics, obres de divulgació ascèticomístiques, obres hagiogràfiques, tractats de fe i moral religiosa, sermonaris, catecismes, cançons, rituals, consuetes, senzilles representacions de teatre de la passió, vides de Jesucrist, tractats de teologia, passions narratives en vers, planctus, meditacions de Setmana Santa, etc. toquen, de lluny o de prop, els aspectes més punyents del drama de la passió. [...] Tots aquests llibres convergien a formar un esperit religiós molt viu que s'infiltrava en els diversos estrats de la població, la influència del qual no podem desdenyar. Un exemple d'aquesta tradició ens forneix el mallorquí Francesc Prats quan l'any 1487 escriu la *Contemplació e la Passió del Redemptor Jesús* (Valldemossa, 1487)" Cf. P. VILA, "Dramatitzacions i lectures de la Passió a Ullà (1326) i Fonteta (1797)", *Publicacions de l'Institut del Baix Empordà*, 25 (2006), pp. 81-102, p. 82. Vid. també J. MASSOT, "La literatura religiosa de l'edat mitjana en la tradició oral d'avui", a R. B. TATE, A. YATES (eds.), *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes*, Oxford, 1976, pp. 271-282, i l'extensa documentació que Gabriel Llompart dona a conèixer a l'apèndix del seu estudi "El llibre català a la casa mallorquina (1350-1550)", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 48 (1975), 193-240 i 49-50 (1976-1977), 57-114.

Psalters and Bibles, and also by three other examples of religious literature [...] the writing of Francesc Eiximenis, *Lives of Christ* and *Flores sanctorum*.⁸⁴

Els dos poemes narratius catalans del segle XIV, objecte del nostre interès, formen part del variat corpus d'obres religioses que circulava en aquesta època.⁸⁵ L'actual estat d'investigació no permet establir una vinculació directa entre aquestes dues composicions i les activitats dels joglars, documentades a l'àmbit cultural català en forma de nombroses referències, si bé —pel que ens és llegut conèixer ara per ara— cap d'elles relacionades al tema de la Passió.⁸⁶

2.4. *La Passió dins i fora de l'església*

En el cas català, sabem que el teatre de la Passió en llengua vulgar s'escenificava en època medieval i tardomedieval tant a les places com a l'interior dels temples.⁸⁷ Aquesta pràctica escènica catalana s'inscriu de ple en el concert europeu,

⁸⁴ J. N. HILLGARTH, *Readers and books in Majorca (1229-1550)*, 2 vols., París, 1991, p. 164.

⁸⁵ Com a mostres de la rellevància i autonomia de la literatura religiosa catalana, S. M. CINGOLANI aporta els exemples de Ramon Llull, la traducció dels Salms, la Bíblia de Sevilla amb el seu apèndix de llegendes hagiogràfiques i les *Vides de sants rosselloneses*, i conclou: "Se è soltanto al XIII secolo inoltrato che possiamo far risalire un deciso mutamento di carattere della letteratura religiosa nelle terre del Sud, c'è anche da dire che, nel passaggio dal XIII al XIV secolo, il mondo catalano assiste ad una spinta originale intensa e sua propria che gli permetterà non solo di superare, per qualità e quantità, l'Occitania ma anche di invertire decisamente la direzione degli scambi culturali" ("La letteratura religiosa in Occitania e Catalogna fra XI e XII secoli", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 44 [1993-1994], 1995, pp. 37-55, p. 47).

⁸⁶ En el seu estudi titulat "Joglaria: espectacle i incidència en el teatre a la Catalunya medieval", a *idem*, *Teatre català antic*, III, pp. 153-163; novament a *El teatre popular a l'edat mitjana i al Renaixement. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre*, Barcelona, juny de 1988, Barcelona, 1999, pp. 21-25, que correspon a la ponència d'obertura de l'esmentat simposi, Josep Romeu i Figueras assenyala: "Posseïm innumbrables esments de joglars dels segles XII, XIII i XIV l'especificitat concreta dels quals encara no és prou aclarida pel que fa a llur activitat." F. MASSIP ("Joglaria i teatre", p. 251) considera que el paper de Judes en la Passió catalano-occitana podria haver estat interpretat per un joglar, i també sospita (*ibidem*, 253) que en la representació assumpcionista de Tarragona "els joglars haurien interpretat l'original escena de la diablada."

⁸⁷ Com ja hem esmentat, el 1355 tingué lloc a la Plaça del Mercat de Pollença una fastuosa representació de la Passió (vid. supra nota 42). A. A. McDONALD observa: "Le fait d'avoir choisi la Place du Marché de Pollensa [sic] était peut-être dû à des raisons pratiques: pouvoir être entendu par la plus grande foule possible. Mais on ne peut pas être sûr qu'il n'y eût pas d'autres pièces dans d'autres lieux, peut-être même à Palma, que le clergé aurait admises à l'intérieur de l'église" (*Passion catalane-occitane...*, p. 55). Romeu aporta la dada que el 1453 el desig de permetre una major visibilitat mogué el Capítol de la Seu de Lleida a prohibir que es representés la Passió dins l'església i a decretar que, per evitar escàndols i perquè tothom pogués veure bé l'espectacle, des d'aleshores es fes al claustre (*Teatre català antic*, II, p. 19). D'entre les representacions més ben documentades

on aquests dos espais es documenten, entre d'altres, com a llocs de representació. Per França, per exemple, Jelle Koopmans⁸⁸ assenyala:

[...] le nombre et la nature des lieux de jeu laissent le chercheur moderne perplexe. [...] Ainsi, sur le plan de l'espace ecclésiastique ou clérical, il n'y a pas que l'église, mais encore l'évêché, la salle de l'officialité, le cimetière, les collèges universitaires, etc. À côté de cela, il existe également l'espace ecclésiastique temporaire parfois hors de l'église: on pense aux sermons en plein air,⁸⁹ et n'oublions pas que le Concile d'Angers défend de prêcher

durant els segles XIV i XV, hi ha les de la Catedral de Palma, en especial el Davallament de la Creu (vid. J. MASSOT, "Notes sobre la supervivència...", J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 168-170, G. LLOMPART, "El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, I, 1978, pp. 109-133, "Les representacions de teatre religiós mallorquí en temps del bisbe Diego de Arnedo", *Randa*, 10, 1980, pp. 99-105, "La catedral gòtica de Mallorca como centro difusor de teatro popular", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43 (1988), pp. 359-364, "El teatre medieval a la Seu...", "Dues puntualitzacions iconogràfiques sobre paralitúrgies medievals mallorquines", *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaut de Lasarte*, I, Barcelona, 1998, pp. 475-481, "Fonts menors i mínimes del teatre medieval mallorquí", a A. ROSSICH, et al. (eds.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, 2001, pp. 141-150, F. MASSIP, "El descendimiento de la cruz: la vitalidad de una tradición", *Hispanorama*, 65 (1993), pp. 27-41, "La dramatisation de la Passion..." i *Història del Teatre Català...*, pp. 130-131 i C. MENZEL SANSÓ, "The Surviving of a Medieval Play Through the Manuscript Sources: The Descent from the Cross in the Cathedral of Mallorca", comunicació presentada al XII^e Col·loqui Trienal de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval, celebrat del 19 al 24 de juliol de 2010 a Gießen (Alemanya), accessible a: <<http://www.uni-giessen.de/~g91159/dokumente/SITM%20Menzel.pdf>>. Pel que fa al panorama gironí, vid. R. B. DONOVAN, "El Drama litúrgic a Girona", traducció d'E. Prat, E. Rodríguez i S. Rodríguez. Presentació i apèndix de P. Vila, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 35 (1995), pp. 201-235., P. VILA, "Notes sobre les antigues representacions teatrals a les comarques gironines", *Annals. Institut d'Estudis Gironins*, 35 ([1995] 1996), pp. 237-324, pp. 303-316, i J. M. MARQUÈS, P. VILA, "Referències al teatre medieval en les actes capitulars de la Catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 42 (2001), pp. 261-280. A més de les escenificacions ja esmentades de Vila-Real (1369) i Castelló de la Plana (1383) (vid. supra notes 28 i 29), hi ha encara les de Tortosa (1347 i 1460), de la Catedral de Tarragona (1472 i 1479), de Vinçà i de Sóller (1487). Per les referències bibliogràfiques que testimonien aquestes representacions, vid. J. MASSOT, "Notes sobre la supervivència...", p. 72, F. MASSIP, "Les primeres dramatitzacions de la Passió...", pp. 259-260 i *Història del Teatre Català...*, pp. 153-154.

⁸⁸ J. KOOPMANS, "Le théâtre de l'Église: mythes et réalité", a M. BOUHAÏK-GIRONÈS (ed.), *Le théâtre de l'Église (XI^e-XVI^e siècles)*, París, 2011, pp. 14-52, p. 45 (1a edició en línia). El volum fou publicat en el marc del programa de recerca "Law and Drama: how Theatrical Practises are defined by, with, and against the Law in France & French-speaking regions (13th-16th centuries)" (2008-2013), dirigit per Jelle Koopmans (Universiteit van Amsterdam / Académie Royale des Sciences et Belles Lettres des Pays-Bas). Agraïm al professor Francesc Massip haver tirat la nostra atenció sobre aquesta publicació recent.

⁸⁹ Un sermó a l'aire lliure es documenta, per exemple, segons R. MIRÓ, el 1355 a Cervera: "Item fem donar e pagar pel dit nostre clavari an P. Serra, corredor, per la crida que féu per tota la vila per la professó, missa e sermó que fon en les eres: per zo com havíem freytura de pluya. (AHCC, *Llibre de clavaria*, 1355, f. 37v)." (*Activitat teatral a Cervera...*, p. 48). L'estudi de les relacions entre

hors de l'église sur des théâtres faits exprès pour cela (1448). Il y a aussi les chapelles des confréries, comme Notre-Dame des Ardents à Arras, comme Hôpital de la Trinité à Paris où jouèrent les confrères de la Passion. [...] un vaste travail de documentation et d'analyse reste à faire; ce qui, ici, paraît toutefois le plus urgent, c'est de revenir sur la question du théâtre au couvent.⁹⁰

la predicació i el drama ha interessat els historiadors del teatre al llarg de la història. Vid., per exemple, P. KEPPLER, "Zur Passionspredigt des Mittelalters", *Historisches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft*, 3 (1882), pp. 285-315; 4 (1884), pp. 159-188, G. LA PIANA, *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al secolo IX con rapporto al teatro sacro d'Occidente*, Tipografia Italo-Orientale 'S. Nilo', Grottaferrata, 1912, R. EDWARDS, *The Montecassino Passion and the Poetics of Medieval Drama*, Los Angeles / Londres, 1977, pp. 39-44, C. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, "Ein Anfang ohne Ende: Einführendes zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Predigt und geistlichem Spiel des Mittelalters", a U. MEHLER, A. H. TOUBER (eds.), *Mittelalterliches Schauspiel: Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag*, Amsterdam / Atlanta, 1994, 143-160, i *idem*, C. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, "Passionsspiel und Predigt in deutscher Sprache", a M. GOSMAN, R. WALTHAUS (eds.), *European Theatre 1470-1600. Traditions and transformations*, Groninga, 1996, pp. 19-29. i C. MAZOUER, "La prédication populaire et le théâtre au début du XVI^e siècle: Michel Menot", a J.-P. BORDIER, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^e s.)*, Paris, 1998, pp. 79-89, i *idem*, "Sermons in the Passions of Mercadé, Gréban and Jehan Michel", a P. HAPPÉ, W. HÜSKEN (eds.) *Les Mystères. Studies in Genre, Texts, and Theatricality*, Amsterdam / Nova York, 2012, pp. 247-269. D'entre les aportacions més recents a aquest camp d'estudi, hi ha el volum col·lectiu de G. AUZZAS et al. (cur.), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra letteratura e predicazione nei secoli XIII-XVII*, Florència, 2003.

⁹⁰ Per una contribució recent a l'estudi del teatre conventual italià, vegeu E. B. WEAVER, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, 2002. Nerida Newbigin conclou la seva ressenya d'aquesta obra (*European Medieval Drama* 2003, 7, 162-163), dient: "One of the most remarkable aspects of this excellent book is the richness both of documentation from manuscripts and archival sources and of secondary material dealing with the subject. A vivid picture emerges, first of female participation in the *sacre rappresentazioni*, the theatrical form born of the happy intersection of late medieval lay piety and renaissance experimentation, and later of conventual resourcefulness in developing theatre for spiritual education and entertainment when participation outside the convent became impossible." Efectivament, com diu J. VAN ENGEL: "The study of parochial organization, liturgy, confraternities, pastoralia, and so on will in time bring historians much closer to understanding 'routine' religious life in the Middle Ages than the study of unusual instances, for example an isolated Cathar village, a holy dog, or an eccentric miller" ("The Christian Middle Ages...", p. 544). Pel que fa al teatre conventual hispànic, agraïm al prof. Massip haver-nos suggerit la lectura de P. M. CÁTEDRA, *Liturgia, Poesía y Teatro en la Edad Media*, Madrid, 2005, pp. 214-244, i R. SURTZ [Sor Juan de la Cruz] *El libro del Conorte*, 2 vols., Barcelona, 1982. Rellevant pel context mallorquí són els estudis musicològics de M. GÓMEZ MUNTANÉ, "Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del Convento de la Concepción de Palma de Mallorca", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul·liana*, 54 (1998), 45-64, i també dins K. KÜGLE, L. WELKER (eds.), *Borderline Areas in Fourteenth and Fifteenth-Century Music. Grenzbereiche der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, Münster / Middleton, 2009, 63-93. Vid. també C. J. GUTIÉRREZ, "De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín", *Anuario musical*, 53 (1998), 29-60. En aquest cantoral de canongesses, que inclou el Cant de la Sibila, s'especifica al fol. 84v: "Lo iorn de Nadal allanovena lliós una bona cantora diu lo iorn del

A principis del segle xx, va aparèixer en la historiografia del teatre la tesi evolucionista, segons la qual el teatre medieval hauria nascut a l'interior de l'església, com a part de la litúrgia, que amb el pas del llatí a la llengua vulgar hauria incorporat elements profans i que, un cop sortit de l'espai sagrat, s'hauria emancipat de l'Església per esdevenir un teatre urbà.⁹¹ Aquesta visió, influïda per les teories de Darwin, ha quedat superada gràcies a les recerques i aportacions d'investigadors que han començat a reconèixer la complexitat i la diversitat de les representacions teatrals a l'edat mitjana.⁹² La idea d'un pas evolutiu de caràcter lineal i unidirec-

Judici segons se segueix así." (*idem*, p. 32). [Reproduïm el text tal com el transcriu Gutiérrez.]

91 Aquesta teoria va ser qüestionada per primera vegada per O. HARDISON que assenyala: "In its simplest form, Chamber's concept of evolution of drama is an updated version of an idea prominent in English thought as early as Roger Ascham [1515-1568]" (*Christian Rite and Christian Drama...*, p. 10). B. ROY reivindica una major atenció als components litúrgics tant en les peces profanes com religioses, i considera que es tracta d'un aspecte que la crítica ha negligit com a conseqüència del rebuig de la tesi evolucionista ("La liturgie et l'édition des farces: le cas de Frère Guillebert", a J.-P. BORDIER, *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, París, 1999, pp. 65-78, p. 65). Segons B. FAIVRE, "l'erreur finaliste [...] fut longtemps celle de la critique universitaire qui parlait de «pièces pré-classiques» ce qui sous-entendait que ces oeuvres n'avaient d'autre intérêt que de jalonner l'évolution vers les canons classiques. Même un Jean-Claude Aubailly, pourtant spécialiste fort averti des formes médiévales, rejoint parfois ce finalisme en considérant par exemple que le monologue «n'a pas encore acquis son indépendance scénique», tant qu'il «ne vit qu'en s'appuyant sur la participation du public». Il faudra pour Aubailly que «la participation du public se rédui[se] à un simple adhésion spirituelle [pour que] le monologue se transforme» et arrive progressivement «à son point limite de perfection», c'est-à-dire au monologue de la tragédie classique" ("Le dit et le joué. L'exemple de Frère Guillebert", a J.-P. BORDIER, *Le jeu théâtral...*, pp. 193-200, p. 196).

92 F. MASSIP, "Joglaria i teatre", pp. 211-212, sintetitza: "El teatre medieval, com el grec, s'origina en el ritu sagrat. Evidentment parlem de la teatralitat religiosa, perquè és inacceptable la teoria d'un únic tronc litúrgic en l'origen del fenomen escènic medieval, que és plural i multívoc. Cal tenir sempre ben present el caràcter poligenètic del teatre a l'Edat Mitjana. Són múltiples instàncies que conflueixen en la creació de les distintes formes de la teatralitat medieval, bé que la veta litúrgica sigui la millor documentada. No és, doncs, que el teatre (re)neixi a l'església, sinó que a l'església neix el costum de posar en text el diàleg o els parlaments 'dramàtics' (Koopmans 2011: 18). [...] Abans de l'aparició del text dramàtic, [hi] va haver una pràctica diguem-ne espectacular propera a la realització de l'ofici litúrgic, malgrat que els impulsos vinguessin de fora: 'El vertader teatre medieval existia fora de la litúrgia, a les escoles de les grans catedrals, en la tradició dels *ludi scholares*.' (J. DRUMBL, "Il dramma liturgico: aspetti filologici e storici", dins F. MOSETTI (ed.), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria, pp. 123-142, p. 127)." Cf. també M. BOUHAÏK-GIRONÈS, V. DOMÍNGUEZ i J. KOOPMANS (dir.), *Les pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, 2010, on s'examinen els encerts i les limitacions en els treballs de Gustave Cohen, Émile Picot, Louis Petit de Julleville, Gaston Paris i Joseph Bédier. Per l'estudi del teatre medieval català en el marc europeu són fonamentals les aportacions de Josep Romeu i Figueras (Òdena 1917-Barcelona 2004) sobre el drama litúrgic, el teatre hagiogràfic, passionístic, nadalenc, assumpcionista, la processó i la festa del Corpus o sobre l'espectacle profà. A més, cal esmentar les seves modelíquies edicions dels textos dramàtics conservats i la seva contribució

cional —de l'església cap a la plaça i del teatre religiós cap al teatre profà—⁹³ ha quedat substituïda per la d'un panorama de coexistència de diferents formes de teatralitat en una multiplicitat d'espais de representació, sense que es pugui concretar amb certesa la primàcia d'unes determinades formes sobre unes altres. En aquest sentit, Koopmans observa:

Que la naissance du théâtre à l'église soit une «naissance» reste à voir; qu'il s'agisse de «théâtre» n'est pas totalement clair non plus. [...] Il y a donc urgence à spécifier que, si de toute manière et de toute évidence, une pratique de jeux théâtraux à l'intérieur de l'église s'est donc maintenue dans ce que l'on pourrait appeler une «longue durée», on ne pourra gratuitement affirmer qu'il s'agit d'une fossilisation du théâtre liturgique, par exemple, ou autrement de survivances d'une culture dramatique révolue: bien au contraire. À l'église aussi, le théâtre évolue...

Ajoutons un autre point polémique. Là où les historiens du théâtre ont voulu voir d'une part une important devenir (du théâtre liturgique au véritable théâtre profane) et d'autre part une importante décadence (de la sainteté de l'inspiration aux multiples interpolations profanes) ainsi qu'un mouvement qui va de l'église vers la place publique, le lieu théâtral a toujours été multiple et été documenté dans sa multiplicité.⁹⁴

Les actituds contraposades de l'Església envers el teatre han portat alguns crítics a veure en l'adopció d'elements dramàtics l'actuació de tendències subversives. Així, Hardison⁹⁵ assenyala en relació al discurs de Chambers:

[*The Medieval Stage*] is affected by anticlericalism to such a degree that the dramatic elements in religious drama are treated as rebellion against religion rather than as attempts to express it.

a la restauració escènica com a director de nou cicles de teatre medieval (1961-1969). Els seus estudis pioners han estat recollits en tres volums, i publicats a cura de Francesc Massip i Pep Vila, que li dediquen el detallat "Estudi preliminar: Josep Romeu, historiador de teatre", a J. ROMEU, *Teatre català antic*, 1, pp. 1-33.

93 F. OHLY (*loc. cit.*, p. 121) assenyala: "Es ist ein modernes Sentiment, die Kirchenpforte grenze Welten aus, Latein und Volkssprache (in ihr wurde gepredigt!), Liturgie und Drama, Gott und Teufel, hohe Theologie und Volksfrömmigkeit, als strömte nicht das Leben darüber hin und wieder", és a dir, "És la percepció moderna la que suposa que el portal de l'església fa una funció de separadora de mons: llatí i llengua vulgar (era la que s'emprava en la predicació!), litúrgia i drama, Déu i diable, alta teologia i devoció popular, com si la vida no traspasés aquest portal en un continuat anar i venir."

94 J. KOOPMANS, "Le théâtre de l'Église: mythes et réalité", a M. BOUHAÏK-GIRONÈS (ed.), *Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, París, 2011 (1a edició en línia), pp. 14-52, pp. 19 i 27.

95 O. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama...*, p. 18.

Desmarcant-se de Hardison,⁹⁶ que relaciona les representacions de Pasqua amb les interpretacions al·legòriques de la missa, Rainer Warning⁹⁷ creu poder detectar en el teatre de la Passió a l'època medieval unes “estructures arquetípiques”⁹⁸ i conclou que s'escenifica allò que en realitat no hauria de ser escenificat:

Diese Pseudokommunikation erklärt, daß die Spiele vordergründig tatsächlich mit kirchlicher Lehre harmonisierbar scheinen und daß es schon mühsamer Analysen bedarf, der Fälschung auf die Schliche zu kommen. Was hier wirklich statthatte [...] war offensichtlich weder den Autoren noch dem Publikum noch den kirchlichen Kontrollinstanzen durchschaubar und es brauchte über fünf Jahrhunderte, von Florus von Lyon bis zum Tridentinum, bis man dahinter kam, was hier in Wahrheit gespielt wurde.⁹⁹

Una altra línia d'interpretació és la que considera que l'Església, no tenint altre remei que fer concessions al gust del públic, comença a aprofitar-se en contra dels seus principis de la teatralitat amb l'objectiu de difondre la seva doctrina en una mena de campanya propagandística destinada a manipular el poble i a seguir portant els regnes del poder. La precarietat d'aquesta lectura prové d'un problema metodològic que Dorothea Freise identifica de la manera següent:

Ob man die geistlichen Spiele mit Linke und Cramer als ‘wohlkalkuliertes Mittel der Verkündigung und Beeinflussung’ versteht oder mit Metzger einen zunehmenden Kontrollverlust der Geistlichkeit annimmt, in beiden Fällen werden kulturelle Phänomene in

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 35-79.

⁹⁷ R. WARNING, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des Geistlichen Spiels*, Munic, 1974, p. 211.

⁹⁸ Segons la tesi de R. WARNING, el teatre de la Passió és “das grausame Spiel von der Opferung des Gottes [als] gespieltes Opferitual”, és a dir, “el joc cruel del sacrifici del déu [com a] ritual de sacrifici escenificat” (*Ibidem*, p. 240).

⁹⁹ “Aquesta pseudocomunicació explica que les representacions semblen a primera vista efectivament compatibles amb la doctrina eclesiàstica i que només unes anàlisis fatigoses aconsegueixen detectar la falsificació. És obvi que el que en realitat tingué lloc aquí [...] no era evident ni pels autors, ni pel públic, ni per les instàncies de control eclesiàstiques, i van caldre més de cinc segles des de Florus de Lió fins al Concili de Trento perquè la gent s'adonés què era allò que en realitat s'estava representant aquí.” (R. WARNING, *Ibidem*, p. 211). En la seva extensa i detallada ressenya de l'obra de Warning, el medievalista Friedrich Ohly (*loc. cit.*, p. 134) desemmascara la manca de fonament de la tesi de Warning, que J.-P. BORDIER resumeix, dient: “En définitive, [Warning] conclut que les *Passions* et le théâtre religieux dans son ensemble ne procèdent pas d'une visée théologique, et surtout pas du nominalisme, mais qu'ils sont dus à un bas-clergé plus proche de ses mandants bourgeois que de l'Université et de ses prétentions dogmatiques. Les Protestants auraient eu tort de les porter au débit de l'Eglise institutionnelle, qui les condamnait autant qu'eux et qui s'en sépara sans regret. L'interdiction de ses jeux prouve qu'ils étaient étrangers à l'anthropologie chrétienne, à la liturgie et aux autres institutions ecclésiastiques catholiques, qu'ils étaient, en un mot, hostiles à l'Eglise” (*Le Jeu de la Passion*, p. 65).

zwei Kategorien sortiert: solche, die eher der Legitimierung und Stabilisierung des Bestehenden dienen und daher im Interesse der herrschenden Schicht oder Gruppe liegen müssen, und solche, die kritische und subversive oder auch ganz einfach rohe Elemente enthalten und dazu tendieren obrigkeitlicher oder kirchlicher Kontrolle zu entgleiten. Aus der Zuordnung zu einer der beiden Kategorien werden zugleich Rückschlüsse auf Verursacher und Träger abgeleitet. [...] Grundsätzlich ist zu bemerken, daß solche Konstruktionen den Blick für kompliziertere Beziehungen und Bedürfnisse eher verstellen, als sie zur Erklärung —und auch zur sozialen Einordnung— kultureller Phänomene beitragen.¹⁰⁰

Recentment, s'està matisant cada vegada més la valoració del rol de l'Església en aquestes representacions, perquè el fet d'haver criticat i combatut el que es considerava blasmable és un aspecte a tenir en compte;¹⁰¹ el fet d'haver fomentat

100 "Tant si s'entenen les representacions sacres amb Linke i Cramer com a 'mitjà ben calculat de proclamació i manipulació' o si es parteix com Metzger d'una progressiva pèrdua de control de l'estament eclesial, en ambdós casos es classifiquen els fenòmens culturals en dues categories: aquells que serveixen més aviat per la legitimació i consolidació de la situació present i que, per tant, beneficien la classe o el grup dirigent, i aquells que contenen elements subversius o simplement toscos i que tendeixen a escapar-se del control de l'autoritat civil o eclesiàstica. De la classificació en una de les dues categories es treuen al mateix temps conclusions sobre els iniciadors i els responsables. [...] En general, es pot dir que aquesta mena de constructes més aviat entorpeixen la mirada cap a unes relacions i necessitats més complexes, en lloc d'ajudar a explicar —i també identificar a nivell social— els fenòmens culturals." (D. FREISE, *Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt-Friedberg-Alsfeld*, Gotinga, 2002, p. 33).

101 Les crítiques i censures de l'Església han estat recollides, entre d'altres, per H. REICH (*Der Mimus*, pp. 80-109), H. U. von BALTHASAR, "La Iglésia y el teatro", a *idem*, *Teodramática*, vol. 1, *Prolegómenos*, Madrid, 1990, 85-117 [Versió original: *Theodramatik. Prolegomena*, Einsiedeln, 1973] i F. DOGLIO, *Teatro in Europa*, I, Milà, 1982, pp. 21-65. Cf. també J. HERNANDO, "Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media", a R. SALVAT (ed.), *El teatro durante l'Edat Mitjana i el Renaixement*. Actes i Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre "L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre", Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983, Barcelona, 1986, pp. 21-37. Ara bé, cal tenir present que aquesta mena de crítica tendeix a polemitzar, magnificant allò que considera suposadament perjudicial per a la salut espiritual. Sabem que moltes de les invectives contra el teatre es basen en generalitzacions i opinions repetides de manera habitual i mimètica sense cap coneixement directe d'allò que es titllava de reprovable. En aquest sentit, M. HARRIS observa: "Given the long gap between the suppression of organized Bacchanalia in 186 BC and the development of early Christian ritual, there can be no question of the one having influenced the other through the conjunction of living traditions. On the contrary, it was Livy's second-hand description of the Bacchanalia, rather than the Bacchanalia themselves, that survived to influence Christian thought and practice. [...] Livy's story of the suppression of the Bacchanalia not only furnished second-century pagan critics with a model for their charges against Christianity, but, in due course, it also furnished Christian critics with the sensational material they needed for their own attacks on traditional Roman religion. From the writings of Augustine of Hippo and other early Church fathers, the image of the fränzied Bacchanalia became part of the standard Christian criticism of seasonal excess, inherited and disseminated by Polydore Vergil, William Prynne, and many others." ("Claiming Pagan Origins...", p. 68). Tenint en compte la importància de l'aspecte retòric de les

i practicat el que es considerava espiritualment profitós, n'és un altre, d'igual o tal vegada de major importància.¹⁰² Com que la primera acció és més susceptible d'haver generat documentació escrita que la segona, cal que l'historiador del teatre tingui present que els casos conflictius —que han originat les conegudes denúncies, prohibicions i sancions— s'inscriuen sovint en un context de normalitat, més difícil de reconstruir que les situacions problemàtiques, reflectides en les disposicions escrites. Jelle Koopmans ho formula de la manera següent:

Clairement, toutefois, il y a une pratique théâtrale à l'intérieure de l'église qui n'est inscrite dans les documents qu'à cause d'un problème ponctuel. C'est ce dont témoignent également les multiples mentions de jeux «comme on a coutume de les faire»: des mentions nulles, d'une part, des mentions hautement suggestives, d'autre part. Tout en n'attestant strictement rien, elles attestent beaucoup.¹⁰³

En aquest context de quotidianitat poc vistosa, alterada puntualment per algun incident, s'inscriuria, per exemple, la representació de les tres Maries, documentada el 1326 al monestir d'Ullà. Si en tenim notícia és perquè la batllessa¹⁰⁴

críiques, Harris advoca per una interpretació cautelosa de les fonts: "Our knowledge of the later Kalends comes largely from its Christian critics. Such sources must, of course, be treated with caution. Just as Puritans are not the most reliable witness to the Elizabethan theatre, so Christian preachers of the late Roman Empire and beyond are not the most trustworthy guides to seasonal festivities with reputedly pagan roots." ("Claiming Pagan Origins...", p. 81).

102 El poc efecte que tingueren moltes d'aquestes prohibicions és un indici de la manca d'unanimitat de les autoritats eclesiàstiques sobre aquestes disposicions. Una representació consuetudinària que un rector considerava de gran profit espiritual pels seus feligresos podia semblar blasmable a un bisbe o a un vicari general, que s'hi podia pronunciar en contra fins i tot sense haver presenciat l'escenificació en qüestió. Encara el 1691, l'edicte pastoral del bisbe Pedro de Alagón contra els actes dramàtics a la Catedral de Mallorca topà amb el desacord del Capítol catedralici (Cf. F. MASSIP, "El descendimieneto de la Cruz...", pp. 31-32 i *Història del Teatre Català...*, pp. 274-275). En alguns casos, la resistència a abandonar les pràctiques censurades fou tan forta que ni les amenaces d'excomunicació resultaren efectives. (Cf. J. MASSOR, "Notes sobre la supervivència...", pp. 51 i ss.) Queda per saber si el 1390 el Consell Municipal de València prohibí fer qualsevol representació de la Resurrecció o de la Passió —com també qualsevol altra funció devota— fora de l'àmbit eclesiàstic "pressionat per la jerarquia eclesiàstica o per rigoristes prèdiques d'un Vicent Ferrer", com suposa F. MASSIP ("Conservació i vigència...", p. 327 i *Història del Teatre Català...*, p. 142) o si aquesta resolució municipal es deu a consideracions dels consellers que caldria buscar en la documentació generada pel mateix Consell. Desentona la formulació que "aquest teatre de tema religiós és acaparat pels clergues i conduït a l'interior del temple" (*idem*), si admetem la possibilitat que abans de les disposicions municipals del 1390 ja existien representacions dins de les esglésies valencianes i que les representacions urbanes comptaven amb la implicació de tota la comunitat, clergat inclòs. La documentació citada per F. MASSIP (*Història del Teatre Català...*, p. 151n) especifica que la prohibició afecta "solament persones legues, sotmeses a la jurisdicció reyal e seglar".

103 J. KOOPMANS, "Le théâtre de l'Église...", p. 31.

104 P. VILA inclou una nota de Jaume Puig, que ha documentat altres batllesses en aquesta època

d'aquesta població del Baix Empordà va informar el bisbe de Girona sobre el que havia succeït al monestir amb motiu d'aquesta representació. En la seva resposta, el mitrat li manà de detenir els tres clergues que n'havien estat els responsables, a més de sotmetre-los a una fermaça de mil sous. Com que només s'ha conservat la resposta del bisbe, però no la carta de la batllessa, no sabem a què es refereixen les paraules “ço qui-s és esdeuengut en lo monestir d'Uylan per raon de les tres Maries”, que cita Vila,¹⁰⁵ però fixem-nos que no era la representació en si la que originà la denúncia, sinó la irregularitat detectada en aquest cas concret.

També cal recordar la ja esmentada pràctica consuetudinària del cant de la Passió,¹⁰⁶ que segons Miró, citant Villanueva¹⁰⁷ per l'exemple de Vic, té punts de contacte amb les formes mimades de la tradició francesa:

El més aproximat a [les] representacions mimades franceses podria ser aquí el cant de la 'Pàssia' a diverses veus, que representen diferents personatges el Diumenge de Rams, i el desenrotllament en el cant dels 'fasos' o farciments a les maitines dels dies Dimecres, Dijous i Divendres Sant. Al missal de Vic publicat el 1508 hi apareix el costum de cantar entre tres la Passió els dies de Setmana Santa.¹⁰⁸

Un altre element rellevant en aquest context és el paper de la processó del Corpus com a plataforma de teatralitat medieval.¹⁰⁹ Miró assenyala que a Cervera, on la processó del Corpus s'inicià el 1337, el Consell s'ocupà de l'organització i de l'ordre, i que les confraries i els convents hi aportaren els entremesos.¹¹⁰ A més, apunta —en base a la documentació de Cervera, Tàrraga, Igualada, Solsona i Manresa— que:

a la diòcesi de Girona: “Es tracta amb tota probabilitat d'Isabel (Sebèlia) o Sibil·la, vídua de Bernat Torroella.” (“Dramatizacions i lectures de la Passió a Ullà (1326) i Fonteta (1797)”, *Publicacions de l'Institut del Baix Empordà*, 25, 2006, pp. 81-102, p. 91).

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰⁶ Cf. F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, pp. 113-114 i 140.

¹⁰⁷ J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España. Viage á la iglesia de Vique*, 7, Madrid, 1821, p. 98.

¹⁰⁸ R. MIRÓ, *Teatre medieval i modern*, Lleida, 1996, p. 17.

¹⁰⁹ En canvi, l'inici de les processons de Setmana Santa és més tardà que la del Corpus. A Mallorca, per exemple, aquestes processons començaren en l'ambient de la reforma religiosa posttridentina. Els gremis promogueren els passos amb les figures que feien al·lusió als episodis centrals de la Passió, en substitució dels personatges de carn i ossos, amb l'excepció de les “Tres Maries” que continuaren existint. A la fi del segle XVI, s'organitzà la magna comitiva del Dijous Sant, que sortia de l'Hospital General, passava per les parròquies i els convents i travessava la Seu, i que, en paraules de G. LLOMPART, “centrà durant segles l'atenció de la col·lectivitat mantenint l'atmosfera i l'expectació religiosa fora dels oficis litúrgics” (“El teatre medieval a la Seu”, a A. PASCUAL, ed., *La seu de Mallorca*, Palma, 1995, pp. 90-97, p. 95).

¹¹⁰ R. MIRÓ, *Activitat teatral a Cervera...*, p. 531.

[...] aquesta activitat teatral [...] originada amb els entremesos del Corpus, a la processó i representats al carrer, a poc a poc pren més consistència i s'amplia a altres dates, passant de vegades a l'interior de l'església (Passió, Colometa) i, des d'inicis del segle XVI, es desplaça a la vuitada. Confraries i preveres, amb un ajut més o menys quantios del Consell municipal, són els motors d'aquesta activitat.

Llompарт¹¹¹ recorda que a Mallorca la processó del Corpus Christi donava lloc a una presentació dels apòstols i que les indumentàries i els atributs de l'apostolat, tal com apareixen a l'ordre processional de la Seu el 1453,¹¹² degueren servir en un principi per a la representació escènica de la Cena.¹¹³

Per tal d'arribar a una justa valoració del paper de l'Església en el desplegament de la teatralitat medieval i tardomedieval, caldria ampliar i aprofundir els estudis sobre la vinculació de l'estament eclesiàstic als corrents culturals de l'època. Així sabem, per exemple, que Francesc Prats¹¹⁴ i Bartomeu

¹¹¹ G. LLOMPART, "El teatre medieval...", p. 92.

¹¹² "Ací appar la orda dels apòstols per la jornada de Corpochrist: Primo va Sant Pere, qui aporta les claus. Item, Sant Pau, qui aporta la spasa. Item, Sant Andreu, qui porta una creu. Item, Sant Johan Evangelista aporta palma e libre. Item, Sanct Jacme maior ab son bordó, esclavina e huna carabassa ab son capell e petxina. Item, Sant Thomàs aporta llansa. Item, Sant Jacme menor, una barza. Item, Sant Phelip aporta una creu. Item, Sant Barthomeu, huna gavinet de palliser e un diable encadenat. Item Sant Matheu huna brotxa e una ploma. Item Sant Maia una adestral." Pel que fa als atributs, crida l'atenció la barsa (segons el DCVB, "planta espinosa de la família de les rosàcies") de Jaume menor, ja que la iconografia d'aquest sant sol incloure un garrot o unes pedres, en representació dels instruments del seu martiri.

¹¹³ Aquesta hipòtesi ens sembla inversemblant, tenint en compte que entre els apòstols de la processó s'esmenten sant Pau i sant Maties, no pertinents a l'escena del Sant Sopar, mentre que hi manquen els deixebles Tadeu, Simó el Zelós i Judes, que sí que pertanyen al cercle dels Dotze (Cf. Mt 10, 2-4, Mc 3, 16-19 i Lluc 9, 12-16). A més, coneixent la documentació sobre les representacions a les parròquies mallorquines al segle XVI donada a conèixer pel mateix Llompart, sobta que l'estudiós atorgui prioritat a l'escena de l'Últim Sopar enfront d'altres escenes, quan aquesta és precisament la que apareix repetidament assenyalada com a element a ser exclòs de les representacions de la Passió. Hi ha prohibicions de representar la Cena, el 1562 a Sóller, Felanitx, Llucmajor, Pollença, Inca, Selva i Puigpunyent, i llicències per representar la Passió el 1562 a Inca, Selva i Montuïri, el 1563 a Artà i Alcúdia, i el 1564 a Alcúdia, Sóller i Sineu. (G. LLOMPART, "Les representacions de teatre religiós mallorquí en temps del bisbe Diego de Arnedo", *Randa*, 10, 1980, pp. 99-105).

¹¹⁴ Segons M. BARCELÓ i G. ENSENYAT: "[El Francesc Prats que apareix com a marmessor al testament de Caldentey] ha estat identificat pel P. M. Pascual amb un Francesc Prats, mercader, àmpliament documentat a les dècades centrals del XV, pare fins i tot d'una borda, anomenada Eulàlia, de la qual es desfèu el 1442. Si és així, ens trobaríem amb un cas de canvi de vida al més pur estil lul·lià. Aquesta circumstància s'hauria esdevinguda entorn al 1474 prèvia a l'ordenació de Prats com a prevere, cap a 1480" (*Els nous horitzons culturals a Mallorca al final de l'Edat mitjana*, Menjaments, 36, Palma, 2000, pp. 110-111 i 198). Prats (vid. supra nota 82) és l'autor del primer incunable mallorquí en català, el *Llibre de contemplació*, imprès el 1487 per Caldentey, i del qual hi ha una edició facsímil a cura de Miquel Pasqual, amb preliminars de Gaspar Munar (Palma de

Caldentey,¹¹⁵ dos dels personatges destacats de finals del segle XV, fundaren el 1480 a la ciutat de Mallorca una escola d'humanitats i de ciència lul·liana, que després fou traslladada a Miramar, on rivalitzà pel contingut i el mètode amb altres dues escoles semblants.

Un autor mallorquí encara per estudiar és el lul·lista Bartomeu Catany, els sermons dels quals romanen inèdits a la Biblioteca Pública de Mallorca (*Sermones dominicales totius anni*, ms. 25-26).¹¹⁶ Sabem, gràcies a la documentació exhumada per Llopart¹¹⁷ que el Divendres Sant del 1444, mentre Catany predicà des de la trona a la Seu de Mallorca, damunt d'un cadafal es desenvolupava una representació escènica que corresponia a la pregària de Jesús a l'Hort de Getsemaní amb la suor de sang i l'aparició de l'àngel, enarborant una creu en la qual figuraven pintats els turments de la Passió o 'improperis'.

Un altre personatge digne de ser mencionat en aquest context és el mestre en teologia Pere Joan Llobet,¹¹⁸ que rebé la seva formació a l'escola lul·liana de Barcelona, promoguda per Alfons el Magnànim (1425), i que anys més tard fundà l'escola de Randa (1449).¹¹⁹ Segons la documentació aportada per Llopart,¹²⁰ Llobet predicà a la Seu de Mallorca el Divendres Sant l'any 1460, mentre que damunt d'un cadafal es desenvolupà una representació dramàtica de la Baixada de Crist als Llimbs i "lo Llavament de la creu", que segons Massip¹²¹ podria referir-se a l'*elevatio crucis*.

El nivell intel·lectual de molts d'aquests eclesiàstics illencs i la seva coneguda cultura humanística s'expliquen, en part, pel fet d'haver estudiat a Itàlia. A banda de Caldentey, cal citar Arnau de Martí, jurista i degà de la Seu, que es doctorà en dret a Ferrara el 1418 després d'haver estudiat a Bolonya i a Pàdua, o el canonge

Mallorca, 1985), on figura diversa informació biogràfica de Prats i, també, de Caldentey.

115 "Bartomeu Caldentey, felanitxer (1447-1500), disposava d'un renom consolidat com a lul·lista i erudit [...] mestre en arts i teologia [...] havia estudiat a Nàpols i es doctorà a la Sorbona [...] Va ensenyar teologia a la Seu i, a Barcelona, fou deixeble de Pere Dagui [...]. Va ser ambaixador a la cort reial el 1488 i també tornà a ser-ne nomenat el 1495, tot i que hom hagué de buscar-li un substitut a causa de la seva absència. Així mateix, el 1492 s'entrevistà amb el monarca, en aquesta ocasió per recabar-ne ajut per a la seva escola a Miramar. Va morir, poc després d'ocupar la càtedra lul·liana, entre el 23 i el 28 de novembre de 1500." (M. BARCELÓ, G. ENSENYAT, *Els nous horitzons culturals...*, p. 107).

116 *Ibidem*, p. 194.

117 G. LLOPART, "La catedral gòtica de Mallorca..."

118 "El 1455 [Pere Joan Llobet] féu de testimoni de Joan Moix, el fet ens permet saber que era conegut amb el pseudònim *lo lul·lista*. [...] Paga la pena remarcar que per seguir les seves lliçons recalaren a l'illa alumnes de fora, com Virgili Bornati, un personatge important de la Cúria romana que mantenia amistat amb Pico della Mirandola." (*Ibidem*, p. 104).

119 M. BARCELÓ, G. ENSENYAT, *Els nous horitzons culturals...*, p. 101.

120 G. LLOPART, "Fonts menors i mínimes del teatre medieval mallorquí", a A. ROSSICH, et al. (eds.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, 2001, pp. 141-150, pp. 144-145 i annex 2.

121 F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 181.

de la Seu (1510), rector de Campos (1511) i vicari general, Arnau Albertí, nascut a Muro el 1480 i mort a Patti (Sicília) el 1545, que després d'haver estudiat a l'Estudi General de Lleida (on més tard ocupà la càtedra de dret civil) es doctorà el 1509 en dret canònic a Pavia.¹²²

Pensem que si la historiografia del teatre comencés a dedicar atenció al pensament d'aquests i d'altres homes d'església podria obtenir coneixements que ajudarien a valorar de quina manera els representants de l'estament eclesiàstic estaven implicats en l'àmbit de la teatralitat tardomedieval.¹²³ Així es podria arribar a una major comprensió de la complexa i controvertida relació entre l'Església i el teatre documentada al llarg de la història.¹²⁴

3. LA INTERPRETACIÓ JOGLARESCA DELS PLANYS DRAMÀTICS

D'entre les seqüències més emotives de les Passions dramàtiques hi ha les que corresponen als planys que els personatges escènics de la Mare de Déu, Joan, i

¹²² M. BARCELÓ, G. ENSENYAT, *Els nous horitzons culturals...*, p. 99.

¹²³ Sobta que més d'un estudiós del teatre català antic desconegui el significat de la immaculada concepció i que consideri que es refereix a la virginitat de la Mare de Déu i no pas a l'exempció del pecat original. R. MIRÓ, per exemple, diu: "La temàtica [de l'entremès de sant Domingo i sant Francesc en la processó valenciana del Corpus del 1428] apunta a una voluntat de bona relació entre franciscans i dominicans, prou enverinada des de mig segle abans per les controvèrsies com a immaculistes o maculistes, respecte a la virginitat de la Mare de Déu" (*Activitat teatral a Cervera...*, p. 351); i P. J. SANTANDREU afirma: "L'anònim autor [de la primera consuetat mallorquina de la Temptació] hauria pogut ésser un clergue lletraferit, que posseïa, per tant, un coneixement profund de les Escripures. 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" (*Teatre sobre la vida adulta de Jesús (segle XVI)*, Barcelona, 2003, p. 31).

¹²⁴ És de suposar que els lul·listes esmentats, Prats, Caldentey, Catany i Llobet, coneixien l'atac dur contra la joglaria mundana contingut al capítol 118 del *Llibre de contemplació* (1272) de Ramon Llull, en què l'autor contraposà la joglaria mundana a la que ell considera vertadera: la dels joglars que lloen Déu, que van per les corts dels prínceps i dels alts barons, divulgant la doctrina lul·liana. Aquests "serien veritables joglars e lloarien ço qui fa a lloar i reprendrien ço qui fa a reprendre." (J. ROMEU, *Teatre català antic*, III, p. 156). Segons J. VAN ENGEL: "A topic such as medieval Christianity has inevitably —and quite understandably— attracted many historians with distinct confessional interests. Change over the last generation or so within the Christian church has had a noticeable affect on the study of medieval Christianity. The rapprochement between Catholics and Protestants broadly called 'ecumenism' [...] has decreased the tendency to adopt interpretations derived more from religious affiliation than from historical inquiry. Protestant as well as Jewish and agnostic historians now approach medieval religious life far more sympathetically, and Catholic historians in turn far more critically, than was conceivable in the past. At times inherited roles and outlooks have been virtually reversed. Plainly put, medieval Christianity is no longer an overwhelming 'Catholic' subject attracting mainly 'Catholic' scholars" ("The Christian Middle Ages...", p. 536).

Maria Magdalena profereixen en primer lloc quan Jesús els anuncia la seva Passió, després entre la captura a l'Hort de Getsemaní i la crucifixió, i finalment al peu de la Creu, abans i durant el Davallament de la Creu.

Segons Giuseppe Tavani, el plany “Augats, seyós” exemplificaria la suposada apropiació de les habilitats joglaresques per l'Església,¹²⁵ sota el següent pressupòsit:

[...] hi havia —per part de les jerarquies eclesiàstiques— la tendència a aprofitar totes les possibilitats de difusió, a apoderar-se sobretot de la caixa de ressonància constituïda per l'activitat dels joglars, per tal d'atènyer també els públics menys dòcils, menys oberts a la propaganda directa dels predicadors. Amb vista a aquesta política d'apropriació del més eficaç dels mitjans de comunicació de l'Edat Mitjana, les jerarquies feien adaptar composicions devotes a les exigències d'una *performance* laica, modificant-ne l'inici o aplicant-hi fórmules que reproduïen els models joglarescos i que probablement servien per a textos diversos, com es pot deduir de l'escassa pertinença [...] entre l'estrofa inicial d'*Augats, seyós*, i la resta de la composició.¹²⁶

A l'hora d'interpretar el plany “Augats, seyós”, Tavani parteix de la idea que es tracta d'una composició híbrida en què es poden detectar trets que la vinculen al món joglaresc. Segons la hipòtesi de Tavani, aquests trets joglarescos originàriament no formaven part de la peça sinó que hi van ser inclosos per les autoritats eclesiàstiques¹²⁷ amb l'objectiu d'augmentar l'atractiu que aquesta composició

¹²⁵ Les al·ludides “habilitats joglaresques” conviden a reflexionar, per un costat, sobre la tradició de l'*ars praedicandi*, i per l'altre, sobre la diversitat de carismes i maneres d'anunciar la bona nova en la història del cristianisme: hi trobem un ampli ventall que va del Baptista o del mateix Jesucrist, passant per Francesc d'Assís —joglar de Déu— o Vicent Ferrer fins a Joan Baptista Manyà o Pere Casaldàliga. Ens sobta la paraula “apropriació”, i ens inclinem a pensar que la creativitat comunicativa i la capacitat de captivar l'atenció de l'auditori formen part de les habilitats individuals, i que, com a trets universals, es donen en totes les èpoques i en totes les cultures.

¹²⁶ G. TAVANI, “Consideracions sobre la funció persuasiva dels espectacles joglarescos”, *Estudis de llengua i literatura catalanes*, 24, Miscel·lània Jordi Carbonell, vol. 3, 1992, pp. 5-19, p. 18; també a R. SALVAT (ed.), *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement*. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre. Barcelona, juny de 1988, Barcelona, 1999, pp. 375-379.

¹²⁷ Caldria determinar —i documentar— en cada cas concret si es tractava d'una iniciativa col·legiada o individual, en lloc de fer afirmacions genèriques, com les que fa Tavani quan es refereix a les “jerarquies eclesiàstiques”. La concepció que hi ha al darrer a d'aquesta argumentació s'inscriu en la línia assenyalada per J. VAN ENGEN: “At the heart of Le Goff's and Schmitt's vision is an argument for two distinct cultures, the one clerical and bookish, the other popular, oral and customary, the first accessible through traditional intellectual and spiritual categories, the second mainly through cultural anthropology and comparative religion. Further, these historians have argued that bookish, clerical culture was to some degree an ‘ideological reflection’ of the social elite but operated far more as an instrument of its oppression. This social component, though important to their interpretation, seems the least developed and least convincing. Surely medieval churchmen

podia exercir sobre uns destinataris menys dúctils i menys receptius davant del missatge de l'Església que d'altres.¹²⁸ El que sobta és que l'insigne romanista italià no arribi a analitzar el contingut, la forma i el context del plany "Augats, seyós".¹²⁹ Així, Tavani no es pregunta per les fonts escrites que estan a la base de la peça, ni pren en consideració la tradició litúrgica i dramàtica del Planctus en què s'inscriu aquesta composició. Tan sols assenyalava dos aspectes que, segons ell, corroboren la seva tesi de l'apropiació de les habilitats joglaresques per part de les jerarquies eclesiàstiques: el primer és l'expressió "Augats, seyós" amb què s'inicia la composició, i el segon és el suposat caràcter adventici de la primera estrofa. Pel que fa al

used their spiritual authority and intellectual abilities to economic and political advantage, as demonstrated, for instance in John Lynch's study of simoniac entrance into monastic life. But learned clerics comprised, as Le Bras insisted, a congerie of mutually competing interests, not a uniform class, and in any case two-thirds or more of the landed estates —and the power that came with them— were not in the possession of a clerical elite. [...] To view the 'clerical establishment' as a relatively unified whole is central to the structure of this thesis" ("The Christian Middle Ages...", pp. 529-530).

128 F. MASSIP subscriu la tesi de L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma / Bari [1988] 1995, pp. 138-141, que "la institució eclesiàstica, d'antuvi execradora del teatre, ha anat acceptant, en benefici propi, cada cop més elements de teatralitat en els seus oficis, però quan pren consciència de l'especificitat dramàtica que tals actes adquireixen o quan s'adona que el poble els percep no tant com a cerimònies ans com a representacions (similars a les que durant tot el segle XIV es documenten al carrer), prova de fer marxa enrera i limitar-ne les manifestacions, circumscribint-les a les funcions litúrgiques establertes" (*Història del Teatre Català...*, p. 139). Els camps de recerca encara per explorar són la implicació del clergat en les representacions al carrer, la diversitat de criteris pastorals a l'hora de valorar aquestes escenificacions, i la persistència d'una teatralitat desvinculada de la litúrgia a l'interior de l'església al llarg de la història. Pel que fa a l'aspecte pastoral, G. LLOMPART assenyalava que "l'avantatge [del teatre religiós medieval] rau en el fet que permet arribar a l'ànima del poble i als seus racons més íntims", però que "l'inconvenient, innegable, és en el perill de rebaixar el missatge religiós o desnaturalitzar-lo i fer-lo banal. Per això s'explica la vigilància que en les distintes diòcesis de la Cristiandat era exercida sobre aquests sectors de popularització de la fe i els vetos imposats a les extralimitacions reals o *imaginàries* al llarg del temps." ("El teatre medieval a la Seu...", p. 91) [El subratllat és nostre. Vid. supra notes 101 i 102.] També convé recordar que, com observa F. MASSIP, "el drama litúrgic és un símptoma antropològic de la inevitabilitat del teatre, perquè respon a una necessitat ancestral de representar i de representar-se, la necessitat del gest en l'acció ritual paralitúrgica, que es desenvolupa en una església convertida en 'escena'. No en va Johann Drumbl parlar del 'naixement del drama sacre com a actualització d'instints populars insuperables.'" ("Joglaria i teatre", p. 212). Cf. J. DRUMBL, "Il dramma liturgico: aspetti filologici e storici", a F. MOSETTI (ed.), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria, 2006, pp. 123-142.

129 Conscient del caràcter provisional de la seva aportació, G. TAVANI conclou el seu article, dient: "Les indicacions —més ben dit, els suggeriments— que acabo d'expressar no pretenen òbviament ésser exhaustives [...] El que em proposava, efectivament, era només atreure l'atenció sobre un assumpte encara poc estudiat, i del qual nogensmenys podríem treure elements importants per a una millor comprensió del fenomen joglaresc en el seu conjunt." (G. TAVANI, "Consideracions sobre la funció persuasiva...", p. 19).

primer aspecte, intentem mostrar que cal relacionar el gir utilitzat, d'una banda, amb la font veterotestamentària de les Lamentacions de Jeremies,¹³⁰ i de l'altra, amb l'ús litúrgic i dramàtic d'aquest passatge. Pel que fa al segon aspecte, suggerim situar els versos de la primera estrofa en el context més ampli de la tradició del Planctus per tal de copsar-ne el valor parenètic.

Els joglars que incloïen el relat de la Passió en el seu repertori feien ús del fons comú de la història de la Passió ("passionsgeschichtliches Gemeingut") de l'època tardomedieval (segles XIII-XV). Frederick P. Pickering en descriu l'origen de la manera següent:

[...] um das Jahr 1200 kommt es zuerst in erbaulichen Texten, dann etwa 150 bis 200 Jahre später auch in den Bildern der Künstler zu einem unverkennbaren 'gotischen' Durchbruch. Ein Formelschatz, den man die Jahrhunderte hindurch — schon seit Augustinus — für den Unterricht (und für die stille Andacht) des Klerus vorbehalten hatte, wurde sagbar und in merkwürdiger Transponierung auch von Laien erzählbar, darstellbar, schließlich mimisch agierbar. In anderen Worten: ein lange zurückgehaltenes Wissen um Christi Kreuzigung erhielt sozusagen ein verzögertes Imprimatur. Es war gleichzeitig ein Durchbruch jenes oben erwähnten religiösen Gefühls, das sich des bisher umfriedeten Formelschatzes bemächtigte, um sich daran ordentlich zu weiden.¹³¹

Un dels elements importants a tenir en compte a l'hora d'estudiar les creacions dramàtiques, poètiques i narratives a l'entorn de la Passió és la lectura tipològica segons la qual determinats passatges de l'Antic Testament es consideren prefiguratius per a la història de la Salvació. Les Lamentacions de Jeremies en són

¹³⁰ Segons el § 16.5.1. de la proposta sobre l'ús de les majúscules i minúscules de la Secció Filològica del 27 d'agost del 1993, caldria editar *Llibre de les lamentacions*, però *Epístola als Corintis* i *Càntic dels Càntics*. Nosaltres optem per un ús diacrític: fem servir la majúscula quan el nostre referent és el *Llibre de les Lamentacions*, i la minúscula quan ens referim a les paraules de lamentació del profeta.

¹³¹ F. P. PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlín, 1966, p. 153: "[...] a l'entorn del 1200, es manifesta una clara irrupció 'gòtica', primer en els textos edificants, i uns 150 o 200 anys més tard també en les imatges dels artistes. Un repertori de fórmules que durant segles —ja des de sant Agustí— s'havia reservat per a la instrucció (i per a la contemplació privada) del clergat, es convertia en dicible i, mitjançant una remarcable transposició, explicable, representable i al final mímicament actuable també per laics. En altres paraules: un saber sobre la Crucifixió de Crist, retingut durant molt de temps, obtingué el que podríem anomenar un *imprimatur* amb retard. Es tractava al mateix temps de la irrupció d'aquell sentiment religiós, esmentat més amunt, que s'apoderava del fins aleshores custodiat repertori de fórmules per tal d'esplaïar-s'hi a pleret." Sobre l'ús del fons comú de la història de la Passió en el *Vita Christi* d'Isabel de Villena i en la *Istòria de la Passió* de Bernat Fenollar i Pere Martínez, vegeu M. GARCIA, "La tradición y la originalidad en la *Istòria de la Passió*, de Bernat Fenollar y Pere Martines, y en la *Vita Christi* de Isabel de Villena", *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 6 ([1998-1999] 2000), pp. 47-68.

un exemple, i és sens dubte a partir de la lectura tipològica que cal interpretar el plany “Augats, seyós.”

3.1. *Les Lamentacions de Jeremies i els planys dramàtics*

El profeta Jeremies deplora el càstig diví infligit a Jerusalem dient: “Tots vosaltres que passeu pel camí, / contempleu i vegeu si hi ha cap dolor / igual al dolor que em turmenta.” (Lam 1, 12). Com assenyala Folke Gernert,¹³² en el context veterotestamentari, és la ciutat personificada la que interpel·la els transeünts. Posteriorment, i a la llum de la Nova Aliança, aquest versicle de l’Antic Testament apareix relacionat a la Passió de Crist. La popularitat del passatge prové de la seva utilització en diverses ocasions a la litúrgia del Divendres Sant, com a responsori de Matines o com a antífona de Laudes.¹³³

En el teatre medieval, les lamentacions del profeta Jeremies ressonen en el plany de la Mare de Déu per la mort del seu Fill i, ocasionalment, també les podem trobar en boca del Redemptor mateix.¹³⁴ Així, per exemple, en l’esmentat drama de la Passió del Ms. de Leiden de finals del segle XIII, és Jesucrist qui exclama:

Ou vous, qui la voie passez
 Regardez com je sui lassez!
 Veez bien s’il est tel douleur,
 Tel punesie, tel criour,
 Comme celle qui ci endure!
 Onc mes ne fut douleur tant dure.
 Regardez com sui en grant peine,
 Et comme la mort me demaine.” (vs. 133-140)¹³⁵

¹³² F. GERNERT, *Parodia y ‘Contrafacta’...*, p. 117.

¹³³ Per les referències bibliogràfiques sobre la litúrgia tardomedieval de la Setmana Santa i, en particular, sobre la litúrgia del Divendres Sant remetem a F. GERNERT, *Parodia y ‘Contrafacta’...*, p. 118n.

¹³⁴ En el llistat d’incipits llatins a l’obra d’E. A. SCHULER, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel / Basilea, 1951, hi ha dues entrades per aquest passatge: la primera, “O vos omnes, qui transitis per viam”, corresponent a l’escena en què Jesús nomena els primers deixebles (“Berufung der Apostel”), i la segona, “O vos omnes, qui transitis per viam attendite et videte”, corresponent al plany marià (“Marienklage”) (p. 116).

¹³⁵ G. A. RUNNALLS (ed.), “The French Passion Play Fragment of the University of Leiden”, *Romania*, 105 (1984), pp. 88-110.

En el Bodley Burial of Christ,¹³⁶ en canvi, el *O vos omnes* es troba en boca de Josep d'Arimatia:

O, alle pepille that passis here by,
Beholde here inwardlye with your es gostly,
Consider welle and see,
Yf that euer ony payn or torment
Were lik vnto this which this innocent
Have suffert thus meklee. (vs. 277-282)¹³⁷

Més freqüentment, però, és el personatge de la Mare de Déu que remarca la naturalesa incomparable del seu dolor,¹³⁸ emprant les paraules de les Lamenta-

¹³⁶ Aquesta obra, juntament amb una altra sobre la Resurrecció, ens ha pervingut en el còdex MS e Museo 160 de la Bodleian Library d'Oxford. Segons C. DAVIDSON, la crítica divergeix a l'hora de determinar el gènere d'aquestes obres, probablement escrites a la segona dècada del segle XVI: es podria tractar de peces originàriament concebudes com a drames, però que després haurien estat objecte d'unes modificacions atribuïbles a l'escriba, o bé es tractaria de prosa meditativa, adaptada posteriorment per a l'escenari ("The Bodley *Christ's Burial* and *Christ's Resurrection*: Vernacular Dramas for Good Friday and Easter", *European Medieval Drama*, 7, 2003, pp. 51-67, p. 51). Davidson (*ibidem*, p. 52) considera aquesta segona hipòtesi menys probable, però reconeix que estem davant d'uns documents importants que suggereixen la presència del drama vernacle a l'interior de l'església durant la Setmana Santa i Pasqua, a diferència de les peces dels grans cicles cívics, escrites per ser representades a l'aire lliure. Per la seva banda, P. MEREDITH, suggereix que aquestes obres podrien ser considerades "late English liturgical drama" ("The Bodley Burial and Resurrection": Late English Liturgical Drama?, a A. J. FLETCHER, W. HÜSKEN, eds., *Between Folk and Liturgy*, Amsterdam, 1997, pp. 133-155), suposició que Davidson (*ibidem*) descarta dient "it is hard to see how they can be considered to have been absorbed into the liturgy even though they seem clearly enough to have been designed for performance within a church on the appropriate liturgical occasion." Aquesta posició contrasta amb la de Meg Twycross, per la qual no hi ha dubte que les peces de Bodley són "the one complete surviving example of vernacular liturgical drama" (M. TWYXCROSS, "The Theatricality of Medieval English Plays" a R. BEADLE, ed., *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge, 1994, pp. 37-84, p. 65). Per Davidson (*loc. cit.*), aquestes peces es trobarien a mig camí entre les altres peces vernacles i la litúrgia, com cap altre *play* britànic, amb la possible excepció dels Fragments de Shrewsbury.

¹³⁷ C. DAVIDSON, "The Bodley *Christ's Burial*...", p. 51, cita les edicions següents: D. C. BAKER, J. L. MURPHY i L. B. HALL, JR. (eds.) *The Late Medieval Religious Plays of MSS Digby 133 and e Museo 160*, Early English Text Society, 283, Oxford, 1982, 141-193. Hi ha també una edició facísmil: *The Digby Plays: Facsimiles of the Plays in Bodley MS Digby 133 and e Museo 160*, introducció per D. C. BAKER i J. L. MURPHY, Leeds Texts and Monographs, Medieval Drama Facsimiles, 3, Leeds, University of Leeds School of English, 1976. A més, hi ha l'edició citada per P. KING, "Lament and Elegy in Scriptural Drama: Englishing the *Planctus Mariae*", a C. EMERSON et al. (eds.), *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City. Essays in Honour of Alan Hindley*, Lovaina / París / Walpole, 2010, pp. 239-252, p. 242 de F. J. FURNAVALL (ed.), *The Digby Plays*, Early English Text Society, 70, Oxford, repr. 1967, orig. 1896, 171-200.

¹³⁸ En aquests planys dramàtics, hi apareix sovint el tòpic de l'indicible ("Unsagbarkeit"), descrit

cions de Jeremies. És el cas, per exemple, del plany que forma part del *Llanto por Nuestro Senyor* de Gómez Manrique:

Vosotros, hombres que vais
por la vía mundanal:
decidme si recordáis
dolor igual que mi mal.
Y vosotras que tenéis
padres, hijos y maridos,
socorredme con gemidos
si con llantos no podéis.
¡Ay, dolor!” (vs. 17-25)¹³⁹

Lleugerament diferent és la versió que es troba a les *Lamentaciones para la Semana Santa* del mateix autor:

¡O vos, hombres que transistes
por la vía mundanal,
decidme si jamás vistes
igual dolor de mi mal!
Y vosotras que tenéis
padres, fijos y maridos,
acorredme con gemidos
si con llantos no podéis.
¡Ay dolor!” (vs. 17-24).¹⁴⁰

Un altre exemple és el poema “Entendez tous, pecheurs et pecheris”, on la Mare de Déu pregunta aquells qui passen: “O vous, seigneurs qui passez par ces voyes, / sont vos douleurs telles commes les moyes?”¹⁴¹

per E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948, versió castellana: *idem*, *Literatura europea y Edad Media latina*, Mèxic, 1955, pp. 231-235, i que al segle XII es documenta en el tractat homilètic atribuït a sant Bernat en boca de la Mare de Déu: “Tantoque dolore et tristitia vexabar in mente, quanto non posset explicari sermone”, citat per A. KRASS, *Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter*, Munic, 1998, p. 125.

¹³⁹ Cf. F. LÁZARO CARRETER, *Teatro medieval*, pp. 117-121.

¹⁴⁰ Cf. M. Á. PÉREZ PRIEGO (ed.), *Teatro medieval*, 2, *Castilla*, Barcelona, 1997, pp. 63-67. En relació a aquesta obra, R. E. SURTZ, citat per F. GERNERT (*Parodia y ‘Contrafacta’...*, p. 118n), apunta: “Después de identificarse, la Virgen parafrasea el quinto responsorio de los maitines de Sábado Santo: O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus” (R. E. SURTZ, *Teatro medieval castellano*, Madrid, 1983, p. 25).

¹⁴¹ Citat per R. ARAMON I SERRA, “Augats, seyós qui credets Dèu Lo Payre”, *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford, 1959, pp. 11-40; reeditat a *idem*, *Estudis de llengua i literatura*,

Cal tenir present que més enllà de la font bíblica els planys dramàtics beuen d'una gran varietat de fonts: a banda de textos apòcrifs i tractats en prosa, com el *Speculum Humanae Salvationis*,¹⁴² hi influeixen sobretot els textos d'origen litúrgic, com el *Planctus ante nescia* (segle XII),¹⁴³ atribuït a Godefroy de Saint Victor,¹⁴⁴ i el *Flete, fideles animae* (segle XIII).¹⁴⁵

Aquestes dues composicions han quedat integrades en el més llarg dels dos drames de la Passió continguts en el còdex dels *Carmina Burana* (segle XIII), el *Ludus de Passione* (Große Benediktbeurer Passion), que a diferència del *Ludus Breviter de Passione* (Kleine Benediktbeurer Passion) combina l'ús del llatí amb la llengua vulgar.¹⁴⁶ A banda d'aquestes dues Passions del manuscrit descobert

Barcelona, 1997, pp. 47-78, p. 70n.

¹⁴² L'origen d'aquesta obra se situa segons els estudis més recents entorn del 1280 a Itàlia. (cf. M.-C. LOERKE, *Höllenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg, 2003, p. 235n, accessible a: <<http://epub.uni-regensburg.de/10537/1/Dissertation%20Loerke.pdf>>).

¹⁴³ Part del *Planctus ante nescia* es troba en la seqüència "Qui per viam pergitis / Hic mecum sedete, / Si est dolor similis / Ut meus videte, / Meum dulcem filium / Pariter lugete." (Cf. G. M. DREVES, ed. dins *Analecta Hymnica Medii Aevi*, x, Leipzig, 1891, p. 79, citat per R. ARAMON I SERRA, *ibidem*; vid. també A. KRASS, *Stabat mater...*, p. 122). També és d'ús litúrgic la seqüència "O vos omnes qui transitis / Per viam, simul mecum, flete / Et meum dulcem filium / Pariter lugete / Et videte / si est dolor / Sicut dolor meus." Cf. E. DE COUSSEMAKER, ed., "O fratres et sorores", *Dramas liturgiques du Moyen Âge*, París 1861, p. 258, citat per R. ARAMON I SERRA, *ibidem*.

¹⁴⁴ Cf. A. KRASS, *Stabat mater...*, pp. 121-122.

¹⁴⁵ Per l'edició, vegeu K. YOUNG, *The Drama...*, pp. 496-499.

¹⁴⁶ E. ROY remarca sobre la integració del *Planctus ante nescia* en el *Ludus de Passione*: "[...] c'est une prose latine chantée par la Vierge qui relie les scènes nouvelles de la Passion et celles de la descente de croix par où s'ouvraient les anciennes Résurrections telles que le drame anglo-normand. Cette prose latine célèbre dans toute la chrétienté (*Planctus ante nescia*) est de plus répétée ou doublée en vers allemand." (*Le Mystère de la Passion...*, p. 7*). M. RUDICK apunta: "The extent of the laments is uncertain; a lacuna in the text beginning after the second stanza of *Flete, fideles animae* (line 277) makes it impossible to know how many verses of this lament, apart from the address to John (278-85 after the lacuna), were to be sung, and the amount of the *Planctus ante nescia* beginning at 286 is indicated only by an 'et cetera.'" ("Theme, Structure, and Sacred Context in the Benediktbeuern 'Passion' Play", *Speculum*, 49, 2 (Abril 1974), pp. 267-286, p. 269n). Per l'edició del *Ludus de Passione*, vegeu R. FRONING, *Das Drama des Mittelalters*, Stuttgart, 1891, pp. 284-299, K. YOUNG, *The Drama...*, I, pp. 518-532, l'edició facsímil de B. BISCHOFF, Munic, 1967, fol. 107r-110r, IIIr, vid. també II2v, B. BISCHOFF, Heidelberg, 1970, núm. 16* (vid. també el núm. 23*, que correspon als 16 versos vernacles de diàleg entre Josep d'Arimatia i Pilat, i que segons Young i Bischoff no pertanyen al drama), i G. BERNT, C. FISCHER (eds.), *Carmina Burana*, Zuric / Munic, 1974, pp. 764-807 i 973-975. Per l'edició del *Ludus breviter de Passione*, vegeu W. MEYER, *Fragmenta Burana*, Berlín, 1880. Cf. també K. YOUNG, *The Drama...*, I, pp. 514-516, l'edició facsímil de B. BISCHOFF (Munic, 1967, IIIr/IVr), B. BISCHOFF (Heidelberg, 1970, núm. 13*) i G. BERNT, C. FISCHER, *Ibidem*, pp. 730-735, 970). Afegim a les referències bibliogràfiques, recopilades per H. LINKE (*loc. cit.*, pp. 476-477), l'edició de Vollmer (ed. 1987), que inclou una traducció i una

al monestir de Benediktbeuern i custodiat a la Bayerische Staatsbibliothek de Munic (clm 4660 i clm 4660a), el drama de Montecassino (mitjan segle XII)¹⁴⁷ i el fragment de Sulmona (segle XIV/XV)¹⁴⁸ són tot el que ens ha pervingut del teatre medieval de la Passió en llatí.¹⁴⁹

Gernert¹⁵⁰ recorda que la cita veterotestamentària no tan sols s'utilitzava en la litúrgia, en els *planctus Mariae* extralitúrgics o en la literatura homilètica, sinó també en la retòrica profana, i que aquesta pràctica fou censurada pel bibliòfil italià Mario Equicola (ca. 1470-1525) en el seu *Libro di natura d'amore*. A més, segons Gernert¹⁵¹ cal tenir en compte que a partir de l'ús de les paraules de Jere-

reproducció de les miniatures del Codex Buranus. Linke tampoc no esmenta l'edició d'E. HARTL, *Das Benediktbeurer Passionsspiel. Das St. Galler Passionsspiel*, Halle, 1952, en paraules de Rudick, "less useful" que les de Young i Bischoff ("Theme, Structure, and Sacred Context...", p. 267). Cf. també H. LINKE, "Beobachtungen zu den geistlichen Spielen im Codex Buranus", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 128/1 (1999), pp. 185-193.

147 L'obra fou editada per primera vegada per D. M. INGUANEZ, "Un drama della Passione del secolo XII", *Miscellanea Cassinese*, 12 (1936), 7-38; i de nou, D. M. INGUANEZ, *ibidem*, 17 (1939), 7-50; per S. STICCA, "The Priority of the Montecassino Play", part 2, *Latomus*, 20 (1961), 568-578; i de nou per Sticca al seu estudi *The Latin Passion Play: Its Origin and Development*, Albany, 1970, 66-78. Aquestes referències bibliogràfiques provenen de M. RUDICK ("Theme, Structure, and Sacred Context...", p. 267). F. MASSIP (*Història del Teatre Català...*, pp. 133-134) assenyalava que el drama en versos llatins presenta "una forma estròfica típicament joglaresca", segons C. BERNARDI, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milà, 1991, p. 175, tercets de versos trocaics (*versus tripartitus caudatus*), i que aquest tret indicaria "la intervenció de juglars en la seva interpretació". El drama, del qual es conserva un fragment de 317 versos, acaba amb tres versos en italià, que són l'inici del plany de Maria sota la Creu. Cf. també R. EDWARDS, *The Montecassino Passion...*, que inclou una traducció del drama a l'anglès.

148 La Passió de Montecassino comparteix una seixantena de versos amb el fragment de Sulmona, conegut com a *Officium quarti militis*, que comprèn 226 versos, corresponents a la part del quart soldat, i publicats per K. YOUNG, *The Drama...*, 1, pp. 701-708. Cf. també S. STICCA, "A Note on Latin Passion Plays", *Italica*, 40/4 (1964), pp. 430-433.

149 El conreu del teatre de la Passió en llatí devia ser més difós del que els textos conservats deixen entreveure, tenint en compte les notícies de representacions de la Passió —segons H. LINKE probablement en llatí ("Drama und Theater", a H. DE BOOR, R. NEWALD, I. GLIER (eds.), *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250 – 1370, Reimpaargedichte, Drama, Prosa*, vol. 3, part 2, Munic, 1987, pp. 155-233 i pp. 471-485, p. 185)— a la fortificació Wartburg a prop d'Eisenach (1227) (núm. 1480 en la nomenclatura de B. NEUMANN, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit: Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*, 2 vols., Munic, 1987), a Cividale 1298 i 1304, i potser també a Hagenau 1187 i 1190 (Neumann, núm. 1857 i 1858). A més, H. LINKE (*loc. cit.*, p. 192) assenyalava que Bernhard Bischoff va poder reconstruir la versió completa d'una representació de la Magdalena en llatí, en què es basaria el passatge corresponent del "Wiener (bairisches) Passionsspiel" (Passió bavaro-vieneses) de principis del segle XIV i de l'esmentat *Ludus de Passione* del segle XIII.

150 F. GERNERT, *Parodia y 'Contrafacta'...*, p. 119.

151 *Ibidem*, p. 121.

mies en el *Sonetto 2* de la *Vita nuova* VII de Dante, s'afegeix una dimensió d'inter textualitat:

Especialmente en los contrafacta eróticos de Jeremías compuestos por autores italianos se percibe a menudo que siguen el eminente modelo del *Trecento*, cuya adaptación de las citadas lamentaciones ha contribuido indudablemente a la gran repercusión que ha alcanzado este lugar veterotestamentario.

Un cas que crida l'atenció és el de Francesco Galeota que en una poesia religiosa del seu *Canzoniere* cita el verset de Jeremies en llatí, però l'utilitza també traduït a l'italià en una composició amatòria. Gernert observa:

[...] es muy llamativo que el autor napolitano pudiera servirse sin inconvenientes del mismo hipotexto sagrado tanto en un contexto devoto como en un contexto amoroso. En el primer caso la cita se inserta en su *Oratione del dì de venerdì Sancto* [...]. Por otra parte, en el primer *strambotto* de la epístola versificada con el título *Cansone in modo de epistola de passione amarissima*, Galeota se inspira de manera mucho más libre en Jeremías.¹⁵²

En les poesies d'amor cortesanes, la cita de Jeremies es transforma, en paraules de Gernert, “en un signo polivalente que, aunque continuaba refiriéndose al plano religioso, era actualizado por el lector junto con el nuevo significado erótico, toda vez que poseía otra dimensión significativa vinculada intertextualmente con la poesía italiana de Dante.”¹⁵³

¹⁵² F. GERNERT, *Parodia y 'Contrafacta'...*, pp. 121-122.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 124. En relació al que Lida de Malkiel anomena “hipérbole sagrada” o “hipérbole sacroprofana” en la poesia de cançoners castellans, F. GERNERT observa: “A pesar de que Jauss postulara que la Edad Media se distingue de épocas posteriores por su alteridad, estos *contrafactos* eróticos del otoño de la Edad Media se han leído modernamente siguiendo los paradigmas de valores actuales y la visión del mundo moderno y, por consiguiente, se han (mal-)interpretado como apostasías. [...] el estudio del corpus textual tanto desde la perspectiva de las prácticas literarias cuanto de las sociales y teológicas, permite leer estos textos no ya como parodias de cuestiones de fe, sino como expresiones de una espiritualidad laica muy sentida y sinceramente vivida. [...] Ni el término *parodia sacra* ni la expresión *hipérbole sagrada* describen el fenómeno en cuestión de manera satisfactoria: mientras que el término *parodia* implica *per definitionem* una intencionalidad cómica, el concepto de lo hiperbólico no describe de manera precisa la forma en la que los textos se relacionen con el ámbito sagrado” (*Parodia y 'Contrafacta'...*, pp. 16 i 20-21). F. GERNERT considera que el *contrafactum* de les hores canòniques en el *Libro del Buen Amor*, indica “la gran familiaridad de [Juan Ruiz] con el breviario”, i afegeix: “También Deyrmond se empeña en superar prejuicios y lugares comunes acerca de la poesía goliardesca y pone de relieve cuán errónea era aquella visión [influída per Bakhtin] que consideraba cada parodia de lo sagrado como síntoma de una actitud hostil frente a la religión” (*Parodia y 'Contrafacta'...*, p. 67). Vegeu també supra nota 13.

3.2. *El plany “Augats, seyós”*

En l'àmbit cultural català, la composició més important inspirada en les Lamentacions de Jeremies és el plany “Augats, seyós, qui credets Dèu lo Payre”. Actualment, se'n coneixen sis versions,¹⁵⁴ una de les quals forma part de l'esmentada Passió catalanoprovençal del manuscrit Didot, com ha estat assenyalat per Camille Chabaneau.¹⁵⁵ La segona estrofa d'aquest plany de Maria, transmesa en totes les versions que ens han arribat, es fa ressò de les paraules prefiguratives de Jeremies.

La versió inserida al drama de la Passió és gairebé idèntica a la del manuscrit d'Àger, on llegim:

Augats, barons qui passats per la via,
si és dolor tan gran com és la mia,
del meu car Fyl, que Dèus donat m'avia,
que-l vey morir a mort tant descausida!
Mort, com no-m prens? Volentera moria!
Oy, bels Fyls cars!
*Molt m'és lo jorn dolorós e amars!*¹⁵⁶

La utilització de les lamentacions de Jeremies en un context teatral fa sorgir preguntes sobre el destinatari i la funció d'aquest referent veterotestamentari.¹⁵⁷

¹⁵⁴ L'última versió coneguda fou descoberta per Amadeu J. Soberanas als folis 26r-26v del manuscrit 60 de l'Arxiu Històric Diocesà de Tarragona. En la seva edició crítica, A. SOBERANAS data la peça vers el començament del segle xv (“Una versió desconeguda d'*Augats, seyós qui credets Dèu lo Payre*”, a R. ARAMON I SERRA, a cura de, *Estudis Romànics*, 10, 1962 [1967], pp. 147-154, p. 148). J. IZQUIERDO (“Els *planctus Mariae*...”), a banda de presentar un estat de la qüestió, edita el plany del manuscrit de Morella, redescobert després que durant dècades s'havia donat per perdut.

¹⁵⁵ C. CHABANEAU, “Sainte Marie Magdelaine...”, pp. 57-60. Mentre que en l'edició de W. P. SHEPARD (*La Passion provençale*...), el plany ocupa els versos 1.495-1.521, en la de MacDonald, la numeració de versos és 1.497-1.523. Aquesta discrepància s'explica perquè, com hem vist (*supra* nota 32), MacDonald parteix alguns dels versos en dos que Shepard edita com a un sol vers. El problema, assenyalat per Y. GREUB (*loc. cit.*, p. 256), és que l'editora reproduceix el glossari amb la numeració de Shepard, en lloc de verificar la localització dels versos d'acord amb la seva pròpia numeració.

¹⁵⁶ Citem segons l'edició de R. ARAMON I SERRA, “Augats, seyós...”, pp. 69-70.

¹⁵⁷ Segons J. IZQUIERDO, “La dada objectiva de la quantitat de manuscrits conservats [que contenen el plany “Augats”] ens indica el seu èxit. Aquesta dada és confirmada per la ubicació dins una Passió teatral, que bé pogué actuar com a mitjà de difusió del plany, sense descartar la utilització litúrgica que la localització del manuscrit suggereix. Tot plegat un munt d'encreuaments possibles, que semblen confirmats pel text de la *Lamentazione di Torino*, en el qual, si bé la reducció de la tornada a un sol vers de manera que desapareix la seua naturalesa repetitiva permet especular amb un origen teatral, com al manuscrit D[idot], on conserva la forma i la col·locació després de la primera estrofa, però no es repeteix, donada la vessant lírica que adquireix el plany en ser adaptat com a monòleg per al personatge de Maria. La inclusió de l'estrofa ix, la *commendatio*, que al text

El profeta adreça el seu plany a “tots que passen pel camí”. La Mare de Déu, en canvi, utilitza la paraula “barons”. A més, mentre que en el text bíblic llegim “contempleu i vegeu”, el plany marià comença amb la interpel·lació “Augats”, és a dir, “Escolteu”. La pregunta és si aquí ens trobem davant d’una composició elaborada o adaptada segons les tècniques joglaresques, com sosté Tavani,¹⁵⁸ o si es tracta d’una composició que presenta unes característiques que remetien a les fonts utilitzades.

A l’hora d’estudiar el poema narratiu conegut com a *Passion des Jongleurs*, l’editora Anne Perry¹⁵⁹ recorre al model de classificació que Grunmann¹⁶⁰ proposa per a l’anàlisi de les veus narratives de les cançons de gesta franceses. Aquest model distingeix, en primer lloc, entre les intervencions característiques d’un autor i les d’un narrador. Les que corresponen a l’autor són: a) els anuncis de transició, b) les fórmules de presentació i c) les exclamacions emocionals. Les que corresponen al narrador inclouen: a) les afirmacions de veracitat, b) l’al·lusió a la font, c) l’expressió d’opinió, d) les fórmules de brevetat, e) les disgressions didàctiques, pregàries i sermons, f) les interrogacions per cridar l’atenció de l’auditori i g) els passatges “a part” o els comentaris de to sentenciós o irònic.

Segons la interpretació de Giuseppe Tavani, el plany “Augats, seyós” comença amb “una mena d’introducció que no té res a veure amb el contingut, amb l’assumpte del plany, i que correspon a la típica crida amb la qual els joglars atreïen al seu voltant un grup més o menys nombrós d’oients”,¹⁶¹ mentre que el vers inicial de la segona estrofa s’hauria de considerar “una manipulació de l’inici del plany, una manipulació que produeix una dissonància notable en una mena de text en el qual no és gaire usual que la Verge adreci la paraula als espectadors per tal d’atreure llur atenció”. Tavani considera que hi ha “un desequilibri entre el lirisme patètic del plany i la grolleria prou tosca del seu preludi”.¹⁶²

teatral de la *Passió Didot* apareix trenta-cinc versos més amunt, inserida en l’acció, indica contacte amb un text d’eminent utilització litúrgica, per tal com en aquesta vessant del plany és necessari dramatitzar-lo desenvolupant l’acció” (“*Els planctus Mariae...*”, p. 12).

158 “Es pot donar el cas que l’adaptació joglaresca d’un text edificat es redueixi als versos introductoris i a pocs elements més, interpolats al cos de la composició: aquest desequilibri estructural, que ens revela la naturalesa híbrida de la peça, es manifesta per exemple —amb tota evidència— al plany de la Verge *Augats, seyós qui credets Déu lo Payre*.” (G. TAVANI, “Consideracions sobre la funció persuasiva...”, p. 15).

159 A. J. A. PERRY, *La Passion des Jongleurs...*, pp. 59-67.

160 M. GRUNMANN, “Narrative Voices in Old French Epic and Romance. Exemplified by *La Chanson de Guillaume*, *Galeran de Bretagne* and *Guillaume de Dole*”, *Revue de Philologie* (1975), 201-209, citat per A. J. A. PERRY, *La Passion des Jongleurs...*, p. 22.

161 G. TAVANI, *ibidem*, p. 10.

162 *Ibidem*, p. 17.

Aquesta interpretació contrasta amb la de Pedro Cátedra¹⁶³ que assenyala en relació al plany “Augats, seyós”:

En el ámbito de la Romania, conservamos un significativa abanico de plantos [...] que van desde los puramente líricos y susceptibles de ser utilizados en un contexto litúrgico, hasta aquellos otros que [...] son verdaderos textos contemplativos para ser oídos o leídos.

En el primer tipo, habrá que incluir el famoso *Augats, senyós qui credets Dèu lo Payre*, que, a juzgar por su implantación manuscrita y por sus orígenes —ha sido relacionado con las casas de canónigos agustinianos de la reforma de san Rufo—, se convierte en un importante testimonio del uso para-litúrgico de este tipo de textos.¹⁶⁴

A favor de la hipòtesi que es tracta d'una adaptació joglaresca, podríem adduir que un cop inserits en la Passió escènica, i posats en boca del personatge de Maria, es desdoblarien els destinataris d'uns versos —les lamentacions de Jeremies— originàriament provinents del context litúrgic de l'ofici de Matines del Dissabte Sant. Així, els “barons”, interpel·lats per la Mare de Déu, serien tots aquells que en aquest moment presencien l'escenificació de la Passió de Crist, és a dir, tant els altres personatges presents a l'escena, com també els espectadors.

Tanmateix, hi ha motius per pensar que cal limitar l'abast de la interpel·lació de Maria als personatges de l'obra, en lloc de fer-la extensiva als destinataris de la representació. Immediatament abans del vers que aquí ens interessa, el personatge de Simó s'adreça als jueus amb les paraules: “Barons, aquest es verament / Lo filh de Dieu omnipotens.” (vs. 1.491 i 1.492). De fet, al llarg del drama, hi abunden els versos que s'inicien amb la interpel·lació “barons”, no tan sols referits als jueus,¹⁶⁵

¹⁶³ P. CÁTEDRA, *Poesía de la Pasión...*, p. 119.

¹⁶⁴ J. MORAN, a la seva edició de *Les homilies de Tortosa*, Barcelona, 1990, pp. 80-81, citat per J. IZQUIERDO (“Els *planctus Mariae*...”, p. 14), “ha demostrat recentment la relació entre les canòniques regulars agustinianes reformades —la introducció de les quals a Catalunya està estretament lligada a la casa mare de Sant Ruf d'Avinyó— i la difusió catalana de l'*Augats*, donat que els manuscrits catalans d'aquesta obra provenen d'abadies canòniques —Àger, Solsona, Tarragona— o d'àrees sota la seua influència —a Morella no hi havia abadia, però pertanyia al bisbat de Tortosa on la catedral va ser constituïda arran de la conquesta com a canònica agustiniana.”

¹⁶⁵ Així, per exemple, “Baros, a.y hom que aya entendut / So qu'eu he vist ny conagut” (v. 61-62), “Ostat, baros! ta gran eror / Fa aquest deleyal traydor” (v. 99-100), “Baros, hieu vos diray. I. novel / Que jha no.us sabra bon ni bel.” (v. 193-194), i *passim*. Les cites corresponen a l'edició d'A. A. MACDONALD, *Passion catalane-occitane...*, que com hem esmentat més amunt reproduïx gairebé literalment la de Shepard, incloent-hi fins i tot els errors tipogràfics, com assenyala Y. GREUB (*loc. cit.*, p. 253): “[...] le premier des deux points qui entourent les chiffres aux vv. 194 et 332 s'est trouvé légèrement décalé vers la gauche (194 *Baros, hieu vos diray. I. novel* est devenu *Baros, hieu vos diray. I. novel*): l'erreur est patente et dépourvue de gravité dans l'édition de Shepard, mais son imitation par Mme McDonald laisse pantois.” Si citem tanmateix de l'edició de MacDonald, és perquè aquí tan

sinó també als deixebles.¹⁶⁶

Imperatius com “Aujat” o “Escoltatz” es troben en abundància a la Passió catalanoprovençal, però no com a interpell·lació al públic —cosa que corroboraria la tesi que es tracta d’una adaptació joglaresca— sinó com una mena de fórmula estereotipada amb què un personatge escènic crida l’atenció d’un altre.¹⁶⁷

Per concloure, encara caldria intentar de dilucidar fins a quin punt la tesi joglaresca té fonament en relació a la primera estrofa del plany “Augats, seyós”, que no es troba en la Passió catalanoprovençal. Segons Tavani,

[...] els cinc versos que formen la primera estrofa, a més d’invitar els creients a escoltar —a «fer el favor» d’escoltar— al·ludeixen a la mort de Crist en la creu [...] i dediquen llur atenció principal a la pregària del bon lladre, al qual Jesús va concedir el seu perdó, perquè així ho havia de fer. [...] La primera estrofa [...] es manifesta com un afegitó prou independent, que podria ser per a qualsevol text del cicle de la Passió i que fins i tot sembla més adient com a introducció a l’episodi del bon lladre, que no pas com a preludi al plany de la Verge.¹⁶⁸

Al nostre entendre, la primera estrofa sí que apareix estretament lligada a la resta de la composició. El record de la mort en Creu i de l’episodi del bon lladre (Llc 23: 39-43) donen sentit a la compassió de Maria, que es desenvolupa en les estrofes posteriors. A la llum del sacrifici redemptor de Crist i de la bona nova de la salvació anunciada al bon lladre, la Mare de Déu és capaç de suportar el sofriment que expressa en les estrofes següents.¹⁶⁹ Cal tenir en compte que segons Aramon i Serra:

sols es tracta de referenciar la freqüència d’ús de la paraula “Baros”, aspecte al marge de la valoració del rigor filològic de l’edició.

166 Cf. “Baros, heu vos ho comptaray” (v. 15), “Baros, he tal dol vos donat, / Ne per cal razo vos tribalhat?” (v. 609-610), “Baros, mot y avem estat / Car lo mieu tems s’es aprosmat” (v. 689-690) i *passim*.

167 Cf. “Auhas! girat vas mi, amic! (v. 25), “Auyas, amic, reguarda sus!” (v. 35), “Auyat, que mal siat vengut!” (v. 115), “Senhors, escoltatz que dizem” (v. 139), “Senher, aujat! gran tort avet.” (v. 246), “Baros, auyat al nostre dit!” (v. 280), i *passim*.

168 G. TAVANI, “Consideracions sobre la funció persuasiva...”, pp. 16-17.

169 Recordem que a l’inici de la *Representació de l’Assumpció de madona santa Maria* (segles XIV/V), la Mare de Déu demana que el Senyor s’apiadi d’ella i que se l’emporti a la glòria com es va apiadar del bon lladre: “Tu, en la creu, del ladre, com penjava, / oïst la veu com mercè-t demandava. / Per què, Fill meu, ta mare pus amada / e-l regne teu per tu sia posada, / e mudar-s’à lo coltell e la dagua / qui-m travesà lo cor, en dolça paga; / ja no sirà qui yamay la-m sotragua.” (v. 42-47, A. SOBERANAS, *Representació de l’Assumpció de Madona Sta. Maria*, Montblanc, 1983). Cf. també J. PIÉ, “Autos sacramentales del siglo XIV”, *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, 1 (1896-1898), pp. 373-386 i pp. 726-737. P. BOHIGAS, “Més notes sobre textos de teatre català medieval”, pp. 19-20 i “Notes sobre l’antic teatre català”, pp. 328-333, F. MASSIP, “Una revivificació del drama medieval: La Representació de l’Assumpció de la Selva del Camp”, *Serra d’Or*, 291 (1983), pp.

L'origen remot d'aquestes obres sembla que ha d'ésser cercat en els versicles de l'Evangeli de sant Joan on Jesús recomana la seva Mare a l'Evangelista i dona aquest a aquella com a fill. Aquesta *commendatio*, font indubtable de les composicions del tipus *Stabat mater*, constitueix gairebé sempre, també, el punt central dels nombrosos planys que han perviscut fins a nosaltres.¹⁷⁰

Creiem que una anàlisi textual i contextual més profunda que la que aquí tan sols hem intentat d'esbossar, podria arribar a evidenciar que el plany "Augats, seyós" no conté el que Tavani¹⁷¹ interpreta com a "fórmules joglaresques" suposadament utilitzades per les jerarquies eclesiàstiques "per atreure un públic potencial, deixant-li entreveure la possibilitat d'assistir a un espectacle enllepolidor", sinó que les expressions utilitzades en aquesta composició queden justificades per la font veterotestamentària de les Lamentacions de Jeremies, per la tradició del gènere del Planctus i per les convencions relacionades a l'ús del plany en el teatre medieval.

3.3. Una reminiscència popular del Planctus

Un exemple paral·lel al plany "Augats, seyós" es troba en un manuscrit provinent de Sant Bartomeu del Grau (Lluçanès, Osona), que actualment es troba a la Biblioteca de Catalunya (Ms. 1494).¹⁷² Es tracta d'una poesia mariana quatrecentista d'origen popular que comença amb els versos: "Los qui passeu per la uia / de set goys fahent lahors / contemplau que entre dolòs / no n'[h]i [h]a tal com es la mia."¹⁷³

97-100, pp. 92-117, *La Festa d'Elx...*, p. 48, *L'assumpta valenciana...*, *Història del Teatre Català...*, pp. 143-149, "La Representació de l'Assumpció de Tarragona a la plaça del Corral 1388", a *idem* (ed.), *Tarragona: espai festiu, espai teatral. De la plaça del Corral al teatre all'italiana*, Valls, 2009, pp. 33-49, A. SOBERANAS, *Representació de l'Assumpció...* i "El drama assumpcionista de Tarragona del segle XIV", a R. SALVAT (ed.), *El teatre durant l'Edat Mitjana...*, pp. 93-97, J. PARRAMON, *Repertori mètric...*, pp. 228 i 273; DC I, An O.I, i F. MASSIP, L. KOVÁCS, "A Typology of Catalan Play Manuscripts", p. 288.

170 R. ARAMON I SERRA, "Augats, seyós...", p. 53.

171 G. TAVANI, "Consideracions sobre la funció persuasiva...", p. 18-19.

172 La BITECA, on el còdex (150 x 105 mm) està catalogat amb la signatura MANID 1075, especifica: "Quan el manuscrit era a mans de Moliné tenia una altra ordenació: primer bifoli (avui ff. 18-19), després del quadern actualment foliat 1-17 (quadern d'onze bifolis al qual li manquen els sis folis finals, que eren els 41-46 de Moliné; [hi] manca un altre plec (Moliné ff. 47-75) de 28 ff. i després ja segueix la *Sibil·la*."

173 E. M[OLINÉ] i B[RASÉS], "Textes vulgars catalans del segle xv", *Revue Hispanique*, 18 (1913), pp. 396-438, p. 401. Davant de la manca d'una edició crítica, que sens dubte convindria dur a terme, citem el text tal com el transcriu Moliné i Brasés, de qui són també els afegits entre claudàtors

Els set goigs, al·ludits en aquest passatge introductori es troben explicitats en la *ballada* o dansa circular “Los set gotx recomptaren” del *Llibre Vermell de Montserrat*, copiat a les acaballes del segle XIV. Després d’una primera estrofa d’exposició del tema, hi ha sis estrofes, dedicades a la virginitat de Maria i el naixement de Jesús, l’adoració dels Reis, la resurrecció de Jesús, l’Ascensió, la vinguda de l’Esperit Sant, l’assumpció i el coronament de la Mare de Déu.¹⁷⁴ Segons Ramon Aramon i Serra,¹⁷⁵ el cant, que duu la rúbrica “Ballada dels goys de nostra Dona, en vulgar cathallan, a ball redon”, constitueix “una des les manifestacions literàries més antigues de la devoció dels set goigs de la Mare de Déu a Catalunya”.¹⁷⁶

La composició que aquí ens interessa s’inscriu en un altre corrent de devoció mariana: és el que es coneix com a *compassio Mariae*,¹⁷⁷ es remunta al segle XII i es basa en la idea que la Mare de Déu, pel fet de compartir el dolor del seu Fill, participa en el sacrifici redemptor. Cal assenyalar que, a través del *Liber de Passione Christi, et doloribus, et planctibus Matris eius*,¹⁷⁸

d’aquesta cita i de les següents. El poema en qüestió ocupa els folis 3r-3v, i segons la BITECA hauria estat copiada entre el 1450 i el 1490. La peça més destacada del manuscrit versa sobre l’encontre de la Sibila i l’emperador, i compta amb una nova edició de F. MASSIP, “La Sibila como personaje dramático: textos y contextos escénicos”, *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, 42 (2011), pp. 239-264.

174 R. ARAMON I SERRA aclareix que, de vegades, d’entre els set goigs hi apareix la visita a Elisabet o la presentació al Temple, i considera, com Amadeu Pagès, i malgrat les observacions de Cebrià Baraut, que cal suposar la mancança de la primera estrofa, corresponent a l’anunciació. (“Els cants en vulgar del *Llibre Vermell de Montserrat* (assaig d’edició crítica)”, *Analecta Montserratensia*, 10, 1964, 9-54; reeditat idem, *Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, 1997, pp. 79-130, p. 89).

175 *Ibidem*.

176 Segons A. SERRA BALDÓ, “Els ‘goigs de la verge Maria’ en l’antiga poesia catalana”, *Estudis Universitaris Catalans*, 22 (1936), 367-386, citat per R. ARAMON I SERRA, “Els cants en vulgar...”, p. 89n): “la devoció dels set goigs de la Verge ens és testimoniada per Ramon Muntaner que, en parlar del rei Jaume, ens diu que la seva naixença va ésser generalment invocada amb misses cantades a Santa Maria durant ‘set jorns per los set goigs que ella hac de son fill’.” P. XAMENA i F. RIERA, al capítol “Des de la Reconquesta al Concili de Trento” de la seva *Història de l’església a Mallorca*, afirmen: “Era tanta la devoció que hi havia als Goigs de la Mare de Déu que eren representats a retaules, brodats en els ornaments litúrgics, erigits com a petits monuments recordatoris per excitar la pietat dels fidels en els camins dels santuaris, com és ara: en el de Lluç o en el de Monti-Sion, de Porreres, i fins i tot en la gran trona renaixentista de la Seu” (*loc. cit.*, p. 127).

177 Vegeu el capítol “Zur Geschichte der marianischen Compassio-Frömmigkeit (Exkurs)” d’A. KRASS, *Stabat mater...*, pp. 114-142.

178 El text es pot consultar en l’edició de J.-P. MIGNE (ed.), *Patrologiae cursus completus*, Series latina, 221 vols., París, 1857-1866, 182, 1.133-1.142. Segons W. BAIER, l’autor seria Oglerius (1136-1214), un cistercenc piemontès, imitador de l’estil bernardí (*Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der Vita Christi des Ludolf von Sachsen*, 3 vols., Salzburg, 1977, p. 279). Cf. M. GARCIA, “La tradición y la originalidad...”, p. 53.

la *compassio Mariae* ha inspirat moltes de les representacions teatrals del cicle de la Passió.¹⁷⁹

El poema del manuscrit de Sant Bartomeu del Grau s'inicia amb el record de la profecia que, segons l'evangeli de Lluc (2, 35), Maria va sentir de boca de l'ancià Simeó, que li anuncià que la seva ànima seria traspasada per una espasa.¹⁸⁰ Com és sabut, els sofriments de la Mare de Déu per la Passió del seu Fill s'interpreten com a realització d'aquesta profecia. Així ho reflecteix, per exemple, el famós himne *Stabat Mater dolorosa*, atribuït a Jacopone da Todi.¹⁸¹ En segon lloc, la Mare de Déu recorda la por i les inclemències que, segons l'evangeli de Mateu (2, 13-15), va haver de suportar durant la fugida a Egipte.¹⁸² El tercer moment dolorós recordat per Maria és l'angoixa passada durant tres dies, no sabent on era Jesús, abans de retrobar-lo al temple entre els mestres de la Llei, tal com relata Lluc (2, 41-52).¹⁸³ En quart lloc, la Mare de Déu recorda com Joan li comunicà la notícia de la presa de Jesús i com ella presencià la pujada al Calvari amb la creu al coll.¹⁸⁴ Ambdós motius provenen de la tradició de les *Meditacions de la Vida de Crist*,

179 Cf. A. KRASS, *Stabat mater...*, p. 122. Sobre la *compassio* en els drames de la Passió en alemany, vid. U. SCHULZE, "Schmerz und Heiligkeit: Zur Performanz von Passio und Compassio in ausgewählten Passionsspieltexten (Mittelrheinisches, Frankfurter und Donaueschinger Spiel)", a H. BRUNNER (ed.), *Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Festschrift für Johannes Janota*, Tübinga, 2003, pp. 211-232.

180 "La primera que jo 'n sentí / lo devot be la contempla / quant mon fill Jesús portí / oferir aquell al temple. / Simeon dix que 'n serie / coltell de gran dolor... / Contemplau escun dia / com no n'[h]i [h]a tal com es la mia." (E. MOLINÉ I BRASÉS, "Textes vulgars catalans del segle xv", *Revue Hispanique*, 18, 1913, 396-438, p. 401). Tractant-se del refrany, segons els criteris actuals, els últims dos versos d'aquesta estrofa com de les següents s'editarien en cursiva. Ara bé, seguint la convenció acadèmica que les cites textuais es reproduïxen de forma idèntica a la font, incloent-hi els aspectes tipogràfics, donem el text tal com el transcriu Moliné i Brasés, del qual —com hem dit (supra nota 173)— també són els afegits entre claudàtors.

181 Sobre l'autoria i l'origen d'aquesta composició, vegeu el capítol "Überlegungen zur Herkunft des Stabat Mater" d'A. KRASS, *Stabat mater...*, pp. 132-142. Per l'edició del text, vegeu I. da TODI, *Laude*, edició a cura de F. MANCINI, Bari, Roma, 1990, pp. 378-380, reproduïda a *Laude di Iacopone*, Letteratura italiana Einaudi, accessible a internet: <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t20.pdf>. Sobre el cèlebre plany de la Mare de Déu de Jacopone da Todi, *Donna in Paradiso*, i la bibliografia de la lauda drammatica, remetem a C. BERNARDI, *La drammaturgia della settimana santa*, pp. 204-208.

182 "La segona reduptant / de Arodes la felonia / mon fill Jesús jo portant / per desert stranya via, / a Agipta mentre fugia / encircuida de tristot. / Contemplau com en dolors / no n'[h]i [h]a tal com es la mia." (E. MOLINÉ I BRASÉS, "Textes vulgars catalans...", pp. 401-402).

183 "La tercera fon trista / com perdí mon fill tres dies, / no sabeu com foren grans / los treballs e penes mies, / cercant lo jo nit i dia / de Josep sentint clamors. / Contemplau que en dolors / no n'[h]i [h]a tal com es la mia." (*ibidem*, p. 402).

184 "La quarta me fo molt fort / de Johan la enbaxade, / quant mon fill liurat a mort / cruel e vituperade, / encontrant lo mentra venia / portant la creu entre los traydors / Contemplau com en dolors / no n'[h]i [h]a tal com es la mia." (*ibidem*).

i els trobem sovint en escenificacions del drama de la Passió. El cinquè sofriment recordat per la Mare de Déu és el que experimentà veient el seu Fill agonitzant a la creu.¹⁸⁵ El sisè record se centra en el dolor que sentí Maria, quan el Crucificat fou baixat de la Creu i posat a la seva falda.¹⁸⁶ Aquí caldria fer esment de la tradició de la cerimònia del Davallament de la Creu, rica en elements dramàtics i molt arrelada a la cultura catalana. La composició s'acaba amb el record del patiment que significà per Maria haver-se de separar del seu Fill, quan el dugueren al sepulcre.¹⁸⁷

3.4. *La interpretació teològica del plany marià*

Des del segle XII, el *planctus*, en principi en llatí, quedava incorporat opcionalment en algunes parts de les celebracions del Divendres Sant. Sabem que a la Catedral de Mallorca aquests planys es feien en català.¹⁸⁸ Els entonaven tres personatges vestits amb dalmàtiques negres o violeta i amb la cara velada; cadascú d'ells interpretava un vers o una estrofa del *planctus*, i una vegada finalitzat, s'agenollaven i cantaven el refrany: "Ay ten greus són nostras dolors."¹⁸⁹

Un exemple que es considera sense parió pel seu arrodoniment artístic és el plany marià transmès en un manuscrit copiat el 1476 per Johannes Reborch a la canònica agustiniana de Bordesholm.¹⁹⁰ El còdex, custodiat a la Biblioteca

185 "La sinquena no menys greu / quant los peus e mans clauades / lo viu penyat en la creu / entre la gent salerade / cridant com de cet moria / per rembra los pecadors. / Contemplau entre dolors / no n'[h]i [h]a tal com es la mia." (*ibidem*).

186 "La sisena deuant de la creu / [h]un, après mort, ell penyaua, / en mos brassos fou posat / e adoran lo contemplaua, / pensant quom axi jo tania / lo rey de tots los senyors / Contemplau com en dolors / no n'[h]i [h]a tal com es la mia." (*ibidem*, pp. 402-403).

187 "La setena me fo molt cruel / e de mort me turmentaren / com per metre 'l al moniment / de mos brassos lo 'm leuaren, / e com totalment jo 'l perdia / fuy complida de greus plors. / Contemplau com en dolors / no n'[h]i [h]a tal com és la mia." (*ibidem*, p. 403).

188 "[...] dicatur *Planctus* a tribus bonis cantoribus. Et sint induti vestimentis et dalmaticis nigris vel violatis, et velati faciebus. Et quilibet dicat unum versum *Planctus* in eundo. Et in fine cuiuslibet versus omnes in simul flectendo genua, dicant, *Ay ten greus són nostras dolors*. Et cum fuerint in truna, dicat ibi quilibet duos versus *Planctus*. Finito *Planctus*, dicantur laudes", cf. *Consuetudine de tempore*, segle XIV, f. 72v., R. B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 136, citat per F. MASSIP ("El descendimiento...", p. 36n). R. ARAMON I SERRA, "Augats, seyós...", p. 60, considera que no és segur que el plany en vulgar que es cantava el Divendres Sant a la Seu de Mallorca s'hagi d'identificar amb "Augats seyós", com admet H. ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, [1935], p. 231, seguit per J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, p. 76.

189 F. MASSIP, "El descendimiento...", p. 28. G. LLOMPART (*loc. cit.*, p. 115), en el seu article sobre el Davallament a Mallorca, conclou de la seva anàlisi de l'extens apèndix documental: "[...] sembla que cal entendre que el terme *Plants* ha d'ésser considerat com a possible sinònim del terme *Davallament*."

190 A. KRASS, *Stabat mater...*, p. 158, citant H. Eggers: "Die 'Bordesholmer Marienklage' wird in

Universitària de Kiel (Cod. ms. Bord 53/3), a banda de contenir el text amb nombroses didascàlies, i la notació musical,¹⁹¹ especifica el lloc (*in ecclesia ante chorum in loco aliquantum elevato, vel extra ecclesiam, si bona est aura*), el temps (el Dives Sant *ante prandium*), la durada (*in duabus horis et media*) i els intèrprets (els papers de Jesús i Joan corresponien a *devoti sacerdotes*, i la de les tres Maries a *iuvenes*) de la representació. També inclou una valoració sobre la manera com el plany havia de ser entès:

Planctus iste non est ludus nec ludibrium, sed est planctus et fletus et pia compassio Mariae virginis gloriosae et quandocunque fit a bonis et devotis hominibus, in genere sive in specie valde provocat homines circumstantes ad suum fletum et ad compassionem, sicut facit sermo devotus bona sexta feria de passione domini nostri Jesu Christi.¹⁹²

El que crida l'atenció d'aquest passatge és el fet de remarcar que el plany no és un joc ni una burla. Creiem que una possible explicació per la necessitat d'aquesta puntualització es troba en la valoració del plany de Maria des d'un punt de vista teològic. Tot i tractar-se d'un motiu no recollit en els evangelis canònics, el plany de Maria pertany a la tradició de l'Església i com a tal ha estat objecte d'interpretació.¹⁹³ Així, per exemple, al *Vita Christi*, Francesc Eiximenis explica que les expressions de dolor de la Mare de Déu transmeten el seu coneixement i la seva consciència del pla diví de salvació, i que la seva aflicció té el seu origen en el fet que Déu fos “desconegut pel món”, “mal rebut”, “vituperat” i “deshonrat”.¹⁹⁴

ihrer künstlerischen Geschlossenheit von keiner anderen erhaltenen Marienklage erreicht.”

191 Segons A. KRASS, *ibidem*, aquest plany marià és una acurada elaboració a partir de diferents composicions alemanyes i llatines, i és un testimoni important per la recepció del *Stabat mater* pel fet de contenir els versicles IIa (*O quam tristis et afflicta...*) i IIIa (*Quis est homo qui non fletet...*).

192 P. KEPPLER, “Zur Passionspredigt des Mittelalters”, *Historisches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft*, 3 (1882), pp. 285-315; 4 (1884), pp. 159-188, p. 171.

193 Segons R. ARAMON I SERRA: “[...] com Wechssler remarca, la versió B dels *Gesta Pilati* —primera part, com és sabut, de l'Evangeli de Nicodem— escrita en grec probablement al començament del segle V, conté el plany de Maria més antic de què tenim notícia. Caldria escatir, de tota manera, per quin camí hauria pogut ésser feta aquesta transmissió, puix que només era coneguda una traducció llatina de la versió A del dit Evangeli, i aquesta precisament no conté cap plany de Maria” (“Augats, seyós...”, p. 53).

194 “Nota aquí lo segundo: que como la Gloriosa fuese llena de gracia e de toda virtud, todo su planto, lloro e dolor cerca de su Salvador proçede de entendimiento altamente alumbrado e de consciencia perfecta e de soberana sabiduría e de amor e zelo de muy grand reverencia çerca Dios, por las quales cosas se movía a aver grand dolor, veyendo a Dios todopoderoso salvar al mundo de fecho e ser tan desconoçido por el mundo e tan mal resçevido e vituperado e desonrado. E por tanto sus dolores cordiales eran muy justos e santos e las sus palabras virtuosas e tempradas e muy perfectas e de gran exemplo a todos los que las oyán.” (Cf. *El noveno libro de la vida de Ihesú Christo, que es el terçero e postrimer volumen, el qual tracta de la sua Pasió*n, ms. b.1.7. Bibl. El Escorial, foli 51r, citat per P. CÁTEDRA, *Poesía de la Pasió*n..., p. 225).

El plany de Maria no s'interpreta a nivell individual, com a manifestació de la pena d'una mare que no pot fer res per impedir l'execució del seu fill, sinó a nivell col·lectiu, com a expressió de l'afflicció d'aquella a qui l'Església atorga el nom "Theotokós", Mare de Déu.

Si Maria és venerada com a "plena de gràcia" és perquè en ella i per mitjà d'ella s'ha complert el misteri preestablert de Déu: l'enviament del Fill, Verb consubstancial al Pare, com a home "nascut de dona" (Gal 4, 4), que pels cristians constitueix el punt culminant i definitiu de l'autorevelació de Déu a la humanitat. Per l'Església, el "fiat" amb què Maria respongué al missatger celestial en l'anunciació de Natzaret es manté vigent en el testimoni silencios de la Mater Dolorosa vora la Creu (Mt 27, 56; Lluc 23, 49 i Jn 19, 25-27).¹⁹⁵

Eiximenis, tot remarcant la dimensió transcendental del dolor de la Mare de Déu, reconeix la dificultat de transmetre el sentit teològic de l'actitud de Maria de forma entenedora. Considera que els predicadors —amb l'objectiu de suscitar la devoció— han d'emprar un discurs proper als fidels. Per això creu que és lícit —si bé inexacte, des d'un punt de vista teològic— equiparar en la predicació del Divendres Sant el dolor de Maria a l'afflicció de qualsevol dona per la pèrdua d'un ésser estimat.¹⁹⁶

El caràcter exemplar del plany de la Mare de Déu en el drama és assenyalat per Bordier:

En insistant très tôt sur l'obéissance de Notre-Dame et sur l'héroïsme qu'elle exige, les grandes mystères concilient l'amour humain de la mère pour son fils et l'amour spirituel de Notre-Dame pour l'humanité et pour Dieu. Les deux manifestations de sa charité ne se contrarient pas, elles se renforcent mutuellement: plus elle obéit, plus elle souffre, plus elle souffre, plus elle obéit.¹⁹⁷

195 Tot i que Mateu no l'esmenta explícitament, és de suposar que la Mare de Déu es trobava entre les dones que presenciaven la Crucifixió de lluny estant. (Cf. Mt 15, 40: *Erant autem et mulieres de longe aspicientes inter quas et Maria Magdalene et Maria Iacobi minoris et Ioseph mater et Salome.*)

196 "Non plega a Dios que ella pensase ni dixiese palabras desordenada nin que proçediesen de impaciencia o de desesperación, así como suelen fazer las mugeres del mundo quando pierden fijo o marido o alguna persona que aman, que fazen contenentes e dicen palabras como de persona sin seso e impacientes e desesperadas. Pero nin por esto no deven ser menospreziadas algunas palabras que se predicán comúnmente a los seglares legos el día del Viernes Santo, que son semeiables a las que dicen las mugeres del mundo en su lloro e dolor. Ca, quando ombre predica a los seglares legos, mejor ge lo dan a entender por las talas palabras, que por otras que fuesen altas, que no les provocasen a tal devoçion." (*ibidem*).

197 J.-P. BORDIER, *Le Jeu de la Passion*, p. 632.

Un aspecte interessant, comentat per Bordier¹⁹⁸ és la inclusió de planys en llengua vulgar¹⁹⁹ en els drames llatins, “qui placent Marie au bord de l’histoire de la salut comme une spectatrice privilégiée,²⁰⁰ comme le porte-parole de la nature humaine et de ses sentiments permanents, anoblis jusqu’à la plus haute sainteté.”

De la mateixa manera que el plany de Maria és indissociable de la seva consciència del pla diví de la salvació, cal llegir l’*ethos* cristià davant de la mort a la llum de la fe en la resurrecció. De Martino,²⁰¹ en el seu estudi sobre el plany, aporta l’exemple de la valoració que Joan Crisòstom fa de la manera com el cristià hauria de viure l’experiència del traspàs d’una persona propera. Si el creient s’identifica amb l’esperança de la salvació expressada en els salms, aquesta interiorització del missatge bíblic es tradueix en una actitud serena davant de la mort. En canvi, si aquell que assisteix a un funeral canta els salms d’una manera irreflexiva, sense deixar-se commoure pel sentit, i s’abandona al sentiment de desconsol, hi ha una dissociació entre les paraules i els fets. Segons el Crisòstom, per l’afligit “embriac de dol”, els salms que canta no són expressió viva de la seva fe, sinó “representació escènica”, “ficcio d’histrions”, “simulació” i “faules”, i com a tals no aconseguïen confortar-lo com ho podria fer la “medicina” del cant de lloança de Déu.²⁰²

198 *Ibidem*, p. 633.

199 Segons E. DE MARTINO, en l’esmentada Passió de Montecassino, “la vicenda drammatica in latino si chiude con un frammento di *plactus* in volgare, corredato di note musicali, che sarà stato cantato in coro dai fedeli, specialmente dalle donne del popolo, e che riecheggia un tema del lamento funebre di madre e figlio, il ricordo dei nove mesi di gestazione” (*Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torí, 1975, p. 340).

200 Aquest rol excepcional de Maria, com a “espectadora privilegiada”, s’escenifica de manera insòlita al final de la Passió d’Auvergne, també coneguda com a Passió de Montferrand (1477), vs. 4.525-4.588; cf. E. ROY, *Le Mystère de la Passion...*, pp. 374-375, i G. A. RUNNALLS (ed.), *La Passion d’Auvergne. Une édition du manuscrit nouvelle acquisition française 462 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Ginebra, 1982, pp. 278-280. Runnalls observa: “A la fin du deuxième Fragment, dans une scène tout à fait originale, à laquelle Emile Roy donne le titre ‘L’Extase de Marie’, Notre Dame, qui était rentrée chez elle après avoir vu Joseph Arimathie et Nicodème déposer le corps de son fils dans le tombeau, est miraculeusement élevée au Paradis, d’où elle revoit Jésus, maintenant aux Limbes, et adresse une ballade de remerciements à Dieu le Père; ainsi prend fin la journée. Il semble donc que, pour l’auteur de la Passion d’Auvergne, chaque journée se devait terminer par une scène entre Jésus et Notre Dame, même s’il s’agit d’épisodes ne figurant pas dans les récits bibliques et apocryphes.” (*La Passion d’Auvergne...*, pp. 20-21). Suposem que Francesc Eiximenis devia conèixer la mateixa font que l’autor de la Passió d’Auvergne, perquè —segons Hauf— el *Vita Christi* (ix, 104 i 118) relata com Maria contemplava en èxtasi el triomf apoteòsic del seu fill. (A. HAUF, “Teologia i fantasia: la Vita Christi de sor Isabel de Villena i la tradició de les «Vitae Christi» medievals”, *D’Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l’estudi de la nostra cultura medieval*, Barcelona, 1990, pp. 323-397, p. 386).

201 E. DE MARTINO, *Morte e pianto...*, p. 332.

202 “Ma fa’ attenzione a quel che canti in quel periodo: «Ritorna, anima mia, al tuo riposo, poichè il Signore ti ha molto beneficato.» E ancora: «Non temerò il male, poichè tu sei presso di me.» E

La Mare de Déu, tal com apareix en les consuetes mallorquines de la Passió, es comporta en tot moment com aquella que sap que el seu fill és el Redemptor.²⁰³ Continguda i mesurada en les seves mostres de dolor, Maria és talment colpida pel fort impacte de la Passió que cau esvanida, en un moment escènic que devia inspirar la compassió dels fidels. Al mateix temps, però, la dignitat i la serenitat que la caracteritzen al llarg de les consuetes mallorquines que són el nostre objecte d'estudi la presenten com a summament reverenciàble, i com a exemple a imitar pels espectadors. En aquest sentit, l'anònim dramaturg mallorquí ha aconseguit plasmar en el drama de la Passió el que Francesc Prats assenyala en relació al plany marià en l'esmentat *Llibre de contemplació*, com veiem a continuació.

4. EL DESMAI DE LA MARE DE DÉU EN EL DRAMA DE LA PASSIÓ

Durant més de cinc centúries es guardà a la parròquia de Vallclara, a la Conca de Barberà, el fragment d'una Passió dramàtica del segle xv, que avui es custodia

inoltre «Sei il mio riparo nella sventura che mi ha serrato nelle sue braccia.» Fa' bene attenzione a ciò che questi salmi vogliono dire. Ma tu non vi presti attenzione, sei ebbro di cordoglio. Almeno fa' attenzione nei funerali altrui, in modo da poter trovare la medicina per i funerali che riguardano persone della tua famiglia. «Ritorna, anima mia, al tuo riposo, poiché Dio ti ha molto beneficato»: come puoi dire questo e al tempo stesso piangere? Si tratta forse di rappresentazioni sceniche e di finzioni da istrioni? Infatti se credi in quel che dici, vano è il tuo cordoglio; se invece ciò che dici è soltanto rappresentazione scenica e simulazione, e credi che siano favole, perché allora salmeggi? Perché tolieri quelli che vanno salmeggiando e non piuttosto li cacci via? «Ma questo —dirai— è da invasati.» Quello però che tu fai lo è molto di più.»

203 En el teatre religiós medieval, aquesta actitud de Maria, basada en la seva íntima unió amb Déu, es fa extensiva també a personatges escènics, als models bíblics dels quals l'Església no atribueix el coneixement del pla diví de salvació. Aquest aspecte és comentat per F. OHLY (*loc. cit.*, p. 123) en relació a l'*Ordo representationis Ade* anglo-normand (1146-1174), també conegut com a *Jeu d'Adam*: "[Es gibt] zum Zeitpunkt und am Spielort keinen Rollenträger und keinen Zuschauer, der nicht [...] die Prämissen in seinem schlichten Christenwissen ins Spiel hineinbringen würde. [...] Ehe ein Wort im Spiel gefallen ist, tritt Gott mit Adam und Eva nicht als ihr Schöpfer, sondern als ihr *salvator* auf die Bühne. Schon vor dem Sündenfall stehen Adam und Eva vor aller Augen sinnfällig als die Erlösten mit ihrem Erlöser da. Der [von Warning postulierte] 'perfekte Dualismus' ist vor Spielbeginn schon aufgehoben. Vor den Zuschauern hat Satan schon verloren, ehe er siegt." ("[No hi ha] en el moment i en el lloc de la representació cap actor ni cap espectador que [...] no aportí a l'escenificació les premisses del seu humil coneixement cristià. [...] Abans que es pronunciï un sol mot, Déu entra a l'escenari amb Adam i Eva no com el seu creador sinó com el seu *salvator*. Ja abans de la Caiguda, Adam i Eva apareixen significativament davant dels ulls de tothom amb el seu redemptor com a redimits. El 'dualisme perfecte' [postulat per Warning] ha quedat anul·lat ja abans de l'inici de la representació. Davant dels espectadors, Satanàs ja ha perdut, abans de vèncer.") En la mateixa línia, F. MASSIP ("Una revivificació...", p. 99) apunta: "En el teatre medieval, l'acció dramàtica es caracteritza per la solemnitat de moviments, si bé no defuig escenes àgils que, generalment, van a càrrec dels elements negatius ridiculitzats: recordem que, en l'escena medieval, es dona al mal un tractament còmic, i a penes se'l combat."

a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona amb la signatura Vallclara, caixa 1, núm. 14. Pels volts de l'any 1980, el document fou descobert per Joan Sales i Vallès, que en una anotació l'identificà com "un fragment d'una Passió, o almenys d'un poema sobre la Passió", i comunicà la troballa al director de l'arxiu. Amadeu J. Soberanas²⁰⁴ donà a conèixer aquest fragment de peça dramàtica, editant-lo acompanyat d'un detallat estudi introductori i d'un extens aparat de notes, tot assenyalant l'estat extremadament delicat en què es troba el bifoli que conté l'escrit en qüestió.

El text fou copiat en un full de paper de 310 x 115 mm que es troba cosit al "Llibre d'òbits" parroquial corresponent als anys 1419-1477. L'editor remarca que "la mà que copià el fragment sembla que no es troba al llarg del manuscrit al qual, no sabem quan, fou cosit el bifoli." Pel que fa a la lletra del copista, la caracteritza de "gòtica cursiva, molt descurada, de la primera meitat del segle xv; potser, afinant més, de mitjan segle". L'anàlisi lingüística ha permès identificar el fragment com a text clarament occidental.²⁰⁵ Igual que l'al·ludit fragment passionístic d'Illa, el de Vallclara és escrit en noves rimades, el metre per excel·lència del teatre català antic, com també de l'antiga poesia catalana en obres de tipus narratiu.²⁰⁶ El fragment consta de 69 versos i 13 rúbriques, que es limiten a indicar qui és el personatge que parla i quin moviment ha de precedir el parlament corresponent. Només en un sol cas, a la rúbrica inicial, hi ha la indicació del to previst per a la interpretació: és el "to de planty", molt habitual a la dramaturgia medieval catalana.²⁰⁷

Pel que fa al contingut, el fragment comença amb el plany de Joan davant de la notícia que Jesús ha estat pres, lligat, cruelment assotat i condemnat a mort. El deixeble es pregunta sobre la conveniència o no d'assabentar la Mare de Déu d'aquesta situació i de la sentència condemnatòria que portarà Jesús a la creu. Finalment, Joan decideix no amagar-li la veritat, pensant que és millor que sigui ell qui li ho faci saber, i no pas algú altre. Quan rep la notícia, Maria decideix anar

204 A. SOBERANAS, "El fragment passionístic de Vallclara del segle xv", *Estudis de llengua i literatura catalanes*, 33 (1996), pp. 71-87.

205 *Ibidem*, pp. 77-79.

206 J. PARRAMON (*Repertori mètric...*, pp. 228-231) recull 47 obres que corresponen a aquesta estructura estròfica.

207 Segons F. MASSIP "[...] els tons de 'Plant', potser referits als al·ludits *Planctus Mariae*, i els tons de *Passione*, *Pàssia* o *Passio* [...] sens dubte es relacionen amb la cantinela gregoriana amb la qual s'entonava la lectura de la Passió evangèlica el Diumenge de Rams." ("El repertorio musical en el teatro medieval catalán", *Revista de Musicología*, 10/3, [1987] 1988, pp. 721-752, p. 725 i *La Festa d'Elx...*, p. 58). F. MASSIP documenta el to 'Plant' en 13 de les 39 representacions catalanes inventariades. Val a dir que les dotze consuetes mallorquines de la Passió no apareixen referenciades individualment, sinó agrupades com a 1a, 2a, 3a i 4a Passió mallorquina ("El repertorio musical...", pp. 743-744).

amb Joan al peu de la Creu, i pel camí s'adreça als vianants per esbrinar si han vist passar Jesús i si saben si ja l'han crucificat. El fragment acaba amb el plany de Maria sobre la crucifixió imminent del seu fill innocent.

Malgrat l'estat fragmentari en què ens ha pervingut, el text presenta unes característiques que evidencien que aquesta mostra de teatre passionístic s'inscriu plenament en la tradició teatral medieval autòctona. Així, hem pogut detectar un paral·lelisme entre el fragment de Vallclara del segle xv i els passatges corresponents de les consuetes mallorquines que són el nostre objecte d'estudi. En el fragment dramàtic de Vallclara, el passatge en què Maria rep la notícia presenta una llacuna a l'inici del diàleg entre la Mare de Déu i el deixeble Joan. En aquesta seqüència, el text transmès comença amb la salutació de Joan ("Madona, saluts vos aport", v. 27) i l'anunci del mal auguri que li porta a contracor, sentint-se obligat a fer de missatge per l'amor que els uneix (vs. 28-32).

De la rèplica següent només es conserva el primer vers en què Maria suplica el deixeble a pronunciar-se ("Digats mon fill, si a vós plats", v. 33). Segueix una llacuna —segons l'editor d'unes quatre o cinc ratlles—, que correspon al final del foli i a l'inici del següent. En el proper vers que s'ha conservat, Joan exhorta Maria a aixecar-se, assegurant-li el seu suport ("Sus Madona!, qu' esí-m son yo", v. 34), i l'acotació escènica següent indica: "Aprés, Maria leu-se e diga a sent Joan axí". Ara bé, a diferència del que suposa Soberanas,²⁰⁸ aquesta didascàlia no indica que Maria es llevi d'una cadira, sinó que s'aixeca de terra després d'haver-se desmaiada pel fort impacte de la notícia. És per aquesta raó que ha de demanar a Joan de repetir el que li havia dit, perquè no l'havia pogut escoltar fins al final ("Què-m dius, mon fill? No u he entès", v. 35).

És possible fer aquesta reconstrucció hipotètica del text perdut, que correspon a l'inici del diàleg entre Maria i Joan, perquè la tercera consuetada del Dijous Sant mallorquina, conté una seqüència paral·lela a la del fragment de Vallclara. En el text mallorquí, Joan s'adreça a Maria, dient-li: "O Mare, Verge, gran dolor / que és de veure mon Senyor, / lo vostro Fill e tant amat, / que trobereu molt maltractat!" (38: 567-570).²⁰⁹ Segons la didascàlia següent, "Ara cau la Maria en terra, y sant Joan y las Marias alsen-le". Les paraules que pronuncia Maria, un cop reincorporada, s'assemblen a les que pronuncia la Mare de Déu en el fragment vallclarenç: "Nabot Ioan, què m'aveu dit? / Torbade stich, no us he sentit" (38: 575 i 576).

En el text de Vallclara, Maria insisteix que vol que Joan li expliqui tot el que sap sobre la situació de Jesús: "Digats mon fill, com és estat? / E ja per res no m'ho

²⁰⁸ A. SOBERANAS, "El fragment passionístic...", p. 80.

²⁰⁹ El primer número es refereix a la numeració de les consuetes mallorquines, i el segon indica el vers corresponent.

celats” (vs. 37 i 38). Davant d’aquesta insistència, Joan li revela que els jueus han determinat de crucificar-lo entre dos lladres (vs. 39-42), notícia que provoca que la Mare de Déu torna a caure a terra, tot exclamant: “Ay, na mesquina! Morta só!” (v. 43). En aquest punt, podem constatar una altra coincidència textual entre el fragment de Vallclara i la consuetat núm. 38, si bé en una seqüència escènica anterior a l’encontre entre Joan i Maria. El text mallorquí inclou un passatge en què Jesús anuncia a Maria la seva imminent mort redemptora, i la Mare de Déu, amb les paraules “que no puch més, morte só io!” (38: 146), *cau smortida* (38: 146r).

El motiu apòcrif del desmai de la Verge prové de l’Evangeli de Nicodem, i es troba amb freqüència en el teatre passionístic medieval a Europa.²¹⁰ En el cas de les consuetes mallorquines, trobem la caiguda implícita en la primera consuetat del Davallament de la Creu, quan Maria exclama “trista lo cor m’i defall” (21: 64), i Joan li diu “Levau, Mare, anem-lo mirar” (21: 65). Creiem que la supressió d’aquest element apòcrif en el passatge corresponent de la segona consuetat del Davallament de la Creu (41: 106 i 107) pot tenir a veure amb les esmentada interpretació teològica del dolor de la Mare de Déu.

Hem vist que Eiximenis considera que els predicadors han de mostrar el dolor de Maria d’una manera entenedora per poder fomentar la devoció del poble. Francesc Prats, en canvi, subratlla que l’exemplarietat de Maria inspira els fidels a compadir-la pel seu sofriment i a admirar-la per la seva sapiència. La crítica de Prats es dirigeix contra aquells que es desenten de la dimensió transcendental del dolor de Maria, i intenten commoure la gent amb una predicació cridanera i lacrimògena, atribuint a la Mare de Déu manifestacions de dolor en forma de sospirs, gemecs, crits, esclafits o caigudes a terra.²¹¹

²¹⁰ L. RÉAU apunta que l’escena del desmai de la Mare de Déu té l’inconvenient de crear un segon centre d’interès en detriment de l’escena principal de la pujada de Crist al Calvari, i que aquest motiu ha arribat a tenir tanta importància que, per exemple, el cèlebre quadre de Rafael o la seva escola, procedent d’un convent d’olivetans de Sicília, es coneix com *Lo Spasimo di Sicilia* (*Iconographie de l’art chrétien*, 11/2, París, 1957. [Versió castellana: *idem*, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, 1/2, Barcelona, 1996], p. 483). Segons C. GARDNER: “Questa estrema conseguenza della sofferenza di Maria avrebbe potuto implicare un dubbio sulla Resurrezione di Cristo, perciò nel dibattito teologico contemporaneo veniva escluso che la Vergine fosse svenuta. Frutto di tali disquisizioni fu il trattato *De Spasimo Beatae Virginis Mariae*, scritto nel 1506 dal maggior teologo domenicano del tempo, Tommaso De Vio, in cui era negato lo svenimento della Vergine.” (cf. *Raffaello in Vaticano, Catalogo della Mostra*, Roma, 1984-1985, citat per I. MAIETTA, “Maestri della penisola iberica”, a *Fiamminghi e altri maestri. Gli Artisti Stranieri nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell’Interno*, Roma, 2009, pp. 37-48, p. 43). A l’inici del segle XVI, la popularitat de l’escena del desmai de Maria era tan gran que el papa Juli II (1443-1513) va rebre fortes pressions per instituir la corresponent festa, demanda que finalment no va obtenir el resultat desitjat. (M. RUBIN, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, Londres, 2009, pp. 314-315).

²¹¹ “Tal veuràs la Nostra Senyora que, no a compassió los qui la miren solament excita, mes a reverir-la, com a sapientíssima, los induex. No sospira, ne gemega; no fa plant ne, ab alsada veu,

En el fragment de Vallclara, el deixeble Joan respon a la segona caiguda de Maria igual que a la primera, dient “Sus Madona!, qu· esí·m só yo”, (v. 44). Aleshores, la Mare de Déu —de nou dempeus, si bé la didascàlia no ho especifica— demana que el deixeble li confirmi la notícia fatídica: “Ho Johan, fill he amich meu! / Dius que pengar volen lo Fill meu?” (vs. 45 i 46). Joan respon afirmativament, i Maria li demana de portar-la a veure Jesús (vs. 47-51). En aquest punt, torna a haver-hi una llacuna, corresponent a l’inici del foli següent. El proper text llegible correspon a la didascàlia que anuncia la tercera caiguda de la Mare de Déu (“He santa Maria cau en tera, he digué axí: Ay, na mesquina! Morta só!” (rúbr. i v. 53), i per tercera vegada, el deixeble Joan li diu: “Sus Madona!, qu· esí·m só yo” (v. 54). A la part restant del fragment, Maria es lamenta de la seva impotència (“Ay, na mesquina! què·m faré?”, v. 55), es mostra anhelosa de reunir-se amb Jesús (“Lo meu Fill car, quant lo veuré?”, v. 56), s’adreça als vianants —“Seyós e dones”—, preguntant si l’han vist (vs. 57-60), implora les dones de dir-li la veritat (vs. 61/62), sospita que la sentència potser ja ha estat executada (vs. 63-65) i, tot avançant, expressa un plany sobre la injustícia infligida al seu fill innocent (vs. 67-69).

El fragment s’acaba aquí, però si intentéssim conjecturar com devia continuar aquest text dramàtic sobre la Passió, potser no aniríem desencaminats si suposéssim que —de manera semblant com el que llegim a la tercera consuetat mallorquina del Dijous Sant— l’acció següent hauria inclòs l’encontre de Maria amb el seu fill, guiat al “càrçer” (38: 590). La idea que, després de la sentència del Sanedrí, Jesús passà la nit encarcerat, prové de la tradició apòcrifa, tal com està reflectida a l’esmentat *Llibre de Contemplació* (1487) de Francesc Prats:

Considera, après, com los ministres de iniquitat e prínceps del poble ingrát, fatigats, axí de la rabiosa ira, com furiosa concitació e moviment corporal, per anar a dormir partexen, fahent posar Jesús Redemptor en hun càrçer subterràneo ab la cadena, que té en lo coll, ligat en columna marmòrea, ab les mans detràs, fort stretes ab cordes, en tal modo que no pot star sinó de peus.

A la consuetat mallorquina, la trobada entre mare i fill encara va precedida per l’aparició de quatre profetes que, al cant del *Miserere*, s’adrecen a Jesús preguntant-li qui és. El Fill de Déu s’identifica com “lo Iesús piatós, / qui de tots he piatat” (38: 597 i 598). Preguntat per quina raó ha de morir, els instrueix, anunciant: “Pel

batent les mans, cau per terra, com alguns, més pròpiament histrions y preycadors, fingen [...] E si diuen que, per moure a plorar los hoynts, tal parlars fan, guardin-se que, per plaure al poble, no offenin Déu; car, tota vegada que contra veritat diuen, a Aquell desplaen.” (G. MUNAR, M. PASQUAL, eds., [Francesc Prats], *Llibre de contemplació. Primer incunable imprès a Mallorca en llengua catalana*, Palma de Mallorca, 1985, pp. 39-40). Sobre l’autor, vid. supra notes 82, 114 i 124.

gran peccat de l'om finit, / lo infinit l'ha de pagar" (38: 602 i 603). Aleshores, els profetes mostren la seva gratitud, agenollant-se davant d'ell i donant-li les gràcies per pagar amb la sang del seu cos el pecat d'Adam (38: 604-619). Jesús els exhorta de consolar la seva mare, que al final de la peça es troba amb ell. Aquesta trobada, d'origen apòcrif i de tradició popular, no és recollida en cap de les altres consuetes. En canvi, tant Eiximenis com sor Isabel de Villena suposen que mare i fill es veuen camí del calvari.²¹² La peça mallorquina acaba amb els versos en què un dels botxins increpa Maria, dient: "Si tu l'aguesses ben criat, / are no-l veras maltractat! / Vés-te'n d'esí molt prestament, / no-ns rompes més l'enteniment!" (38: 650 i 651). Creiem que el fragment de Vallclara, mancat de final, podria haver tingut un desenvolupament semblant al d'aquesta consuetada mallorquina, tenint en compte les coincidències assenyalades.

A la iconografia, l'exemple més influent, tot i que no el més antic, del motiu de la Mare de Déu desmaiada és sens dubte el Davallament de la Creu (1433-1435) de Roger van der Weyden, que es troba al Museu del Prado de Madrid. D'entre les primeres obres que il·lustren el tema hi ha el retaule d'un pintor anònim de Rimini, datat ca. 1350-1360 i custodiat en la secció medieval del Museo della Città di Rimini. En aquest políptic de la Crucifixió, la Mare de Déu apareix flanquejada pels sants Cosme, Caterina, Bàrbara i Damià, al peu de la Creu, de perfil, amb els ulls mig clucs i sostinguda per dues de les dones que l'envolten.²¹³

²¹² A. HAUF, "Teologia i fantasia...", p. 381.

²¹³ Tot assenyalant que Jn 19, 25 (*Stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius et soror matris eius Maria Cleopae et Maria Magdalene*) identifica quatre dones vora la creu —la mare de Jesús (Maria), una tia materna (innominada), una tia paterna (Maria, dona de Cleofàs) i la primera dels seus deixebles (Maria Magdalena), A. PUIG puntualitza que la identificació de Maria Cleofàs com a cunyada de Maria, la mare de Jesús, es deu a Hegesip. Aquest autor judeocristià del segle II, citat per Eusebi de Cesarea (*Historia Ecclesiastica* 4,22,4), explica que Simeó, el fill de Clopàs/Cleofàs, també és anomenat "cosí del Senyor", "cosí del Salvador" i "fill de l'oncle del Senyor" (3,11; 3,32,6). Cleofàs, germà de Josep, el pare legal de Jesús, podria haver estat deixeble del seu nebot, si és el mateix Cleofàs esmentat en l'episodi dels deixebles d'Emmaús (Llc 24, 18) ("El entorno de María", *Ephemerides Mariologicae*, 55/2-3 (abril-setembre), (2005), pp. 209-221, pp. 219-220). El drama medieval, en canvi, segueix la tradició segons la qual Maria Cleofàs no és cunyada sinó germana de Maria. Així ho recullen, per exemple, Isabel de Villena i Jaume de Voràgine. Aquesta tradició es remunta al *Dialogus B. Mariae et Anselmi de passione domini*, on llegim: "Stabam iuxta crucem [...] et mecum stabant sorores meae, et Maria Magdalena." (PL, 159, 284). Maria Cleofàs, mare de Jaume el Menor i de Josep, també rep el nom de Maria Jacobe. És amb aquest nom que aquest personatge apareix, juntament amb Maria Salomé, en els *Fragmenta Burana* (segle XII), en el *Plactus* de Cividale (segle XIV) o en el drama assumpcionista d'Elx. Cf. F. MASSIP, L. KOVÁCS, "Fent camí amb la Mare de Déu: el seguici marià a la Festa d'Elx", *Festa d'Elx*, 49, 1997, pp. 115-117. El *Liber ordinarius* de la Seu de Mallorca documenta el 1463 la intervenció d'un "sacerdos in persona Stae Mariae Matris Salvatoris et etiam alii presbiteri in persona sanctae Mariae Magdalene et Marie Jacobi" (G. LOMPART, "El Davallament de Mallorca...", pp. 123-124). B. NEUMANN, en canvi, cita un plany de Maria Salomé, conegut com a "Joachimsthaler Klage", en un manuscrit de ca. 1520

Fem esment d'un altre exemple del motiu del desmai de la Mare de Déu que destaca per l'alta qualitat artística, la gran riquesa iconogràfica i la forta expressió dramàtica del complex pictòric al qual pertany: es tracta dels frescos dels germans Lorenzo i Iacopo Salimbeni de San Severino Marche a l'Oratori de Sant Joan Baptista d'Urbino, realitzats el 1416. En aquesta obra, el desmai de la Mare de Déu crida l'atenció de l'espectador per la posició central que ocupa en el fresc de la Crucifixió a la paret darrera l'altar. A diferència del que es pot observar en l'esmentat retaule de Roger van der Weyden i en el políptic de Rimini, en el fresc d'Urbino, la Mare de Déu, aureolada com les tres dones que la sostenen, es troba completament estesa a terra, amb els ulls tancats i l'expressió com si estigués dormint. En les tres obres esmentades, la Mare de Déu porta un llarg mantell blau i el cap cobert, amb la particularitat que en el fresc d'Urbino, Maria es diferencia de les tres dones del seu entorn immediat perquè els seus cabells no estan completament amagats sota el vel, sinó que un floc de cabells rossos, que li arriba fins a la cintura, es veu entre el seu braç dret i el seu cos estirat.²¹⁴

L'anàlisi de la iconografia coetània a les representacions dramàtiques és una via complementària per a l'estudi del teatre medieval. Hi ha, amb paraules de Francesc Massip, "un camí carregat de potencialitats que s'obre a la recerca espectacular de la mà de l'anàlisi iconogràfica".²¹⁵ La història de l'art pot ser d'ajuda per a la historiografia del teatre que opta per una aproximació interdisciplinària al seu objecte d'estudi. De fet, ja des del 1977, la qüestió de la interrelació entre el drama i l'art medieval s'està examinant d'una manera conspícua en la sèrie monogràfica *Early Drama, Art and Music (EDAM)*, patrocinada per l'Institut Medieval de la Western Michigan University, i coordinada per Clifford Davidson.²¹⁶ Massip

(*Geistliches Schauspiel...*, pp. 413 i 842).

²¹⁴ Darrera del grup de dones que agombolen la Mare de Déu desmaiada, Maria Magdalena apareix nimbada, vestida de roig, amb una llarga cabellera rossa ondulada, les mans alçades i amb la boca oberta, com si proferís un crit de lamentació.

²¹⁵ F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 19.

²¹⁶ C. DAVIDSON, (ed.), *Drama and Art: An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Art for the Study of Early Drama*, Kalamazoo, 1977. Davidson adverteix: "The importance of the visual art for the study of early drama has often been misunderstood, I believe. The insistence upon seeing drama as primary, with artists receiving inspiration from the drama presented by medieval actors, is a wonderfully romantic idea, but in spite of the arguments of Émile Mâle, M.D. Anderson, Otto Pächt, W.L. Hildenburgh and others we must be properly sceptical", ("The Visual Arts and Drama, with Special Emphasis on the Lazarus Plays", a G. R. MULLER, ed., *Le théâtre au moyen âge. Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval, Alençon, 11-14 juillet 1977*, Saint-Denis, Montréal, 1981, pp. 45-59, p. 45). M. STEVENS veu la pintura i la representació com a textos interactius: "The relation of drama and art is a subtle one. It is not one in which one medium can serve as the tool or agent of the other. Rather, the two, when they share a subject and suggest similarities of perception, must be seen as standing in semiotic relation to each other. Each is a complex response to a shared vision of sacred history" ("The Intertextuality of

reivindica aquesta metodologia de la investigació teatral també per a l'estudi de les manifestacions dramàtiques a la península Ibèrica.²¹⁷

5. EL COMPONENT MUSICAL DEL TEATRE MEDIEVAL

Un aspecte important per a l'estudi del teatre medieval és la música.²¹⁸ Segons Eva

Late Medieval Art and Drama", *New Literary History*, 22, 1991, pp. 317-337, p. 333). Cf. també F. P. PICKERING, "Das gotische Christusbild. Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen", *Euphorion*, 47 (1953), pp. 16-37, i *idem*, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlín, 1966, P. SHEINGORN, "Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama", *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 22 (1979), pp. 101-109, A.-M. REICHEL, *Die Kleider der Passion: Für eine Ikonographie des Kostüms*, Berlín, 1998, G. LLOMPART, "Dues puntualitzacions iconogràfiques sobre paralitúrgies medievals mallorquines", *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaut de Lasarte*, I, 1998, pp. 475-481, C. DAVIDSON, "Towards a Sociology of Visual Forms in the English Medieval Theater", a E. DU BRUCK, W. C. MACDONALD (eds.), *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, Stuttgart, 1988, pp. 221-235, C. DAVIDSON (ed.), *Gesture in Medieval Drama and Art*, Kalamazoo, 2001, i A. TOUBER, "Dramatizing the Visual", *European Medieval Drama*, 5 (2001), pp. 99-112, i *idem*, "Franciscan Thought and Iconography in Medieval Drama in Italy, France, Germany and England", a A. BERTHELOT (ed.), *'Pur Remembrance': Mélanges en mémoire de Wolfgang A. Spiewok*, Greifswald, 2001, pp. 311-329. D'entre les primerenques aproximacions a l'estudi de la relació entre la iconografia i el drama de la Passió, cal esmentar la contribució d'A. ROHDE, *Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden deutschen Mittelalter*, Berlín, 1929, que vam poder consultar el 2004/2005 durant la nostra estada de recerca a la Deutsche Bücherei (des del 2006, Deutsche Nationalbibliothek) de Leipzig.

217 F. MASSIP, "La recerca en la història del teatre: el cas de l'espectacle medieval", a B. SANSANO (ed.), *Actes del 1 Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*, Alacant, 1997, pp. 11-45, *Història del Teatre Català...*, pp. 17-35, i "Iconografia i espectacle: cap a una nova metodologia de la investigació teatral", a *idem* (ed.), *Tàrnagona: espai festiu, espai teatral. De la plaça del Corral al teatre all'italiana*, Valls, 2009, pp. 9-32.

218 F. OHLY (*loc. cit.*, p. 120) observa sobre el riure i el cant en l'època medieval: "Auf die Gebärde des Lachens fixiert, hat die Forschung ein theologisches Unverständnis für das Lachen immer wieder konstatiert, ohne zu fragen, ob das Christentum als Lehre vom Erlöstsein [des Menschen] nicht ein spezifisches, das Lachen übersteigendes Äquivalent an Ausdruck eines unaussprechlichen christlichen Heiterseins über alle Vernunft gezeigt habe. Ich meine die Gebärde der das Lachen verdrängenden christlichen Heiterkeit sei das Singen, und nicht nur im Jubilus. [Recordem el que diu el Crisòstom sobre el cant dels salms en els funerals. Vid. *supra* nota 202.] Das Mittelalter ist eine singende Epoche. Sein Lachen war sein Singen. Die liturgische Feier wird gesungen ohne Lachen. Ist die [von Warning postulierte] Ambivalenz von Kerygma und Mythos nicht weniger eine von ‚kerigmatischem Ernst‘ und mythisch-rituellem Lachen als eine von Gesang und Lachen?" ("Amb la seva fixació en el gest del riure, la investigació ha constatat una i altra vegada una incomprensió teològica pel riure, sense preguntar-se si el cristianisme com a ensenyança de la condició redimida [de l'home] no havia mostrat un equivalent específic capaç de superar el riure en l'expressió d'un innennarrable estat serè excedint tota raó. Penso que el gest de la serenitat cristiana que suplantava el riure és el cant, i no únicament en la seva forma jubilant. [Recordem el que diu el Crisòstom sobre

Castro,²¹⁹ a més d'utilitzar els textos oficials dels cants de la litúrgia de ritu romà, els bisbes i abats tenien la llibertat de decidir en qualsevol moment la introducció en les seves respectives seus de noves creacions i cerimònies. Com a complement de la litúrgia, es conreava una varietat de rituals o cerimònies optatives, que avui identifiquem amb les denominacions modernes de “trops”, “proses de la missa”, “pròsules”,²²⁰ “oficis rimats” i “drames litúrgics”.²²¹

En el cas del teatre català antic, sabem que les obres que ens han pervingut gairebé totes es cantaven al to d'himnes litúrgics, seguint la pràctica del *contrafactum*, que consisteix en la composició de textos segons la mètrica i la rima d'obres preexistents per tal de poder interpretar-les amb idèntica melodia o bé d'una forma adaptada. A l'àmbit cultural català, la identificació d'algunes d'aquestes peces és difícil, ja que els manuscrits catalans que transmeten els textos dramàtics no contenen la notació musical i les didascàlies indiquen únicament l'incipit dels “sons” o tonades amb què calia entonar les rèpliques corresponents.

el cant dels salms en els funerals. Vid. *supra* nota 202.] L'edat mitjana és una època que canta. El seu riure era el seu cant. La celebració litúrgica es canta sense riure. Que serà potser l'ambivalència de kerigma i mite [postulada per Warning] no tan una ambivalència de 'seriositat kerigmàtica' i riure mitologico-ritual, sinó més aviat de cant i riure?”).

219 E. CASTRO, *Teatro medieval*, I, *El drama litúrgico*, Barcelona, 1997, p. 12.

220 Agraïm a l'atenció personalitzada d'Optimot de la Generalitat de Catalunya la resolució del nostre dubte arran de l'ús d'aquesta paraula no recollida al DIEC ni al DCVB, <<http://www.gencat.optimot.cat>>.

221 Segons E. CASTRO, la “connexión entre la ejecución del canto y los distintos momentos de la acción descritos en el texto [...] no es un hallazgo del drama liturgico ni del drama escolar, sino que estaba en la esencia de la formación de los monjes y clérigos, pero de la que se sacó un máximo partido en esas nuevas manifestaciones. La instrucción enseñaba a emplear, de forma adecuada a cada contexto litúrgico, los tonos de voz y los gestos del cuerpo, como había señalado ya en el siglo VIII Rabano Mauro en su *De institutione clericorum*. Un ejemplo muy gráfico de la adecuación de la *performance* a los movimientos del texto son las recomendaciones hechas al diácono sobre los cambios de tono de voz e de *tempos* para una correcta recitación de la lectura de la Pasión el día de Viernes Santo: así el tono bajo y *tempo* lento había de utilizarse para reproducir las palabras de Jesús; el tono elevado y *tempo* rápido para las palabras de la sinagoga (los judíos); y el tono y *tempo* medio para la narración del evangelista” (*Teatro medieval...*, p. 32). Cf. també M. GÓMEZ, “La música vinculada al teatro medieval: tradición y actualidad en el marco de la geografía española”, a J. Ll. SIRERA (ed.), *Del Actor Medieval a Nuestros Días*, Actes del Seminari celebrat del 30 d'octubre al 2 de novembre de 1996, amb motiu del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Elx, 2001, pp. 53-64.

A la vista de la necessitat d'inventariar els cants referenciats en el teatre català antic,²²² Francesc Massip²²³ ha dut a terme una valuosa tasca d'identificació i classificació de les composicions documentades, presentant-les convenientment en uns quadres sinòptics, incloent-hi els títols llatins, occitans i catalans. A partir d'aquest inventari complet del repertori musical del teatre medieval català elaborat per Massip, convindria que els musicòlegs duguessin a terme una anàlisi detallada per gèneres de les composicions que referencien les didascàlies. En el marc del nostre estudi, ens limitem a fer una sèrie d'observacions a l'entorn de les cançons trobadoresques al·ludides en les rúbriques dels drames d'arrel medieval en català. Comencem amb una breu exposició sobre la paraula cantada i parlada en el teatre català antic; a continuació, centrem la nostra atenció en l'ús dels *contrafacta* en aquest context, i finalment, fem una valoració global de la utilització de la lírica trobadoresca en el teatre medieval en llengua catalana.

5.1. *El cant i el recitat en el teatre català antic*

En primer lloc, cal assenyalar que també en els casos en què les didascàlies introdueixen les intervencions dels diferents personatges amb el verb “dir”, els versos anunciats d'aquesta manera s'interpretaven cantant. De fet, l'ús del mot “dir” com a sinònim de “cantar” es pot observar ja en els drames litúrgics, com constata Omer Jodogne:

Toutes les œuvres sont intégralement musicales. La notation de l'*Officium stelle* de Nevers et de Compiègne, du *Sponsus*, de l'*Ordo ad peregrinum* et du *Daniel* de Beauvais nous est parvenue. Elle a été négligée dans la transcription des drames d'Hilaire, mais il n'est pas douteux que ceux-ci étaient entièrement chantés. En effet, si l'emploi du verbe *dicere* est très fréquent, il ne faut pas croire qu'on ne puisse pas dire en chantant; d'ailleurs *cantare* et *canere* se substituent à *dicere* dans des cas où le chant ne s'imposerait pas, et l'inverse est vrai aussi.²²⁴

222 H. ANGLÈS assenyala la conveniència de dur a terme aquesta tasca: “[...] sería por demás interesante copiar los títulos de canciones catalanas antiguas, hoy perdidas, que figuran en la rúbrica de los *Misteris* de los siglos xv-xvi y en las rúbriques de las *Representaciones* dramáticas que se hacían para la procesión del Corpus, entradas de Reyes y otras manifestaciones de carácter cívico, religioso o popular”. Cf. *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, III/1, Diputació de Barcelona / Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1958, p. 85, citat per F. MASSIP, “El repertorio musical...”, p. 724.

223 *Ibidem*, pp. 730-752.

224 O. JODOGNE, “Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France”, *Cahiers de Civilisation médiévale*, 8 (1965), pp. 1-24, p. 11.

Cal tenir en compte la polisèmia del verb *dicere* en el context dramàtic. Ni la seva utilització en les didascàlies ni l'absència de referents musicals (en forma de neumes o d'una indicació del tipus "a to de") permeten concloure que es preveia una interpretació recitada. Tampoc no sembla justificat referir-se als passatges cantats com a "intermedis lírics", com ho fa Henrard²²⁵ en relació al drama occità de santa Agnès, perquè aquesta expressió implicaria que es tractava d'insercions cantades en un text recitat, quan, just al contrari, era el recitat que s'introduïa progressivament en les representacions cantades.

Pel que fa a la tradició manuscrita catalana, no és fins al segle XVI que els drames d'arrel medieval contenen indicacions escèniques que distingeixen entre "dir cantant" i "dir parlant" o bé entre "diu cantant en veu entonada" i "diu rahonant". Tanmateix, encara hi abunden els casos en què les didascàlies introdueixen els canvis de personatge tan sols amb el verb "dir", indicació que per la demostrada equivalència entre el *dicere* i el *cantare* devia significar en la majoria de casos "dir cantant". De la mateixa manera, les expressions "diu a duo", "diu a consert" i "diu rimant" es deuen referir al cant i no al recitat.

Pel que fa a l'expressió "diu entre si mateix", el seu equivalent occità ha estat interpretat per Henrard²²⁶ com a indicació per a introduir un passatge recitat a part. En el cas català, però, sabem segur que aquesta interpretació anunciava passatges cantats, ja que les didascàlies indiquen clarament els cants al to dels quals s'havien d'interpretar els versos en qüestió.

Un últim aspecte a esmentar en aquest context és el fet que en alguns casos, com per exemple en la Consueta de santa Àgata,²²⁷ les didascàlies especifiquen encara més la manera com s'ha d'interpretar el text:

225 N. HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval...*, p. 483.

226 *Ibidem*, p. 418.

227 Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 29-35, P. BOHIGAS, "Més notes sobre textos de teatre català medieval", pp. 27-28 i "Notes sobre l'antic teatre català", pp. 342-343, R. DÍAZ, "Representacions de Santa Àgueda: del segle XVI al segle XX", a A. ROSSICH et al. (eds.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, 2001, pp. 283-292, p. 286, J. MAS, "El teatre religiós del segle XVI", a A. ROSSICH et al. (eds.), *El teatre català...*, pp. 17-33, p. 23, J. MASSOT, *Teatre medieval i del Renaixement*, Barcelona, 1983, p. 8, F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, pp. 256-57 i F. MASSIP, L. KOVÁCS, "A Typology of Catalan Play Manuscripts", pp. 291-292. El fragment és del primer terç del segle XVI, consta de 485 versos i ha estat editat per NOLASC DEL MOLAR [Daniel Rebull i Muntanyola], "Consueta de Santa Àgata", *Pirene*, 7 (1955), 1534-1544, J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, II, pp. 35-66) i J. MASSOT, *Teatre medieval...*, pp. 73-95. L'edició de F. MASSIP i L. KOVÁCS inclou també una traducció a l'anglès ("The Late Medieval Catalan Play of Saint Agatha: Introduction, Text and Translation", a C. EMERSON et al., eds., *Performance, Drama and Spectacle in the Medieval City. Essays in Honour of Alan Hindley*, Lovaina / París / Walpole, 2010, pp. 267-294, pp. 277-294).

Diga Quincià, als dos quasi regraciant (v. 50r)²²⁸
Diga lo algtzir ab reverència (v. 58r)
 [...] *diga-li cortesament* (v. 60r)
Diga ella ab molta humilitat (v. 64r, 410r)
Diga sancta Àgata ab molta humilitat (v. 390r)
Diga ella ab molta fermetat (v. 72r)
Diga-li ell, tot indignat / Diga ell molt indignat (v. 120r, 436r)
Diga al algtzir, mostrant molta indignació (v. 124r)
Diga lo servidor, ab molta voluntat (v. 164r)
Diga sancta Àgata quasi fellonament (v. 354r)

Com que el cant constitueix la base del teatre medieval en llengua vulgar, seguint la tradició del drama litúrgic, cal tenir present l'equivalència entre els verbs “dir” i “cantar” a l'hora d'estudiar les didascàlies dels textos que ens han pervingut d'aquesta producció dramàtica.

5.2. *L'ús dramàtic dels contrafacta en el teatre català antic*

En l'esmentat repertori, Massip²²⁹ distingeix quatre fonts musicals del teatre català antic —la litúrgica, la religioso-popular, la popular i la trobadoresca—, i relaciona els cants documentats en les representacions dramàtiques catalanes amb cadascuna d'aquestes fonts. L'inventari també inclou cants que es documenten en altres tradicions dramàtiques medievals, com l'alemanya, la francesa, la castellana i la italiana. Les representacions inventariades per Massip pertanyen als cinc grans cicles temàtics²³⁰ en el marc del qual es desenvolupen les manifestacions dramàtiques de caire religiós en època medieval. Els textos en català²³¹ que ens han pervingut d'aquesta activitat escènica són els següents:

²²⁸ Citem el text segons l'edició de J. ROMEU, *loc. cit.*

²²⁹ F. MASSIP, “El repertorio musical...”, pp. 732-752 i *La Festa d'Elx...*, pp. 80-96.

²³⁰ Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 37-52 i “Teatre medieval als Països Catalans...”. F. MASSIP dóna una llista de les obres catalanes que pertanyen a aquests cicles. Els títols amb les referències bibliogràfiques corresponents apareixen agrupats en dos blocs: a) els textos i edicions del teatre medieval català, i b) les peces dramàtiques catalanes transcrits al segle XVI a partir de textos anteriors o creades *ex novo*, seguint la tradició medieval. (“Panorama des iberischen Theaters des Mittelalters: Katalonien-Aragon und Kastilien”, *Zeitschrift für Katalanistik*, 5, 1992, pp. 8-34, pp. 32-37, i “Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán”, *Revista de Filología Española*, 74, 1994, pp. 23-40, pp. 37-39). L'actualització de les referències bibliogràfiques i una descripció detallada de totes les peces referenciades ha estat duta a terme per F. MASSIP, L. KOVÁCS, “A Typology of Catalan Play Manuscripts”.

²³¹ El manuscrit Llabrés inclou cinc peces en castellà: *La Consueta o Obra del sanctissimo nacimiento de nuestro señor jesu christo llamada La del peccador compuesta por bartolome apariçio* (núm.

— Del cicle quaresmal i pasqual, els tres fragments del segle XIV corresponents al drama de la Passió procedents de l'antic Regne de Mallorca,²³² un fragment del Davallament de la Creu de la catedral de Barcelona,²³³ un fragment de la Resurrecció i de la visita de les tres Maries al sepulcre, procedent de la catedral de Vic,²³⁴

3, folis 9r-15v) és una versió de la representació de Nadal de Bartolomé Aparicio coneguda com a *Obra del pecador*. Segons Shoemaker, que edita els 160 versos finals de l'obra a l'apèndix del seu article sobre els cinc drames castellans inclosos en el manuscrit Llabrés, "This version closely follows about the first two thirds of the text published by Gallardo (Ensayo, I, 221 ff.) and then presents a different and much shorter ending." (W. H. SHOEMAKER, "The Llabrés Manuscript and its Castilian Plays", *Hispanic Review*, 6, 1936, pp. 239-255.) L'*Aucto del Nacimiento* (núm. 24, f. 88v-91r) és la primera part del *Ternario Spiritual* de Joan de Timoneda, estampada per primera vegada el 1558 a València; cf. W. H. SHOEMAKER, "The Llabrés Manuscript..." i J. MAS, "Tipologies de les passions catalanes del segle XVI", a J. LL. SIRERA (ed.), *La Mort com a personatge, l'Assumpció com a tema, Actes del Seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000, amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Elx, 2002, pp. 253-275, p. 262. Les altres dues obres del Ternario són l'*Aucto de la quinta angustia* (la peça núm. 25 del manuscrit Llabrés) i l'*Aucto de la oveja perdida*. La tercera obra en castellà es titula *Obra llamada la Pastorella* (núm. 23, folis 81r-88r), la quarta és el *Descendimiento de la Cruz* (núm. 25, folis 92v-95r) i correspon a l'*Auto de la quinta angustia* de Joan Timoneda, i la cinquena és un breu diàleg titulat *Doctor y batxeller* (folis 16r-16v). Cf. W. H. SHOEMAKER, "The Llabrés Manuscript..."

232 Vid. supra notes 26-35.

233 Amb una mida de 150 x 105 mm, el manuscrit de principis del segle XIV, custodiat a l'Arxiu Capítular de Barcelona (Ms. 178, Fragments de còdexs 1, núm. 15, prèviament Ms. 212; cf. BITECA: MANID 1127) presenta un format similar al fragment d'Illa. Al revers del paper que conté el fragment de 14 versos, hi ha dos noms: "N'Esperandeu sia Alcepsis (?) / G. Huguet [Jo?] an", que, segons P. BOHIGAS, "Més notes sobre textos de teatre català medieval", p. 18, deuen ser els noms de dos dels actors que participaren en la representació, i no pas els noms de dos actors que interpretaren el paper de Nicodem, com suposa I. FRANK, "Fragment de la Passion catalan conservé à la Cathédrale de Barcelona", *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, 1 (1955), pp. 249-256, pp. 251-254. Cf. I. FRANK, "Les 'Varia codicum fragmenta' des Archives capitulaires de la Cathédrale de Barcelone", *Scrinium*, 1 (1951), pp. 13-18, P. BOHIGAS, "Més notes sobre textos de teatre català medieval", p. 18, i "Notes sobre l'antic teatre català", p. 327, J. ROMEU, *Teatre català antic*, 1, pp. 166-167, F. MASSIP, "Les primeres dramatitzacions de la Passió...", pp. 258-259, i *Història del Teatre Català...*, 153n, i F. MASSIP, L. KOVÁCS, "A Typology of Catalan Play Manuscripts", p. 287). L'edició de Frank es troba reproduïda a RIALC. J. PARRAMON (*Repertori mètric...*, pp. 230 i 276) classifica aquesta composició amb l'incipit "Sènyer, io-hi iré volenter", i li adjudica les sigles DC: 21 (Versos avariats de 8 síl·labes) i An o, 128. I. FRANK especifica que la transcripció es deu a dues mans de la primera meitat del segle XIV: la primera copià els versos 1-6 i la segona els versos 8-14 ("Fragment de la Passion catalan...", pp. 249-256, p. 252). J. PARRAMON (*Repertori mètric...*, p. 230) es confon i creu que es tracta de dos fragments.

234 Pel fet de començar amb l'incipit "Dicat Senturio: Car no saps res dir ne far", el fragment de 92 versos (88 en català i 4 en llatí) també apareix referenciat com a *Representació del Centurió*. El manuscrit en paper, copiat entre 1300 i 1400, té una mida de 220 x 147 mm i es troba a l'Arxiu Episcopal de Vic (c. 187a, núm. inventari 5430; cf. BITECA MANID 2138). Hi ha una còpia del segle XIX per Josep Serra i Campdelacreu amb una descripció del manuscrit original i la data 17 de novembre del 1445. J. GUDIOL, "Els entremesos o oratoris pasquals", *Vida Cristiana*, 1 (1915),

l'esmentat fragment de la Passió de Vallclara del segle XV,²³⁵ un fragment de la Resurrecció de finals del segle xv,²³⁶ la Passió de Cervera (1534),²³⁷ les set consuetes mallorquines relacionades a la vida pública de Jesús,²³⁸ de les quals dues sobre la

pp. 237-240, i *ibidem*, *Catàleg dels Llibres Manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vic*, Barcelona, 1934, p. 192, R. B. DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, p. 87, J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, p. 71. P. BOHIGAS, "Més notes sobre textos de teatre català medieval", pp. 18-19 i "Notes sobre l'antic teatre català", pp. 327-328, A. CORNAGLIOTTI, "Sobre un fragment teatral...", pp. 164-170, A. A. MACDONALD, *Passion catalane-occitane*, pp. 266-275, F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 137, i F. MASSIP, L. KOVÁCS, "A Typology of Catalan Play Manuscripts", p. 287. L'edició de Cornagliotti és accessible al RIALC.

235 Vid. les referències que fem a aquesta obra a l'apartat "El desmai de la Mare de Déu en el teatre de la Passió". Cf. A. SOBERANAS, "El fragment passionístic..."

236 El fragment amb l'incipit "Bons cavallers, tots prestament" consta de 34 versos i fou copiat entre 1490 i 1500 en un manual de correspondència de la cúria eclesiàstica de Girona. Actualment, es conserva a l'Arxiu Diocesà de Girona (Ms. U-180, f. 50). La BITECA: MANID 2565 indica la mida 350 x 230 mm. Cf. P. VILA, "Un fragment d'un misteri gironí de la 'Resurrecció' del segle xv", *Revista de Girona*, 168 (gener-febrer de 1995), pp. 52-57, i *idem*, "A Fragment of a Fifteenth-Century Mystery Play in Catalan about the Resurrection", *Mediaevalia*, Special Issue, 2000, pp. 183-208. L'edició de Vila està inclosa al RIALC.

237 A l'Arxiu Històric de Cervera, el drama de la Passió es conserva en dos manuscrits, escrits per la mateixa mà: el Ms. A en mida folio (397 x 140 mm) conté les escenes de l'entrada a Jerusalem (230 versos) i el Consell contra Jesús (454 versos); i el Ms. B, en octau (198 x 136 mm), la Passió pròpiament dita (1.011 versos), el Davallament a l'Infern (128 versos), els Plants de Joan i Magdalena (128 versos) i el Davallament de la Creu (67 versos), com també dues llistes de repartiment pels anys 1534 i 1545. El text conservat és la reelaboració d'una Passió tradicional (documentada des del 1477), feta pels preveres certerins Baltasar Sança i Pere Ponç, amb la incorporació de llargs passatges del *Passi en cobles* o *Itòria de la Passió* (1493) de Bernat Fenollar i Pere Martines. Hi ha una edició del Ms. A, feta per A. DURAN i SANPERE, E. DURAN (eds.), *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Barcelona, 1984, pp. 41-73, Ms. A). Per les edicions del Ms. B, vegeu A. DURAN i SANPERE, "Un Misteri de la Passió a Cervera", *Estudis Universitaris Catalans*, 7 (1915), pp. 241-290, A. DURAN i SANPERE, E. DURAN (eds.), *La Passió de Cervera...*, pp. 77-138, i R. MIRÓ, *Teatre medieval i modern*, pp. 61-119. Cf. també J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 113, 119-122, 124-126, 128, 141, 148-149, 153, 167), F. MASSIP, "Les primeres dramatitzacions de la Passió...", pp. 260-262, *Història del Teatre Català...*, pp. 154-157, R. MIRÓ, *Teatre medieval i modern*, pp. 38-41, J. MAS, "El teatre religiós...", pp. 19, 24-25 i 27-28, i *idem*, "Tipologies de les passions...", pp. 254-260, i F. MASSIP, L. KOVÁCS, "A Typology of Catalan Play Manuscripts", pp. 294-295.

238 Considerem que les consuetes de la Paràbola del Fill Pròdig pel fet de pertànyer a la predicació de Jesús es podrien incloure en el grup de peces de la seva vida pública. J. ROMEU (*Teatre català antic*, I, p. 41) indica que conservem cinc textos d'aquest grup, que són els que edita P. J. SANTANDREU en el volum *Teatre sobre la vida adulta de Jesús (segle XVI)*. En lloc de parlar de "vida pública", Santandreu (*ibidem*, p. 13) opta per la denominació "vida adulta", argumentant que el retir al desert de Jesús és anterior al seu ministeri públic. És cert que Jesús inicia la seva predicació a Galilea després de les temptacions al desert. Abans, però, se situa la notícia que quan Jesús és batejat per Joan, l'Esperit Sant baixa sobre ell i se sent la veu del Pare: "Tu ets el meu Fill, el meu estimat; en tu m'he complagut". Aquest bateig és un acte públic de gran importància per l'Església, perquè segons el relat evangèlic és aquí on es manifesta que Jesús, a més de ser home entre els homes, és el Fill

Temptació (núms. 9²³⁹ i 10²⁴⁰), dues sobre la Paràbola del Fill Pròdig (núms. 13²⁴¹ i 14²⁴²), una sobre la Samaritana (núm. 15²⁴³) i dues sobre la Resurrecció de Llàtzer

engendrat pel Pare, en la plenitud de l'Esperit Sant. A la llum de la teofania prèvia a les temptacions, els quaranta dies que Jesús passà dejunant al desert formen part de la seva missió pública, com també totes les altres vegades en què es retirà, des del seu retraïment arran de la decapitació del Baptista (Mt 14,13) fins a la pregària a l'Hort de Getsemaní (Mt 26,36-46; Mc 14,32-42; Lluc 22,39-46). Vegeu també P. J. SANTANDREU, *Els textos teatrals sobre la vida pública de Jesús al Manuscrit Llabrés*, tesi doctoral en xarxa, accessible a: <<http://hdl.handle.net/10803/9423>>.

239 *Consueta de la Temptació feta en l'any 1597* (núm. 9, folis 27v-31v, 466 versos). Cf. J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 264-265, P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 41-68, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, 2 vols., Palma, Barcelona, 2003-2006, II, pp. 262-263. Edició: P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 173-206.

240 *Consueta de la Representació de la Tancació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo Reverend Pera Fra Cardils, mestre en theologia*, (núm. 10, folis 32r-38r, 459 versis). Cf. J. MAS, "El gènere de la 'Moralitat': en el teatre català antic", *Llengua & Literatura*, 7 (1996), pp. 91-104, p. 98; *idem*, "El teatre religiós...", pp. 22 i 31, i *idem*, "Tipologies de les passions...", pp. 264-265, P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 25-41, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, pp. 262-263. Edicions: G. LLABRÉS, "Consueta de la representatio de la Tentacio que fonch feta a Nro Sr. XPt., ara novament feta per lo reverend fra Cardils, mestre en Theologia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9 (1905), pp. 127-134, i P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 143-172.

241 *Consueta del fill pròdich* (núm. 13, folis 52r-54v, 320 versos). Cf. J. MAS, "El gènere de la 'Moralitat'...", p. 97, i *idem*, "Tipologies de les passions...", pp. 264-265, L. KOVÁCS, "La dramatització de la paràbola del fill pròdig en el teatre català i europeu del Cinc-cents", a R. BELTRÁN et al. (eds.), *Homenaje a Luis Quirante*, vol. 1: *Estudios Teatrales*, (Anejo núm. L de la Revista *Cuadernos de Filología*), València, 2003, pp. 227-240, i *idem*, "The Dramatisation of the Parable of the Prodigal Son in Catalan and European Sixteenth Century Drama", a D. HÜE, M. LONGTIN, L. MUIR (eds.), *Mainte belle œuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Paradigme, Orléans, 2005, pp. 265-288, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 277. Edicions: G. CENOZ, F. HUERTA, "La 'Consueta del fill pròdich' peça núm 13 del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya" a L. BADIA, J. MASSOT (eds.), *Estudis de Literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, I, Barcelona, 1986, pp. 259-288, L. KOVÁCS, "Les consuetes del fill pròdig del Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya: Edició crítica i estudi de la paràbola en el teatre català i europeu del s. XVI", treball de recerca, curs de doctorat: "Llengua, literatura i edició de textos", Universitat de Barcelona, 2000.

242 *Consueta del fill pròdich* (núm. 14, folis 55r-60r, 591 versos). Cf. J. MAS, "El gènere de la 'Moralitat'...", pp. 97-98, i *idem*, "Tipologies de les passions...", pp. 264-265, L. KOVÁCS, "La dramatització de la paràbola del fill pròdig...", "The Dramatisation of the Parable of the Prodigal Son...", i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 277. Edició: L. KOVÁCS, "Les consuetes del fill pròdig..."

243 *Consueta de la Samaritana* (núm. 15, folis 60v-61v, 204 versos). Cf. J. MAS, "El teatre religiós...", p. 31, i *idem*, "Tipologies de les passions...", p. 265, P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 68-100, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 192. Edicions: F. MUNAR, "Algunes notes per a l'estudi de La Samaritana", *Randa*, 41 (1998), pp. 85-112, i P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 207-221.

(núms. 17²⁴⁴ i 18²⁴⁵), el Davallament de la Creu d'Ulldecona,²⁴⁶ i les dotze consuetes mallorquines de la Passió,²⁴⁷ que són quatre consuetes del Dijous sant (núms. 19,²⁴⁸ 27,²⁴⁹ 38²⁵⁰ i 42²⁵¹), quatre consuetes del Divendres sant (núms. 20,²⁵² 28,²⁵³ 39²⁵⁴ i 43²⁵⁵),

²⁴⁴ *Consueta de Llätzer* (núm. 17, folis 66r-68v, 266 versos). Cf. J. MAS, "El teatre religiós...", p. 31, P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 100-115, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 390. Edició: P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 223-241.

²⁴⁵ *Consueta de Llätzer* (núm. 18, folis 69r-72v, 428 versos). Cf. P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 116-137, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 390. Edicions: G. CENOZ, F. HUERTA, "La *Consueta de Llätzer*, peça núm. 17 del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III, Barcelona, 1988, pp. 35-59, i P. J. SANTANDREU, *Teatre sobre la vida adulta...*, pp. 243-278.

²⁴⁶ El text amb l'incipit "Ab gran raó, del sel lo sol / la terra cobria ab mortal dol" es conserva en un manuscrit sense signatura a l'Arxiu parroquial de Sant Lluç d'Ulldecona. Consta de 248 versos copiats en tres fulls solts, en format quart amb lletra de mitjan segle XVIII. Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 176-198, ed., *idem*, 185-196). Una versió modernitzada del text es troba incorporada a la Passió d'Ulldecona de J. VIDAL ALCOVER, *La Passió d'Ulldecona*, edició a cura de J. CAVALLE, P. NAVARRO, Tarragona, 1995, pp. 138-147, vs. 2.753-3.001.

²⁴⁷ L'anàlisi i l'edició d'aquestes peces, totes menys la núm. 21 inèdita, és l'objecte del projecte de tesi doctoral, inscrit en el projecte "Llengua, literatura i cultura" del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, i que estem elaborant sota la direcció del Dr. Francesc Massip.

²⁴⁸ *Consueta del Ditiós Sanct* (núm. 19, folis 73r-75r, 292 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 123-124, J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 266 i 268-269, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 227-228.

²⁴⁹ *Consueta del Ditiós Sant* (núm. 27, folis 103r-106v, 432 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 123 i 125, J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 268 i 270, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 111.

²⁵⁰ *Consueta del Ditiós Sant* (núm. 38, folis 162r-167v, 653 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 125-126, J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 268-271, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 227-228.

²⁵¹ *Representació per lo Ditiós de Çena* (núm. 42, folis 177r-185v, 870 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 123 i 127, J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 269 i 272-273, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 227-228; II, p. 17.

²⁵² *Consueta del Divendres Sant* (núm. 20, folis 75r-76r, 197 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 123-125 i II, p. 47n, J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 266 i 271, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 227-228.

²⁵³ *Consueta del Divendres Sant* (núm. 28, folis 107r-109r, 239 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 123 i 127, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 28 i *idem*, "Tipologies de les passions...", p. 268-269, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 227-228.

²⁵⁴ *Consueta del Divendres Sant* (núm. 39, folis 168r-170v, 391 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 126-127, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 29 i *idem*, "Tipologies de les passions...", p. 268-271 i 274, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 227-228.

²⁵⁵ *Consueta del Divendres Sant* (núm. 43, folis 186r-188v, 265 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 123 i 127, J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 272-274, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 227-228 i II, p. 17.

tres Davallaments de la Creu²⁵⁶ (núms. 2I,²⁵⁷ 4I²⁵⁸ i 49²⁵⁹) i una consueteta de la Resurrecció (núm. 22²⁶⁰).

— Del cicle nadalenc, un fragment del segle xv amb un diàleg entre Josep i Maria,²⁶¹ un fragment d'una consueteta dels pastorells,²⁶² el Misteri d'Herodes de la

256 No hem sabut identificar el Davallament en noves rimades que J. PARRAMON (*Repertori mètric...*, p. 229) inclou amb les sigles Dc: 6, An o, 29: "Davallament, 93 vv. en total. Fragmentari. 4 vv. en llatí i parts cantades". Hi deu haver una equivocació, perquè l'entrada An o, 29 a l'apartat d'anònims del "Repertori d'obres i autors" correspon a un poema amb l'incipit "Car sai que caminant", segons Parramon (*ibidem*, p. 274), editat per J. MASSÓ I TORRENTS, "Dos poemas catalans del xiv^e segle sobre la vida de la gent de mar", *Revue Hispanique*, 9 (1902), 241-457. Per la seva banda, l'entrada An o, 29 remet a la sigla Ia: 2, que segons J. PARRAMON (*Repertori mètric...*, p. 235) correspon a una composició de *Vida marina* en 568 versos apartats de 6 síl·labes.

257 *Cobles del davallament de la creu que es fa cada any en la seu de Mallorca* (núm. 2obis = núm. 2I, folis 76v-77v, 152 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 123 i p. 168, G. LLOMPART, "El Davallament de Mallorca...", F. MASSIP, "La dramatisation de la Passion..." i "Orígenes y desarrollo...", J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 264, 266 i 272, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 220, i C. MENZEL SANSÓ, "The Surviving of a Medieval Play...". El text d'aquesta consueteta coincideix amb el text que publica E. CABRA MARTORELL, signat pel prevere Bartomeu Vives i copiat en la primera meitat del segle xvii en un capbreu menorquí, localitzat per Amador Marí a l'Arxiu Parroquial de Santa Maria de Maó ("Entorn d'una còpia menorquina siscentista de les *Cobles del Davallament*", *Revista de Menorca*, 2, 1993, pp. 329-360).

258 *Consueteta del Davallament* (núm. 4I, folis 175r-176v, 238 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, p. 123, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 28, i *idem*, "Tipologies de les passions...", p. 272, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 220.

259 *Representació del Davallament de la Creu* (núm. 49, folis 234r, 19 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, p. 123.

260 *Consueteta de la Resurrecció* (núm. 22, f. 78r-80v, 340 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, p. 123, G. LLOMPART, "Dues puntualitzacions iconogràfiques...", J. MAS, "Tipologies de les passions...", p. 266, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 149, i F. MASSIP (*Història del Teatre Català...*, p. 131, 156n i 161n).

261 El 1920, Francesc Carreras Candi descobrí el manuscrit de 75 x 110 mm l'arxiu particular de la família Borrell, al Mas Mansoli de Sant Hilari Sacalm. (Cf. BITECA, MANID 2269). L'obra gairebé tota escrita en noves rimades heptasil·làbiques, consta de 76 versos i fou titulada pel seu descobridor i primer editor "Per fer la nativitat de Nostre Senyor". Els personatges que hi intervenen són —per ordre d'aparició— Josep, Maria, un àngel, el diable i uns pastors. A banda dels noms dels personatges, que encapçalen cada parlament, no hi ha cap altra indicació escènica. Cf. F. CARRERAS CANDI, "Lo passament de la Verge Maria (Llibret talismà del segle xv)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 93 (octubre-desembre de 1921), pp. 196-222, p. 211-212, M. de Riquer, *Historia de la literatura catalana*, 3 vols., Esplugues de Llobregat, 1964, III, p. 501, G. CENOZ, *Teatro navideño catalán de técnica medieval*, tesi doctoral inèdita, 2 vols., Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1977, pp. 90-99 i pp. 350-354, P. BOHIGAS, "Més notes sobre textos de teatre català medieval", p. 24 i "Notes sobre l'antic teatre català", p. 334-335, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 30, i P. VILA, "Apèndix" a P. GARCIA, et al., *Pastorets a Girona. Crònica d'una tradició escènica*, Girona, 1990, pp. 235-239.

262 El text de 196 versos ocupa els folis 108v-110 del Ms. F-4879 de l'Arxiu del Regne de Mallorca. El còdex del segle xvi té unes dimensions de 230 x 170 mm, i fou copiat pel notari Onofre Ferragut.

processó del Corpus de València,²⁶³ set consuetes mallorquines, quatre de les quals del naixement de Jesús (núms. 1,²⁶⁴ 2,²⁶⁵ 6,²⁶⁶ i 37²⁶⁷), un fragment que anuncia la intervenció de cinc profetes, el Cèsar, quatre magnats, un algutzir, un acusant, la Sibila, Josep, Maria, un mosso, una mossa, un àngel, quatre pastors, un hostaler i una hostalera (núm. 5²⁶⁸) i dues de l'adoració dels tres reis d'Orient (núms. 7²⁶⁹

Cf. J. OBRADOR, J. MAS, "La «Consueta dels Pastorels» del notari Ferragut: Una nova mostra de teatre nadalenc del segle XVI", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 44, 1988, pp. 203-222, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 486, II, pp. 17-18.

263 El misteri del Rei d'Herodes, i dos misteris més, un sobre Adam i Eva i un altre sobre sant Cristòfol, ens han pervingut en un manuscrit no numerat de l'Arxiu Municipal de València. Es tracta d'un còdex del segle XVII que consta de 43 folis de paper i presenta unes dimensions de 150 x 215 mm.

264 *Consueta per la nit de Nadal* (núm. 1, folis 1r-6v, 739 versos). Cf. J. MASSOT, "Notes sobre la supervivència...", p. 64, J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 205-206, G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 100-140, J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 145-146, nota 50, F. HUERTA, "Els drames de Nadal al Teatre Medieval Català i les tradicions llegendàries", a R. SALVAT (ed.), *El teatre durant l'Edat Mitjana...*, pp. 39-47, p. 43, J. MAS, "El gènere de la 'Moralitat'...", pp. 94-96, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 486. Edicions: G. LLABRÉS, "Consueta de la nit de Nadal", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 15 (1914-1915), pp. 38-46, i G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 355-403.

265 *Consueta per la nit de Nadal* (núm. 2, folis 6v-8v, 271 versos + 6 versos de la *Consueta* núm. 1). Cf. G. DÍAZ PLAJA, "Consueta per la nit de Nadal", *San Jorge*, 25 (gener de 1957), pp. 24-28, J. MASSOT, "Notes sobre la supervivència...", p. 64, G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 141-163, J. MASSOT, *Teatre medieval...*, pp. 5-6, J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 145-146, nota 50), J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 486. Edicions: G. DÍAZ PLAJA, "Consueta per la nit de Nadal", p. I-IV, i G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 406-423.

266 *Consueta de la nativitat de Jesucrist* (núm. 6, folis 18r-21v, 221 versos de la *Consueta* núm. 1 + 474 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 205-233, G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 178-203, F. HUERTA, "Els drames de Nadal...", p. 42, pp. 45-47, J. OBRADOR, J. MAS, "La «Consueta dels Pastorels»...", pp. 206-209, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 31, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 486; II, pp. 221-222. Edicions: J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, pp. 213-216, 218-222 [Edició parcial] i G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 426-454.

267 *Representació per la nit de Nadal* (núm. 37, folis 156r-161v, 873 versos). Cf. G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 257-284, F. HUERTA, "Una mostra del teatre nadalenc de transició: la 'representació per la nit de Nadal'", a F. MASSIP (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval. Girona, juliol de 1992*, Barcelona, 1996, pp. 433-436, J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 145-146, nota 50, J. MAS, "El gènere de la 'Moralitat'...", pp. 94 i 96; *idem*, "El teatre religiós...", p. 32, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 486. Edició: G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 495-540.

268 *Consueta dels pastorells* (núm. 5, folis 17r-17v, 60 versos). Cf. G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 164-177, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, pp. 17, 110-III i 221-222. Edició: G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 424-425.

269 *Consueta dels tres reis d'Orient* (núm. 7, folis 22r-24v). Cf. G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 204-232, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 143. Edició: G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 455-474.

i 8²⁷⁰), un fragment de diàleg entre l'emperador Octavià i quatre magnats,²⁷¹ i dos textos de la Sibila i l'emperador;²⁷²

— Del cicle veterotestamentari, el Misteri d'Adam i Eva de la processó del Corpus de València,²⁷³ i sis consuetes mallorquines, que tracten el sacrifici d'Abram (núm. 26²⁷⁴), Josep i els seus germans (núm. 12²⁷⁵), i les històries de Tobies (núm. 34²⁷⁶),

270 *Consueta dels tres reis d'Orient* (núm. 8, folis 25r-27r, 295 versos). Cf. G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 233-256 i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 143. Edició: G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 475-494.

271 El fragment de 46 versos es conserva a la Biblioteca de Catalunya, Ms. 3966. El còdex, donació d'Amadeu J. Soberanas (1993) i datat entre 1570-1579, té unes dimensions de 265 x 155 mm. Cf. P. VILA, "L'estudi del teatre català medieval", *Revista de Catalunya*, 126 (1998), pp. 152-155 i "L'estudi del teatre medieval", a J. LL. SIRERA, ed., *Del Actor Medieval a Nuestros Días*, Actes del Seminari celebrat del 30 d'octubre al 2 de novembre de 1996, amb motiu del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Elx, 2001, pp. 75-90, pp. 82-85). Vila (*loc. cit.*, p. 82) assenyalava que el text "traeix uns models d'arrel medieval, en la línia de les consuetes mallorquines", però no arriba a detectar que a partir del vers 342, el text és gairebé idèntic a la primera consuetat mallorquina de la Nativitat, editada per G. LLABRÉS, "Consueta de la nit de Nadal", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 15 (1914-1915), pp. 38-46, p. 42.

272 El primer fragment comprèn 16 versos i es conserva al Ms. 101 (segle XV, prèviament 1-4-31, cf. BITECA: MANID 1074) de la Biblioteca Universitària de Barcelona. El còdex té una mida de 205 x 145 mm. Cf. F. MIQUEL I ROSELL, *Inventario general de manuscritos...*, pp. 123-124, J. MASSOT, "Notes sobre la supervivència...", pp. 86-87, G. CENOZ, *Teatro navideño catalán...*, pp. 67-73 i 338-339, P. BOHIGAS, "Més notes sobre textos de teatre català medieval", pp. 23-24 i "Notes sobre l'antic teatre català", p. 334, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, pp. 222-224. Pel segon fragment, també del segle XV, vid. supra, notes 172 i 173.

273 El misteri d'Adam i Eva ocupa els folis 11-20 del còdex esmentat a la nota 153 i consta de 278 versos. Cf. J. RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, València, 1903; edició facsímil: València, 1987, pp. 109-120, H. CORBATÓ, "Los Misterios del Corpus", *University of California Publications in Modern Philology*, 16/1 (1932), pp. 1-172 i p. 99-112, M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, p. 521, F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 26-44 i 101-118, P. BOHIGAS, "Notes sobre l'antic teatre català", p. 344, F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, pp. 261-264 i p. 274, i J. LL. SIRERA (ed.), *Estudis sobre teatre medieval peninsular*, València, 2008, pp. 213-222.

274 *Consueta del sacrifici de què Abram volia fer de son fill Isach* (núm. 26, folis 101r-102v, 218 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, I, p. 123, F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 44-56, G. LLOMPART, "Les representacions de teatre religiós...", p. 103, J. MAS, "Tipologies de les passions...", pp. 267-268, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 363. Edició: F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 119-129.

275 *Consueta de Josep* (núm. 12, folis 44r-51v, 730 versos). Cf. F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 56-65, J. MAS, "Tipologies de les passions...", p. 265, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 373. Edició: F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 131-168.

276 *Consueta de la història de Tobies* (núm. 34, folis 133r-137v, 591 versos). Cf. M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, pp. 521-522, F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 65-72, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 270. Edicions: G. DÍAZ PLAJA (ed.), "Consueta de la història de Tobias", *Estudios Escénicos*, 7 (1962), pp. 89-125, p. 93-125, i F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 169-199.

Judit i Holofernes (nº 47²⁷⁷), Ester i el rei Assuer (núm. 35²⁷⁸) i Susanna i els Vells (núm. 16²⁷⁹);

— Del cicle hagiogràfic, hi ha el drama de santa Àgata,²⁸⁰ el de sant Eudald,²⁸¹ el de sant Cristòfol de la processó del Corpus de València,²⁸² i nou consuetes mallorquines de tema hagiogràfic, una de les quals dedicada a sant Francesc (núm. 29²⁸³), dues sobre sant Jordi (núms. 30²⁸⁴ i 31²⁸⁵), dues sobre sant Cristòfol

277 *Consueta del rei Assuer* (núm. 35, folis 138r-146v, 822 versos). Cf. G. DÍAZ PLAJA (ed.), “La Consueta del Rey Asuero”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 25 (1953), pp. 227-245, pp. 227-228, F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 80-87, M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, pp. 521-522, J. MAS, “El teatre religiós...”, p. 31, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 58-59, i F. MASSIP (*Història del Teatre Català...*, p. 255). Edicions: G. DÍAZ PLAJA (ed.), “La Consueta del Rey Asuero”, pp. 228-245, i F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 237-282.

278 *Representació de Judith* (núm. 47, folis 221r-229v, 830 versos). Cf. F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 72-80, F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 255, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 376. Edició: F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 201-235.

279 *Consueta de Susanna* (núm. 16, folis 62r-65v, 414 versos). Cf. F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 87-93, J. MAS, “El teatre religiós...”, p. 26, i *idem*, “Tipologies de les passions...”, p. 265; i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, pp. 240-241. Edició: F. HUERTA, *Teatre Bíblic...*, pp. 283-305.

280 Vid. supra, nota 227.

281 La consueta procedent de Sant Joan de les Abadesses fou descoberta i publicada per Nolas del Molar el 1954. El manuscrit, avui perdut, d'unes mides de 111 x 310 mm, fou copiat el 1549, i el text conservat consta de 846 versos. Cf. NOLASC DEL MOLAR [Daniel Rebull i Muntanyola], *Consueta de Sant Eudald*, Olot, 1954, J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, II, pp. 67-120 i *Teatre català antic*, II, pp. 35-46, P. BOHIGAS, “Més notes sobre textos de teatre català medieval”, pp. 27-28 i “Notes sobre l'antic teatre català”, p. 343, F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 255, i F. MASSIP, L. KOVÁCS, “A Typology of Catalan Play Manuscripts”, p. 292.

282 El misteri de sant Cristòfol ocupa els folis 6-8bis del còdex esmentat a la nota 153, i consta de 5 versos. Cf. J. RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia...*, pp. 109-120, H. CORBATÓ, “Los Misterios del Corpus”, pp. 93-98, J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, II, pp. 25-33, M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, p. 521, J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 26-28, P. BOHIGAS, “Notes sobre l'antic teatre català”, pp. 343-344, i J. LL. SIRERA, *Estudis sobre teatre medieval peninsular*, Colecció Parnaseo, València, 2008, pp. 231-235.

283 *Representació de la vida de sant Francesch* (núm. 29, folis 109v-115v, 676 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 78-81, J. MAS, “El teatre religiós...”, p. 32, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 290-291. Edició: J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, II, pp. 121-158.

284 *Consueta de sant Jordi cavaller* (núm. 30, folis 116r-119v, 398 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 81-85, M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, pp. 521-522, J. MAS, “El teatre religiós...”, p. 31, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 372, i F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, pp. 254, 255 i 260. Edicions: G. LLABRÉS, “Consueta de Sant Jordi”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 3 (1889-1890), pp. 57-63; reimpressa a *Consueta de Sant Jordi, miracle català del segle XIV*, Edició dels «Amics del Llibre i del Gravet», Barcelona, 1952, i a J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, III, pp. 5-32.

285 *Passió de sant Jordi* (núm. 31, folis 120r-124v, 498 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 85-89, J. MAS, “El teatre religiós...”, p. 31, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 372, i F. MASSIP (*Història del Teatre Català...*, pp. 255 i 260). Edició: J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*,

(núms. 32²⁸⁶ i 33²⁸⁷), una sobre sant Mateu (núm. 44²⁸⁸), una sobre els sants Crispí i Crispinià (núm. 45²⁸⁹), una consuetat fragmentària sobre sant Pere (núm. 46²⁹⁰) i una sobre sant Pau (núm. 48²⁹¹);

— Del cicle marià: tres representacions de tema assumpcionista,²⁹² i finalment,

III, pp. 33-64.

286 *Consuetat del gloriós sant Cristòfol* (núm. 32, folis 125r-127v, 261 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 89-92, M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, pp. 521-522, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 31, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 212. Edició: J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, III, pp. 65-82.

287 *Consuetat del martiri de sant Cristòfol* (núm. 33, folis 128r-132v, 437 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 92-95, M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, pp. 521-522, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 212. Edició: J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, III, pp. 83-115.

288 *Consuetat de la conversió i vida de sant Mateu* (núm. 44, folis 189r-197v, 730 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 95-99, M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, pp. 521-522, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 32, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 433. Edició: J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, III, pp. 117-152.

289 *Consuetat de sant Crispí i sant Crispinià, germans, fills d'un rei sarraí* (núm. 45, folis 198r-208v, 764 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 99-112, M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, III, pp. 521-522, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 31, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, p. 211. Edició: J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, III, pp. 153-209.

290 *Representació de la vida de sant Pere* (núm. 46, folis 209r, 35 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II, pp. 112-113 i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 28. Edició: J. ROMEU, *Teatre hagiogràfic*, III, pp. 211-213.

291 *Representació de la conversió del benaventurat sant Pau* (núm. 48, folis 230r-233v, 365 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, II: 113-118, J. MAS, "El teatre religiós...", pp. 19 i 32, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 22.

292 El text més antic és el de la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* del Ms. 60 de l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona, copiat a mitjan segle xv. El manuscrit en paper té una mida de: 302 x 114 mm, i conté 675 versos (Cf. BITECA, MANID 1225). Per les referències bibliogràfiques, vegeu supra, nota 99. El segon és el *Misteri Assumpcionista* de la Catedral de València de finals del segle xiv o principis del segle xv (Cf. BITECA, MANID 1536). El còdex de vitell en octau, ara perdut, contenia el rol de Maria, i els primers versos de tots els intervinents, cosa que induïx F. MASSIP ("La recerca...", p. 21) a pensar que l'actor que feia el paper de Maria era al mateix temps el consuetat o director de l'espectacle. Segons F. MASSIP, fent una estimació de l'extensió total en proporció a la llargària del paper de la Verge (167 versos, més els 52 versos inicials de la resta de personatges), es devia tractar d'un drama d'uns 835 versos. (*Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, 1984, p. 119). Cf. T. LLORENTE, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, 2, Barcelona, 1889, p. 1006, J. RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia...*, pp. 84-91, H. MERIMÉE, *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIIème siècle*, Tolosa, 1913, E. JULIÀ MARTÍNEZ, "La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español", *Boletín de la Real Academia Española*, 41 (1961), p. 313-320, M. SANCHIS GUARNER, "El misteri assumpcionista de la Catedral de València", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 32 (1967-1968), pp. 97-112, P. BOHIGAS, "Més notes sobre textos de teatre català medieval", pp. 21-25 i "Notes sobre l'antic teatre català", pp. 330-333, 335-336, P. MEREDITH, J. E. TAILBY (eds.), *The Staging of Religious*

— Tres consuetes mallorquines sense adscripció a cap cicle, de les quals una sobre la Mort personificada (núm. 36²⁹³), una altra sobre els set sagraments (núm. 40²⁹⁴), i una tercera sobre el Judici Final (núm. 11²⁹⁵).

L'estudi de les didascàlies ha posat de manifest la importància dels cants litúrgics en aquesta àmplia producció dramàtica. Dels 82 cants litúrgics recollits per Massip,²⁹⁶ 44 pertanyen a 35 representacions catalanes. En canvi, dels 41 títols de

Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation, Kalamazoo, Michigan, 1983, pp. 230-239 (traducció anglesa del text), J. ALMINYANA I VALLÉS, "La narrativa valenciana fins al segle d'or", a *En torno al 750 aniversario. Antecedentes y consecuencias de la conquista de Valencia*, vol. 2, València, 1989, pp. 269-311, p. 296, F. MASSIP, *Teatre religiós medieval*, pp. 118-148, "Les Passions o la continuïtat dramàtica catalana", *Dovella*, 63, 1999, p. 19-22, *L'assumpta valenciana...*, *Història del Teatre Català...*, pp. 165-172, J. MAS, "El teatre religiós...", p. 21, i F. MASSIP, L. KOVÁCS, "A Typology of Catalan Play Manuscripts", p. 289. El manuscrit més antic que es conserva del drama assumpcionista d'Elx és una còpia del 1625, que a diferència de la còpia del 1709 no conté la notació musical. Per les referències bibliogràfiques sobre la Festa d'Elx remetem a F. MASSIP, *La Festa d'Elx...* i *L'assumpta valenciana...* Per l'edició, vegeu F. MASSIP, *Romancer. Misteri d'Elx*, Barcelona, 1985, *Consueta de 1709. Estudi crític del text, estudi textual, edició i notes*, València, 1986, ed. 1986, i *idem*, *L'assumpta valenciana...*, com també la versió divulgativa recent de F. MASSIP, M. GÓMEZ MUNTANÉ (eds.), *El Misteri d'Elx - Misterio de Elche*, València, 2010.

293 *Representació de la Mort* (núm. 36, folis 147r-155v, 1175 versos). Cf. J. ROMEU, *Teatre català antic*, III, pp. 17-95, J. MAS, "El gènere de la 'Moralitat'...", pp. 99-101, *idem*, "El teatre religiós...", pp. 19, 26 i 31-32, *idem*, "Tipologies de les passions...", pp. 272 i 274, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, pp. 146-147, F. MASSIP, L. KOVÁCS, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la danza y la fiesta popular*, Ciudad Real, 2004, pp. 70, 110, 119, 163, 169, F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, pp. 257-259, L. KOVÁCS, "Frightened or Fearless: Different Ways of Facing Death in the Sixteenth-Century Majorcan Play *Representació de la Mort*", a S. OOSTERWIJK, S. KNÖLL (eds.), *Mixed Metaphors - the Danse Macabre*, Newcastle-upon-Tyne, 2011, pp. 207-236, i "La Representació de la Mort (Ms. 1139, Biblioteca de Catalunya): continuïtat i innovació d'un gènere didacticoreligiós", a R. ALEMANY I F. CHICO (eds.), *Literatures ibèriques medievals comparades / Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alacant, 2012, pp. 257-269. Edició: J. ROMEU, *Teatre català antic*, III, pp. 45-94.

294 *Consueta molt saludable per nostres ànimes que conté los set sagraments* (núm. 40, folis 171r-174v, 406 versos). Cf. J. MAS, "El 'Misteri dels Set Sagraments': una 'fantasia' teatral de la primera meitat del segle XVI", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 46 (1993), pp. 273-306, p. 273-281; 1996: 101-103; *idem*, "El teatre religiós...", pp. 26, 28, 31-32, i *idem*, "Tipologies de les passions...", p. 271-272, i J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, II, p. 220. Edicions: A. GILI, *Artà en el segle XVI*, Mallorca, 1993, i J. MAS, "El 'Misteri dels Set Sagraments'...", pp. 281-296.

295 *Consueta del Juý* (núm. 11, folis 38ra-43v, 452 versos). Cf. J. MAS, "El gènere de la 'Moralitat'...", pp. 101-102, J. MAS, F. PERELLÓ (coord.), *Diccionari del Teatre...*, I, pp. 376-377, i F. MASSIP, *Història del Teatre Català...*, p. 260. Edicions: G. LLABRÉS, "Consueta del Juy", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6 (1902), pp. 456-465, i S. ROVIRA I P. VILA, "Consueta del Juý (manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya). Transcripció, notes i estudi", *Llengua & Literatura*, 5 (1992-1993), pp. 103-145.

296 F. MASSIP, "El repertorio musical...", pp. 732-748.

cants profans (id., 749-752), un total de 32 pertanyen a 20 representacions en català.

El el teatre hagiogràfic occità, la Representació de santa Agnès del segle ^{xiv}²⁹⁷ constitueix l'exemple més il·lustratiu de l'ús dramàtic de la lírica trobadoresca. La majoria de les peces referenciades en el repertori són *contrafacta* de composicions profanes en llengua vulgar, entre les quals hi figura l'alba de Guiraut de Bornell, "Reis glorios, verays lums e clardatz",²⁹⁸ la peça "Vein aura douza, que vens d'outra mar",²⁹⁹ possiblement segons "Altas undas" de Raimbaut de Vaqueiras, si bé es tracta d'una atribució controvertida,³⁰⁰ i l'estofa "Bel seiner Dieus, tu sias graziz" (PC 461, 42c), documentada en el comiat al món "Pos de chanar m'es pres talenz" de Guilhem de Peitieu (BdT 183.10).³⁰¹

En l'àmbit cultural català, en canvi, no hi ha constància de l'ús dramàtic de melodies trobadoresques en el cicle quaresmal o pasqual, hagiogràfic, nadalenc o veterotestamentari. Els *contrafacta* de lírica trobadoresca es concentren al teatre assumpcionista, amb algun testimoni puntual a la representació del Corpus de València.

En el cas del drama assumpcionista de Tarragona,³⁰² 333 dels 675 versos corresponen a cants litúrgics, 200 versos no tenen cap so assignat, 60 versos s'interpreten a so de "rima", 66 versos d'interpreten al so d'una cançó profana del tema de la malmaridada i 16 versos s'executen com a contrafacta de la cançó d'origen trobadoresc "Oliver, bell oliver", tant de forma monòdica (vs. 337-340 i 347-350), com de forma polifònica (vs. 351-358).

En el drama assumpcionista de València, Massip³⁰³ inventaria cinc sons d'origen trobadoresc, dos dels quals han estat identificats per Martí de Riquer,³⁰⁴ en concret, el comiat-maldit del trobador mallorquí Bernat de Palaol (segle ^{xiv}),

²⁹⁷ A. JEANROY, *Le jeu de Sainte Agnès, drame provençal du ^{xiv}^e siècle*, Librairie Ancienne Édouard Champion, París, 1931.

²⁹⁸ Per l'edició remetem al Repertorio informatizzato dell'Antica Letteratura Trobadorica e Occitana, <<http://www.rialto.unina.it/>>, Rialto 262.64. Cf. també C. DI GIROLAMO, "L'angelo dell'alba. Una rilettura di *Reis glorios*", *Cultura neolatina*, 69 (2009), pp. 59-90, i "Un testimonio siciliano di *Reis glorios* e una riflessione sulla tradizione stravagante", *Cultura neolatina*, 70 (2010), p. 7-44.

²⁹⁹ La peça està inclosa amb la sigla PC 461,247a, a la base de dades de la Brigham Young University, <<http://troubadours.byu.edu/>>.

³⁰⁰ G. TAVANI, "Raimbaut de Vaqueiras (?) *Altas undas que venez suz la mar* (BdT 392.5a)", *Lecturae troparum*, 1, 2008, pp. 1-33, p. 7.

³⁰¹ N. HENRARD, *Le Théâtre religieux médiéval...*, pp. 484-505. Per l'edició remetem a N. PASERO (ed.), *Guglielmo IX. Edizione critica*, Mòdena, 1973.

³⁰² Per aquest drama assumpcionista i el de València, vid. supra notes 169 i 292.

³⁰³ F. MASSIP, "El repertorio musical...", pp. 748-752.

³⁰⁴ M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, p. 513.

“Cercats d’uy may” (Rialc 126.1), i la cèlebre peça “Can vei la lauzeta mover” (BdT 70, 43) de Bernat de Ventadorn. Els tres restants són “Ab cants d’auzells”, que és la melodia més emprada en tota la representació; “Pus amor vol qu·eu sia pacients”, entonat per quatre personatges, i “Si cascun iorn me daz de vós” (Rialc 0.41), cantat per les donzelles que acompanyen la Mare de Déu.

Els *contrafacta* trobadorescos emprats en el teatre català antic es caracteritzen per seguir els seus models sense gaires modificacions. Tant en els casos en què podem acarar passatges sencers dels drames amb l’*incipit* del model trobadoresc, com en els casos en què només s’ha conservat un sol vers del text dramàtic, observem una coincidència en relació al nombre de síl·labes, a la distribució de tonicitats i, ocasionalment, també en relació a la rima.

Tal com hem esmentat més amunt, el teatre occità presenta amb la Representació de santa Agnès la mostra més il·lustrativa de l’ús dramàtic de la lírica trobadoresca. Tenint en compte que les didascàlies del teatre català antic sovint prescindeixen de la indicació de la tonada a seguir, creiem que la presència de melodies trobadoresques en aquestes obres podria haver estat més acusada del que es pot deduir dels exemples documentats. Com que la utilització de la lírica trobadoresca ens sembla especialment adequada en un context proper a la seva finalitat original, que és l’exaltació de la feminitat exemplar, considerem que en el teatre català antic els passatges corresponents a dones exemplars —la Mare de Déu, santes o protagonistes veterotestamentàries—, sense indicació de tonada, podrien haver estat interpretats fent servir melodies trobadoresques.

6. CONCLUSIONS

Prenent com a punt de partida la tesi formulada per Maurice Accarie³⁰⁵ sobre l’origen joglaresc del teatre de la Passió, hem revisat les aportacions que els historiadors del teatre han fet des d’aleshores a l’entorn d’aquesta qüestió, i hem vist que és difícil determinar amb certesa l’abast de la incidència de les recitacions dels joglars en la gènesi de les representacions de la Passió en llengua vulgar.

Hem sotmès a revisió l’aplicació del terme “Passió dels joglars” als dos poemes narratius de la Passió que es conserven en català, datats al segle XIV, i hem arribat a la conclusió que aquestes dues composicions formen part del variat corpus d’obres religioses que circulava en aquesta època, i que l’actual estat d’investigació no permet establir una vinculació directa entre aquestes dues Passions narratives i les activitats dels joglars, documentades a l’àmbit cultural català en forma de

305 M. ACCARIE, *Le Théâtre sacré...*

nombroses referències, si bé —a hores d'ara— cap d'elles relacionades al tema de la Passió.

Hem analitzat les aportacions dels estudiosos sobre la complexa i controvertida relació entre l'Església i el teatre, documentada al llarg de la història, i hem assenyalat la necessitat de tenir en compte l'existència d'una teatralitat eclesial que s'inscriu en un context de normalitat i que, com a tal, és més difícil de reconstruir que les situacions conflictives, que han quedat reflectides en les disposicions escrites.

A partir de l'argumentació de Giuseppe Tavani³⁰⁶ sobre la suposada apropiació de les habilitats joglaresques per l'Església, exemplificada en el plany "Augats, seyós, qui credets Dèu lo Payre", hem centrat la nostra atenció en les Lamentacions de Jeremies, com a font d'aquesta composició, hem fet referència a la tradició del gènere del Plactus i ens hem interessat per l'ús del plany en el teatre medieval i la seva valoració des d'un punt de vista teològic. Com a tema relacionat amb el plany marià, també hem fet unes breus observacions sobre l'escena del desmai de la Mare de Déu en el drama medieval i en la iconografia.

Hem dedicat l'última part de l'article a la qüestió del component musical del teatre medieval, hem fet referència a la polisèmia del verb "dir" en les didascàlies, hem posat en relleu la importància de l'inventari de cants referenciats en el teatre medieval, elaborat per Francesc Massip,³⁰⁷ i ens hem interessat per l'ús dels *contrafacta* de lírica trobadoresca en el teatre català antic. De les dades fornides per Massip, hem pogut deduir que la font litúrgica era la més emprada en els drames del cicle pasqual o quaresmal, veterotestamentari, nadalenc, hagiogràfic o marià, i que les melodies trobadoresques —documentades en el teatre assumpcionista— també podrien haver tingut una presència —si bé no testimoniada— en el context d'exaltació de la feminitat exemplar de la Mare de Déu, de les santes o de protagonistes veterotestamentàries del teatre català antic.

306 G. TAVANI, "Consideracions sobre la funció persuasiva..."

307 F. MASSIP, "El repertorio musical..."