



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Aproximació a l'estudi de l'espectacle religiós medieval: el Misteri o Festa d'Elx

Jesús Francesc Massip i Bonet



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

T. D. 302 X

Jesús-Francesc Massip i Bonet

APROXIMACIÓ A L'ESTUDI DE L'ESPECTACLE

RELIGIÓS MEDIEVAL :

EL MISTERI O FESTA D'ELX.

(tesi doctoral)

Departament d'Història de l'Art.

Facultat de Geografia i Història.

UNIVERSITAT DE BARCELONA.

Director : Dr. Ricard Salvat i Ferré,

Catedràtic d'Història de l'Expressió Escènica.

R.723.668

(1983 - 1986)





## ÍNDIX

### APROXIMACIÓ A L'ESTUDI DE L'ESPECTACLE RELIGIÓS MEDIEVAL: EL MISTERI O FESTA D'ELX.

#### INTRODUCCIÓ

1. Delimitació temàtica.....	I
2. L'Edat Mitjana avui.....	V
3. Estat de la investigació.....	IX
4. La lletra morta rediviva.....	XVI
5. Línies d'estudi.	
5.1. Compilació documental.....	XVIII
5.2. Recull bibliogràfic.....	XIX
6. Festa, fe i fascinació en el Misteri d'Elx.	
6.1. La Festa d'Elx, pedra de toc d'uha cultura.....	XXII
6.2. L'escorcoll documental de la representació.....	XXVII
6.2.1. L'Arxiu Històric Municipal d'Elx .....	XXVII
6.2.2. Altres arxius i biblioteques.....	XXXI
6.3. Espills d'oripell.....	XXXV

#### PRIMERA PART : HISTÒRIA, TEXT I MÚSICA.

CAPÍTOL I : ASPECTES HISTÒRICS .....	2
1. El marc històric de la Vila d'Elx i els orígens de la Festa.....	3
2. Dificultats, censures i entorpiments de la repre- sentació il·licitana.....	8
3. La projecció de la Festa.....	28

CAPÍTOL II : ASPECTES LITERARIS.....	31
1. El naixement del drama.....	32
2. Denominació.	
2.1. Festa.....	37
2.2. Misteri.....	38
2.3. Altres nomenclatures.....	40
3. Elements textuais.	
3.1. Llengua.....	41
3.2. Entitat poètica.....	45
3.3. Autoria.....	47
3.4. Fonts dramàtiques i relacions textuais.....	50
3.5. Versificació.....	55
4. Manuscrits.	
4.1. El manuscrit original i primeres còpies desco- negudes.....	58
4.2. La còpia textual de 1625.....	60
4.3. El manuscrit de 1639.....	63
4.4. Les noves còpies oficials de 1709.....	65
4.5. La còpia de 1722.....	66
4.6. Altres còpies set-centistes no conservades.....	67
4.7. La còpia literària de 1751.....	68
4.8. Còpies modernes dels mestres de capella.....	69
4.9. Els papers solts per a ús dels cantors.....	71
5. Les edicions.	
5.1. Edicions textuais.....	73
5.1.1. Del Ms.1625.....	73
5.1.2. Del Ms.1639.....	75
5.1.5. Del Ms.1709.....	76
5.1.4. Del Ms.1722.....	77
5.1.5. Del Ms.1751.....	77
5.2. Edicions musicals.....	78
6. Traduccions del Misteri o Festa d'Elx.....	79
7. La nostra edició.	
7.1. Descripció del còdex.....	81
7.2. Criteris de l'edició.....	82

CAPÍTOL III : ASPECTES MUSICALS.....	85
1. El paper de la música en el drama medieval.....	86
2. La composició del Misteri d'Elx.....	94
3. La Capella de la Festa.....	99
3.1. El Mestre de Capella.....	102
3.2. Els cantors.....	123
4. Quadres.....	137

## SEGONA PART : L'ESPECTACLE TEATRAL.

Rúbrica inicial.....	155
CAPÍTOL IV : EL TEATRE DE L'ASSUMPCIÓ A	
EUROPA.....	157
1. Els primers textos dramàtics.....	161
2. L'Assumpció a França.....	164
3. L'Assumpció a Itàlia.....	176
4. L'Assumpció a Anglaterra.....	177
5. L'Assumpció a Castella i Portugal.....	182
6. L'Assumpció als Països Catalans.....	186
7. L'Assumpció a altres Països.....	188
8. Quadres.....	192

CAPÍTOL V : APROXIMACIÓ A L'ESPAI TEATRAL DU-	
RANT L'EDAT MITJANA.....	200
1. Absència d'una teoria escènica.....	201
2. L'espai trobat o espai teatralitzat.....	204
3. Naturalesa de l'emplaçament teatral.	
3.1. El marc eclesiàstic.....	206
3.2. El marc urbà.....	213
3.3. El marc privat.....	219
4. Tipologies de l'articulació escènica medieval.....	220
4.1. L'escena central.....	223
4.1.1. L'espai circular.....	225
4.1.2. L'espai ortogonal.....	229

4.2. L'escena integrada.....	247
4.3. L'escena linial.....	275
4.4. L'escena frontalitzada.....	295
CAPÍTOL VI : L'ESPAI DE LA FESTA D'ELX.....	313
1. L'espai dramàtic o textual.....	317
2. L'espai teatral o marc de la representació.....	318
3. L'espai escènic vertical.	
3.1. L'espai físic del Cel o Paradís.....	323
3.1.1. El decorat del Paradís en el drama medieval.....	325
3.1.1.1. El Paradís al carrer o pati....	325
3.1.1.2. El Paradís dintre el temple....	334
3.2. El Paradís d'Elx.....	340
3.2.1. La part oculta.....	341
3.2.1.1. Bastida del Cel.....	341
3.2.1.1.1. Elements de sus- tentació.....	341
3.2.1.1.2. Elements de co- bertura.....	343
3.2.1.1.3. Escales i baranes....	344
3.2.1.1.4. La càbria.....	344
3.2.1.1.5. Les portes del cel...	346
3.2.1.1.6. La xarxa.....	347
3.2.1.2. Les terrasses.....	348
3.2.2. La part visible.....	349
3.2.3. L'evolució del Paradís il·licità a través dels documents.....	350
4. L'espai escènic horitzontal.....	372
4.1. El cadafal.....	373
4.1.1. Orígens.....	373
4.1.2. Tipologies.....	376
4.1.3. Emplaçament.....	377

4.2. El cadafal d'Elx.....	379
4.2.1. Direcció tècnica.....	381
4.2.2. Materials.....	382
4.2.3. Estructura interna.....	383
4.2.3.1. Elements de suport.....	383
4.2.3.2. Elements de cobertura.....	386
4.2.4. Estructura externa.....	387
4.2.4.1. Les baranes.....	387
4.2.4.2. El sepulcre.....	389
4.2.4.3. Cobertura del sòl.....	391
4.2.4.4. Ornamentació.....	393
4.2.4.5. Mobles.....	395
4.2.5. Trapes.....	397
4.3. L'accés al cadafal: escales i andador.....	401
4.3.1. Escala.....	401
4.3.2. L'Andador.....	403
4.3.2.1. Orígens i funcions.....	403
4.3.2.2. Estructura.....	406
4.4. Altres empostissats.....	409
4.4.1. Les tribunes: orígens, funcions i es-	
tructura.....	409
4.4.2. El cadafalet de l'Octava.....	414
4.5. Les estacions.....	417
4.6. Evolució de l'escena horitzontal il·licitana	
a través dels documents.....	420

## CAPÍTOL VII : LA MAQUINÀRIA AÈRIA DEL MISTERI

D'ELX EN EL CONTEXT ESCENOTÈCNIC MEDIEVAL....	431
1. Represa, fascinació i enginyers de la màquina	
teatral.....	432
2. Tipologies de ginys.....	435
2.1. La corda fixa.....	435
2.2. El calabrot solt.....	439
2.3. El giny esferoide.....	443
2.4. La plataforma múltiple.....	458

3. Les màquines d'Elx.....	471
3.1. La cadira.....	471
3.2. El núvol o mangrana.....	476
3.3. L'araceli o rescèlica.....	481
3.4. La Coronació o Trinitat.....	486
3.5. Les maromes.....	489
4. Altres supervivències actuals.....	491

CAPÍTOL VIII : ELS EFECTES ESPECIALS I ELS TRUCS  
 ESCÈNICS EN EL DRAMA MEDIEVAL I LES SEVES RESTES  
 EN LA FESTA D'ELX..... 497

1. Els efectes especials.....	498
1.1. Efectes sònors.....	498
1.1.1. Efectes sònors significatius.....	498
1.1.2. Efectes sònors d'emfasització.....	502
1.1.3. Efectes sònors d'anunciament.....	504
1.2. Efectes visuals.....	506
1.2.1. El foc i la fum.....	506
1.2.2. Luminotècnia.....	509
1.2.3. Llençament de coses.....	511
1.2.3.1. Efectes projectils.....	511
1.2.3.1. Efectes de pluja.....	513
1.3. Efectes odorífers.....	515
1.3.1. Olors desplaents.....	516
1.3.2. Aromes delectables.....	516
2. Trucs escènics.....	518
2.1. Resolució de situacions sobrenaturals.....	518
2.1.1. Efectes sobrenaturals amb tramoia aèria.....	519
2.1.2. Efectes sobrenaturals amb l'ús d'esco- tillons.....	520
2.1.3. Efectes sobrenaturals amb l'ús de cor- tines, entrades sorpresives i altres sistemes.....	524
2.2. Resolució de situacions realístiques.....	525
2.2.1. Permutació de l'actor per un ninot.....	525
2.2.2. Ús d'elements trucats.....	526
2.2.2.1. Armes trucades per noure o mar-	



car ferides.....	526
2.2.2.2. Els trucs de sang dipositats en el cos i vestits de l'actor.	528
2.2.2.3. Altres objectes amb tru- catge.....	530

## CAPÍTOL IX : EL VESTUARI I L'ATTREZZO DEL MISTERI D'ELX EN EL CONTEXT INDUMENTARI

MEDIEVAL.....	532
1. El vestuari.....	534
1.1. Vestuari litúrgic.....	535
1.2. El vestuari escènic medieval.....	538
1.3. El vestuari del Misteri d'Elx.....	543
1.3.1. Restes del vestuari litúrgic.....	543
1.3.2. Vestuari de tradició medieval.....	544
1.3.3. Vestuari historicista o pseudo- historicista.....	548
2. Elements significatius d'utileria o attrezzo.....	550
2.1. Elements d'identificació explícita.....	550
2.1.1. Diademes i nimbes rotulats.....	550
2.1.2. Símbols de l'apostolat i altres sants.....	551
2.2. Elements d'identificació genèrica.....	554
2.2.1. Màscara.....	554
2.2.2. Cobertores de cap.....	555
2.3. Ninots escènics.....	556
3. Quadres.....	557

## CAPÍTOL X : L'ACCIÓ DRAMÀTICA EN EL TEATRE

MEDIEVAL.....	604
1. L'actor.....	605
1.1. Especialització i amateurisme.....	605
1.2. Sexe i edat.....	613
1.3. Selecció.....	617
1.4. Organització i estatuts.....	618
1.5. Remuneració.....	621
2. El director o directors.....	624

3. La interpretació escènica medieval.....	632
3.1. Del drama litúrgic a les primeres represen- tacions en llengua romanç.....	634
3.2. Els elements constitutius de la interpretació medieval i les seves restes en la Festa d'Elx...	644
3.2.1. El gest.....	644
3.2.1.1. El gest exterior.....	646
3.2.1.2. El gest interior.....	657
3.2.2. El noviment.....	658
3.2.2.1. Moviment de posició corporal.....	659
3.2.2.2. Moviment de desplaçament.....	664
3.2.2.3. Moviment de situació en escena...	701
3.2.3. La veu.....	707
CONCLUSIONS.....	710



## INTRODUCCIÓ

---

### 1. Delimitació temàtica.

"Le théâtre du Moyen Âge est un inconnu". Així iniciava Henri Rey-Flaud el seu apassionant assaig Le cercle magique, que ha suscitat tota mena de polèmiques i àdhuc de desqualificacions per mor de la seva audàcia i agosarades però suggestives hipòtesis.

El cert és que la noció de teatre és pràcticament desconeguda per a la pròpia societat medieval. Una societat fonamentalment agrària que (ja en els seus inicis) havia oblidat el llegat del teatre antic, teatre essencialment urbà que amb el desmoronament de l'imperi romà i el declivi de les ciutats, només es conservà en la memòria d'una classe privilegiada i culturitzada. Un teatre, en les seves últimes formes, decadent, que els Pares de l'Església (els primers intel·lectuals del nou sistema ideològic) s'apressarien a anatemitzar i procurarien d'esborrar-ne

l'empremta, condemnant als seus intèrprets i utilitzant els seus edificis per bastir esglésies.

La cultura rural, sobre la que s'estructuraria la societat cristiana, coneixia, tanmateix, altres tipus de teatralitat basats en el ritu, en la cerimònia comunitària; i la litúrgia cristiana, pregonament arrelada en aquesta tradició, s'iniciaria, doncs, amb noves formes rituals.

L'Edat Mitjana no té una teoria del teatre. No existeix una estètica teatral. Les formes dramàtiques medievals, almenys en principi, no responen a necessitats estètiques sinó antropològiques. "L'estètica com a reflexió sobre la creació artística... és una realitat impensable en l'Edat Mitjana" (1), perquè tampoc hi ha una finalitat artística, sinó fonamentalment social (i religiosa).

De fet, el teatre medieval "traspassa la dimensió estètica" (2), car tota la vida col·lectiva és una estètica espontània, "una estètica en acte" (3).

Però la història no es pot engabiar en compartiments tancats, car "quan s'arriba a les capes profundes de la història, el que es veu són continuïtats" (4).

Tampoc l'Edat Mitjana no és un bloc homogeni i no podem

fer generalitzacions al respecte. De fet observem, almenys, tres etapes distintes que es corresponen, d'alguna manera, amb la pràctica escènica. Un primer període, que hom anomena Alta Edat Mitjana (5), i que nosaltres designaríem com a època pagano-medieval (6), que teatralment podem anomenar etapa iniciàtica (ss. IV-IX), això és quan es desenvolupa, es codifica i s'espectacularitza la cerimònia de la missa i altres actes litúrgics paral·lels, en el si dels quals naixerà el ludus litúrgic, en aquest període encara estrictament clerical, coexistent, però, i a la grenya amb els rituals pre-cristians ben vius i a bastament practicats per la gent. Drames eclesiàstics en els que encara no hi ha una voluntat d'edificació, car són a porta tancada, i que resulten productes purament artístics (especialment musicals).

Una segona etapa, que anomenaríem feúdo-medieval, i que significarà un procés d'assimilació teatral (ss. IX-XII).

Els drames litúrgics són ja contemplats pel poble i comencen a ser farcits amb interpolacions de caràcter còmico-profà i en llengua romanç.

De la seva banda, les manifestacions rituals pre-cristianes seran més amplament combatudes per l'Església oficial.

Finalment, amb el renaixement de les ciutats, s'iniciarà l'etapa burgo-medieval i suposarà per a les pràctiques dramàtiques una gairebé total integració (ss.XIII-XVI) : sorgiran els misteris, quan el laicat es fa seves les dramatitzacions eclesiàstiques i les empelta del llevat ritual popular, condemnat a desaparèixer, que només sobreviu inserit en la nova religió (7).

Jacques Le Goff (que a les precedents denomina "Haut Moyen Âge", "Moyen Âge central" i "Bas Moyen Âge") afegeix una altra etapa dintre del que ell anomena la "llarga Edat Mitjana": la de l'Ancien Régime (ss.XVI-XIX), fins la revolució industrial, que, en teatre, defineix la supervivència dels misteris religiosos de la mà i la tradició popular.

El nostre estudi, centrat en un espectacle nascut en el darrer període burgo-medieval, transcendit a través de la seqüela de l'Edat Mitjana que fou l'Antic Règim i perviscut fins al present malgrat la revolució industrial, se cenyirà, lògicament, a l'activitat dramàtica durant aquests últims segles medievals i post-medievals, i especialment en aquesta "segunda Edad Media, a mi paladar la edad más atractiva del pasado europeo" en paraules d'Ortega y Gasset (8).

## 2. L'Edat Mitjana avui.

Amb aquest títol la revista Europe dedicava, l'octubre de 1983, una suggestiva monografia (9), on historiadors com Carlo Ginzburg, Jacques Le Goff, Patricia Heau o Henri Rey-Flaud, entre altres, posaven sobre la taula l'interès que l'Edat Mitjana desperta en la nostra època, fins a detectar certa moda medievalista que, de fet, s'inicià durant la passada centúria quan el romanticisme provà de rehabilitar aquest període, segurament des d'una òptica excessivament idealista i literària (drama històric, pintura pre-rafaelita, etc.) i presidida pel prejudici que el segle de la fe en el progrés tingué envers la medievalitat, assimilada a primitivisme i a la idea d'època obscura: l'Edat de les Ombres. Període idealitzat que s'intentava rediviure amb nostàlgia, ço és, amb cert "massoquisme" de "tornar al dolor" (10).

La crítica històrica del present segle, però, ha començat a examinar aquells temps en la seva essència vital i quotidiana, exhumant i interpretant un enorme corpus documental del moment per tal de dissipar les boires que l'encobrien, fins a revelar-nos aquella època com un llunyà mirall dels nostres temps (11), i superant, definitivament, els falsos ju-

dicis que s'havien formulat ja des del mateix naixement del mot, medio aevum o media tempestas, encunyat, el 1469, per l'humanista Giovanni Andrea, bibliotecari del Papa, amb una clara tendència d'oposar els "antics" d'aquella època als "moderns del nostre temps" (els homes del Renaixement)(12), tendència magnificada per la Il·lustració francesa que considerarà l'Edat Mitjana com un període nefand : l'edat de les tenebres (la ignorància) front a l'edat o el segle de les llums (la saviesa) (13).

En realitat, com diu Le Goff, "no hi ha renaixement en la història. No hi ha més que mutacions durant llarg temps amparades sota la màscara d'un retorn a l'Antiguitat" (14). Precisament les renaixences són característiques del període que va de l'Antiguitat al moment en què la modernitat ha estat plenament assumida (a meitats del XIX) : renaixença carolíngia (ss.VIII-IX), renaixement del XII, "gran" renaixement que a Itàlia comença als ss.XIII-XIV i triomfa a Europa durant el XV i XVI; renaixença dels ss.XVIII-XIX que es limita a l'art, a la literatura o a la teologia (neo-classicisme, neo-gòtic i neo-romànic on l'Edat Mitjana reemplaça l'Antiguitat, neotomisme, etc.). "Lluny de marcar la fi de l'Edat Mitjana, el Renaixement -els renaixements- és un fenomen caracterís-

tic d'un llarg període medieval" (15).

En la mesura que l'esperança en el progrés que embargà als vuit-centistes s'ha demostrat un miram, com ja intuïa el novel·lista Edward Morgan Forster (1879-1970)(16), l'Edat Mitjana s'ha erigit com a símbol de la societat pre-industrial no contaminada. El cert és que l'aforisme rimbaudià "cal ésser absolutament moderns" es fa difícil de sostenir quan la modernitat va lligada a la carrera nuclear-armamentista i al desequilibri ecològic que, en adonar-se'n, va fer emmudir a Einstein en les seves investigacions. Potser caldria avaluar serenament el cost i els riscos del "progrés" i tractar d'entendre a McLuhan quan advocava per un utòpic retorn al ruralisme.

Amb tot, l'Edat Mitjana significa les nostres arrels, la infància de la nostra cultura, però, a la vegada, el somni d'una vida senzilla que coneixem pel fil ininterromput de l'oralitat i que hom es resisteix a abandonar (17).

L'interès que entre els historiadors catalans han gaudit els estudis medievals, va reforçat, a més, per tractar-se de l'època d'or de la nostra cultura, el moment en què aquesta pogué desenvolupar-se sense entrebancs, ans recolzada per un poder polític autòcton i especialment sensible a les manifestacions



artístiques. Potser més que en cap altre indret de l'Europa mediterrània, en el nostre país la cultura medieval és la base més sòlida amb què comptem, i, sens dubte, un gloriós punt de partença que precisament només ara (massegada l'embranchida de la República) comencem a comptar amb les circumstàncies propícies per reprendre.

La cultura catalana medieval està viguée, com potser no ho ha tornat a estar, en l'avantguarda europea. Així doncs, la necessitat d'escatir aquests orígens per tal d'obtenir una ferma cota de referència amb la qual dissenyar el nostre present, ha estat motiu més que de pes per decantar bona part de la investigació nostrada cap al període medieval.

L'Edat Mitjana, ara i aquí, no pot més que despertar-nos un profund respecte i admiració i seria molt útil, per exemple, que des de les institucions autonòmiques tan vacil·lants, hom fes un estudi sobre la política cultural dels reis catalans d'aquella època de la que en rebrien, sens dubte, una suculentta lliçó, com podem intuir a través dels suggestius Documents per la història de la cultura catalana mig-aval recopilats per Antoni Rubió i Lluch (1856-1937)(18).



### 3. Estat de la investigació.

Dintre l'activitat cultural de l'Edat Mitjana, com ja observàvem en les conclusions a la nostra memòria de llicenciatura, les manifestacions dramàtiques o espectaculars ocupaven un lloc preeminent en la vida social i religiosa (19). op. cit., p. 177

Malauradament la historiació de la literatura ha provat de monopolitzar i àdhuc "vampiritzar" la història del teatre, cosa que ha conduït a certs estudiosos a negligir o menystenir el teatre medieval, que té ben poc a veure amb la creació literària i que és un fenomen visual, espectacular: "El teatre pròpiament dit és espectacle i l'element literari n'és solament la base, però no l'únic component" (20). I, efectivament, "aborder le théâtre du Moyen Âge en decouvrant d'abord le texte, c'est d'emblée s'engager dans un malentendu" (21).

Malentès que ha provocat, des d'antic, la desconexió de l'autèntica activitat dramàtica medieval, essencialment plàstica, visiva.

El propi Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) manifestava una absoluta desinformació envers l'espectacle medieval en asseverar:

"En el tiempo de este célebre español /Lope de Rueda/, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en 4 pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en 4 barbas y cabelleras y 4 cayados, poco más o menos /.../ No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba el suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llamaban vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo /.../ éste /Navarro/ levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público, quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos u otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nuebos, truenos, relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora /.../" (22).

((+1531) ... ((c.1510-1565), Efectivament són, probablement Torres Naharro) i Lope de Rueda) els que, en passar per València (i el primer també per Itàlia), introdueixen en l'escena castellana aquests procediments escènics, però d'aquí a ésser-ne els inventors hi ha certa distància. Es referia Cervantes exclusivament al teatre laic? Ignorava, certament, l'activitat teatral catalano-valenciana del XV en el camp religiós i cortesà? Sigui com sigui, l'investigador modern no pot ignorar la sòlida tradició teatral que desenvolupà la nostra cultura durant l'Edat Mitjana i que, via València, seria llegada a la Castella esplendent del XVI (23).

En termes semblants s'expressava, a França, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) :

"Chez nous dévots aïeux le théâtre abhorré fut longtemps dans la France un plaisir ignoré, de pèlerins, dit-on, une troupe grossière, en public à Paris y monta la première, et, sottement zelée en sa simplicité, joua les Saints, la Vierge et Dieu par piété" (24).

Ignoràncies i prejudicis que han perviscut fins als nostres dies (25).

Afortunadament, filòlegs i historiadors més sensibles al fet espectacular, han reivindicat la vessant visual, plàstica i tècnica del muntatge dramàtic i han donat a la llum textos medievals no literaris, que ens informen amb major precisió d'aquella activitat.

Sens dubte un dels capdavanters fou l'investigador belga Gustave Cohen (1879-1958), professor a la Sorbona entre 1922 i 1948, que destacà també per les seves escenificacions de teatre medieval amb el grup dels Théophiliens. A ell devem la primera Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge (1906)(26), i l'edició d'uns interessantíssims quaderns dels directors medievals descoberts als Arxius Comunal de Mons (Bèlgica), anomenats "abregiets" i utilitzats en la representació de la Passió que es féu

en aquella ciutat l'any 1501, i titulats per l'editor Le livre de conduite du régisseur (27).

Malauradament, al nostre país no s'ha conservat cap tipus de quadern semblant, tot i que artistes de la talla d'un Lluís Borrassà sabem que s'encarregaren de posar en escena certs espectacles en la Coronació de Joan el Caçador a l'Aljaferia de Saragossa (1388)(28).

Alemanya, per contra, conserva uns excepcionals "Dirigierrolle" o llibres de direcció per les representacions de la Passió de Francfort (c.1350)(29) i uns "Denck-Rödel" per la de Lucerna (s.XVI)(30).

Últimament s'ha descobert un autèntic quadern de trucatges i efectes especials emprats per l'escenificació de certa Passió provençal del XV, que Alessandro Vitale-Brovarone ha exhumat d'un petit manuscrit que es conserva a la Biblioteca Nacional de Torí (signatura X 29) en un estat lamentable, car es recremà en l'incendi que sofrí aquell dipòsit el 1904, i que l'editor n'ha recomposat els seus fulls, solts i desordenats, sota el títol Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la mesa in scena d'una Passione (31). Volem destacar la gran importància d'aquest text,

únic en el seu gènere, que ens ha fornit moltes clarícies a diversos aspectes d'escenotècnica i trucs que havíem anat intuïnt a través de les rúbriques i dels documents, intuïcions que es confirmen amb les detallades descripcions (fins i tot il·lustrades) que aquest quadern occità aporta.

D'entre els nombrosos estudis que després de la punta de llança que fou Cohen, amb el seu paral·lel anglès E.K. Chambers (32), s'han realitzat amb especial interès en la vessant visual de l'espectacle durant l'Edat Mitjana, volem destacar el mencionat d'Henri Rey-Flaud, Le cercle magique, que fou la seva tesi (33), reprès en un estudi recent, Pour une dramaturgie du Moyen Âge (1980), on aventura, amb documentació ben expressiva, l'organització de l'espai escènic medieval en rotllana; i les tesis d'Elie Konigson (de primer cicle i d'Estat) sobre La représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547 (34) i L'espace théâtral médiéval (35), que han estat llibres de capçalera en la nostra investigació sobre l'espai teatral.

En el nostre àmbit cultural, els estudis sobre el teatre medieval català s'inicien amb l'obra de Manuel Milà i Fontanals (1818-1884): Orígenes del teatro catalán, que edità, pòstumament el seu deixeble Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912),

on es recull gran quantitat d'informació i on es demostra, per primera vegada, l'enorme activitat dramàtica d'imprompta medieval als Països Catalans.

Aquesta fita es veié eixamplada per Gabriel Llabrés (1858-1928), amb el descobriment, a finals del segle passat, d'una compilació de 49 Consuetes mallorquines (Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya), nous textos de teatre medieval (tot i que la còpia sigui de 1598-99) i noves orientacions per al seu estudi. Les manifestacions més antigues -el drama litúrgic- foren profunditzades, sobretot, per l'escola musicològica que encapçalà Felip Pedrell (1841-1922) i que ha tingut el seu més destacat representant en Mn. Higiní Anglès (1888-19...); tasca continuada pel rigor d'un Miquel Querol, president de la Societat Catalana de Musicologia, o, recentment, per M. Carme Gómez i Muntané.

Més atent a la pràctica escènica, Richard Donovan confegí un exhaustiu estudi sobre aquest teatre eclesiàstic a la Península, detectant una prodigiosa activitat dramàtica en la litúrgia catalana.

Des del punt de vista històric i literari, les investigacions sobre el teatre medieval català s'ha prosseguit amb les interessants aportacions de Jordi Rubió i Balaguer i Pere Bohigas, amb les erudites precisions i riques contribucions documentals



de Josep Massot i Muntaner, Gabriel Llompart o Luis Rubio García, amb el tractament general dins la Història de la Literatura catalana de Martí de Riquer o Eduardo Julià Martínez, o el tractament particular, referit a textos veterotestamentaris de Ferran Huerta Viñas; i, des d'una òptica més teatral amb la síntesi d'Henri Merimée en el camp valencià, amb els estudis escenogràfics de Guillem Díaz Plaja, amb les cabdals investigacions sobre l'espai escènic de William Shoemaker i N.D.Shergold, i, sobretot amb els fonamentals estudis de Josep Romeu i Figueras sobre els més diversos aspectes de la dramàtica catalana medieval, que li permeteren de posar en escena un seguit d'espectacles d'aquella època en els memorables nou Cicles de Teatre Medieval (1961-1969) que fóra molt interessant de continuar (36).

De la seva banda, el teatre medieval castellà ha tingut excel·lents estudiosos com Ramon Menéndez Pidal, Angel Valbuena Prat, Fernando Lázaro Carreter i últimament els professors López Estrada i Manuel Sito Alba, però, sobretot, cal destacar l'interessantíssim capítol de Ronald E.Surtz inclòs en la darrera Historia del Teatro en España coordinada per J.M.Díez Borque (1984), i en el que el professor americà contempla molt especialment la pràctica catalana com a peo-

nera que fou del teatre hispànic, i amb el que conincidiem, en molts aspectes, fins i tot en les notes a peu de plana, en un apartat sobre el drama litúrgic a Catalunya que, òbviament, hem exclòs del present treball.

Hi ha un aspecte, però, que potser no ha estat suficientment destacat en la, com veiem, rica bibliografia nostrada: l'autèntica pràctica teatral (organització de l'espai escènic, distribució dels decorats, tramoja, efectes especials, trucs, vestuari, atrezzo, interpretació, direcció, etc.), i és en aquest sentit que provarem de posar el nostre modest gra de sorra en el camp d'estudi sobre l'espectacle medieval català.

#### 4. La lletra morta rediviva.

Johann Drumbl manifestava que l'"interesse per il teatro medievale nasce dai documenti" (37). Nosaltres experimentarem idèntic interès en una primerenca i ja llunyana investigació sobre el teatre medieval a la ciutat de Tortosa, amb l'estudi de la qual, a partir d'un buidat dels 180 volums dels Llibres de Claveria (1318-1708), altres tants de Provisions o Acords Municipals (1339-fins avui) i dels 20 volums d'Establiments o Ordinacions (1340-1687), ens adonarem de la importància concedida a les manifestacions espectaculars, especialment les realitzades a l'entorn de la Festa del Corpus. En aquesta documentació, custodiada a



l'Arxiu Municipal d'aquella ciutat i en el que ens introduí i guià el seu director, Dr.J.Massip Fonollosa, prenguérem contacte, per primer cop, amb els pàlpits més pregons del món medieval, un món carregat de contradiccions i alhora d'una considerable cohesió ideològica que ens el feren, si més no, atractiu.

El teatre, com una partitura musical, és una obra potencial. Però si l'art musical, plàstic o literari depassa els temps per morde la seva existència material, l'espectacle dramàtic és un art efímer, un art de l'instant. Només avui el cinema o el vídeo preserven el record d'escenificacions recents. Però res no ens queda de l'espectacle antic, cosa que obliga a l'investigador d'aquests períodes del passat a lliurar-se a l'estudi dels documents, naturalment parcials i rarament expressius, que li permeten una constatació i, com a molt, unes hipòtesis de reconstitució, més o menys encertades i sempre objectables.

En tant que l'espectacle pretèrit s'escapa de l'esguard, la història del teatre ha estat durant llarg temps aquella dels textos dramàtics, simple branca adherida a la història de la literatura.

Per això, l'estudiós interessat en els elements visuals del teatre, ha tingut de recórrer a l'exhumació, classificació i anàlisi d'aquesta part immersida del drama antic que es conserva als arxius en les cròniques del moment, en les rúbriques dels textos, i, més excepcionalment, en certs esbossos gràfics.

## 5. Línies d'estudi.

### 5.1. Compilació documental.

En conseqüència, el primer pas en la historiació del nostre antic teatre, és la recerca i recopilació documental, treball descriptiu que prova de restituir a l'espectacle medieval la seva materialitat, suplint per l'erudició l'absència de la visualització.

Aquesta ha estat, per tant, la primera fase de la nostra investigació : recollir el major nombre possible de documents, publicats i inèdits, relacionar-los entre ells i interpretar-los d'acord amb hipòtesis versemblants de realització pràctica.

En aquesta línia hem fet una atenta lectura en primer lloc dels textos dramàtics catalans d'aquella època, ben editats per Josep Romeu i Figueras, Hermenegild Corbató, Manuel Sanchis Guarner, Agustí Duran i Sanpere i Eulàlia-Duran, Amadeu-J. Soberanas, Ferran Huerta i Viñas, Josep Massot i Muntaner, entre altres; però també els inèdits continguts en el famós Ms.1139 de la Biblioteca de Catalunya, i els drames set i vuit-centistes de tradició medieval conservats als arxius de Perpinyà i Montpeller, seguint les referències donades per Josep-Sebastià Pons en la seva tesi doctoral La littérature catalane en Roussillon au XVII et au XVIII siècle, i, recentment, per Josep Vila, que ha realitzat la notabilíssima tasca d'inventariar-los. En

ocasió del XII Congrès d'Història de la Corona d'Aragó (celebrat a Montpeller el setembre de 1985) poguérem consultar diversos manuscrits dramàtics catalans custodiats a la Biblioteca Municipal d'aquella ciutat occitana, i aprofitant l'estança a Perpinyà amb motiu del V Colloque International pour l'étude du théâtre médiéval de la S.I.T.M. (juliol 1986), on presentàrem una comunicació sobre els trucs escènics medie-

vals, prenguérem bona nota de les substancioses rúbriques que acompanyen les peces teatrals rosselloneses conservades a l'Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals (ADPO), al Centre de Difusió i Acció Cultural Catalana (CDACC) i a la Biblioteca Municipal de la capital de l'antic Regne de Mallorca.

D'altra banda, hem intentat recopilar totes les notícies documentals publicades procedents d'arxius catalans i castellans, d'entre les que cal destacar les aportades per Gabriel Llompart en diversos articles esparsos, especialment les referents a l'acte paradramàtic del Davallament de la Creu mallorquí, reproduint l'únic planell escènic conegut, fins la data, en el nostre àmbit cultural, de valuosíssim interès en les nostres investigacions sobre l'espai teatral.

Pel que fa a Castella resulten d'una importància excepcional les notícies replegades per la conservadora de l'Arxiu Capitular de Toledo, Carmen Torroja Menéndez, en col·laboració de Maria Rivas Palà, que han demostrat una activitat dramàtica intensa en aquella ciutat al llarg dels segles XV i XVI, constatant, d'altra banda, la decisiva influència catalano-valenciana, que ja intuïem, en la implantació de les tècniques d'escenificació de l'última Edat Mitjana al cor de la messeta, fins ara pràcticament desconegudes.

## 5.2. Recull bibliogràfic.

Per tal d'establir una adequada confrontació amb l'espectacle medieval europeu, hem realitzat una recerca bibliogràfica en profunditat a les biblioteques de París, durant tot el mes de febrer de 1986, especialment la Nacional en les seves cins sec-

cions (impresos, incunables, música, periòdics i manuscrits), però també a la de l'Arsenal, que conserva la importantíssima col·lecció teatral de M.de Soleinne, així com a la Biblioteca Central de la Sorbona i a la ben sortida del Centre Pompidou; recerca compensada amb diverses troballes d'importància per al nostre estudi. Així, constatarem l'existència de quatre drames assumpcionistes en francès (ss.XV-XVI) conservats i pràcticament sense estudi: el Mystère de l'Ascension de la Vierge (Tolosa, 1452), contingut en els ff. 51v<sup>o</sup>-85v<sup>o</sup> del Ms.57 de la Biblioteca Municipal de Rodez, publicat parcialment per B.Lunet el 1843; Le Trépassement de la Sainte Vierge (finals del XV), contingut en els ff. 66v<sup>o</sup>-98v<sup>o</sup> (numeració nostra, inexistents al manuscrit) del Ms. 1075 de la Biblioteca James de Rothschild (avui dipositada a la Biblioteca Nacional, Ms. I.1.16, fons Rothschild) que només comprén el relat apòcrif fins la mort de Maria, i que està inèdit; S'ensuyt l'Assumption de la glorieuse Vierge Marie, misteri imprès a principis del XVI (c. 1530) a "Paris en la rue Neufve de Nostre Dame à l'Escu de France", del que només en queda un exemplar a la Biblioteca Nacional (Res. Yf. 2908), i del que no n'hi ha cap reedició o reproducció moderna; Le Trespassement de Nostre Dame, contingut en el Llibre V del llarg Mystère des Actes des Apostres (representat a Bourges el 1536) i copiat també en el text de la segona Passion de Valenciennes (1549) (Ms. 560 de la Biblioteca Municipal de Valenciennes), del qual ens interessa la primera redacció, deguda probablement als germans Arnoul i Simon Gréban (que escrigueren en la segona meitat del s.XV), i que té diverses variants: La més arcaica i més rica en rúbriques escèniques

(per tant la que més s'adequa als nostres interessos), es troba en l'anomenat Manuscrit de Margarita de Navarra, Ms.Fr.1529 de la BNP (que conté, precisament, el Llibre V d'aquell Mystère); una altra redacció manuscrita, sense tanta abundància de didascàlies, la trobem al Ms.3362 de la Biblioteca de l'Arsenal; d'altra banda hi ha les edicions: la primera (París, 1537) i la segona (París, 1540), segueixen de prop la redacció original; però la tercera (París, 1541), manipulada per un afecte al protestantisme, conté nombroses variants que perjudiquen, sobretot, el text assumpcionista per referir-se a la Verge; però després d'aquestes tres edicions no hi ha hagut cap reedició moderna del drama. Textos aquests que no hem pogut estudiar detalladament en el present treball, però que pensem fer-ho pròximament en relació amb el nostre Misteri il·licità, donat que a França sembla que no són objecte de cap investigació.

A la Biblioteca de la Sorbona, a més, localitzarem un drama de l'Assumpció alemany (Himmelfart Mariä, Innsbruck 1391) desconegut al nostre país i editat per Franz Joseph Mone el 1841, d'importància cabdal no només per la seva antiguitat sinó també per la seva complexitat i extensió.

Ultra la bibliografia específica sobre el teatre medieval, ens ha interessat, particularment, la lectura de les Cròniques de l'època, farcides de passatges en els que es descriuen fets espectaculars. A banda de les quatre grans cròniques catalanes (Jaume I, Bernat Desclot, Ramon Muntaner i Pere III) i els breus cronicons de Joan I i de Martí l'Humà, hem consultat la Crònica de Juan II d'Àlvar García de Santa María (Ms. esp. 104 de la BNP), el Dietari del Capellà d'Anfòs el Magnànim, el Dietari de Joan Toralles i el de Jacme Safont, els Hechos



del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo, les Històries e conquestes dels Reys d'Aragó e dels comtes de Barcelona de Pere Tomich, les Cròniques de Catalunya de Pere-Miquel Carbonell, les Rúbriques de Bruniquer o Cerimonial dels Magnífichs Consellers y Regiment de la Ciutat de Barcelona, el Llibre de Antiquitats de València, el Llibre de les Solemnitats de Barcelona, el Llibre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables de València, el Llibre de la Benaventurada vinguda de l'Emperador Carlos a Mallorca, el Dietari de Pere-Joan Porcar, capellà de Sant Martí, el Llibre de algunes coses assenyalades succehides en Barcelona de Pere-Joan Comes, la relació del viatge de Felip II el 1585 per la Corona d'Aragó d'Henrique Cock, el Dietari de la Diputació del General de Jacme Ça Font, etc., que ultra introduir-nos en la mentalitat i sensibilitat de l'època, ens han fornit algunes dades precioses en relació a l'activitat dramàtica.

## 6. Festa, fe i fascinació en el Misteri d'Elx.

### 6.1. La Festa d'Elx, pedra de toc d'una cultura.

És una evidència sociològica la pèrdua de consciència comunitària que la civilització urbano-industrial ha produït entre la gent. El vòrtex de la ciutat ha reunit en el seu si una nombrosíssima població forània que s'ha vist desarrelada del seu context cultural primigeni i abocada a la massificació i a l'anonimat. Paral·lelament, els llocs d'origen d'aquesta gent, fonamentalment rurals, han assistit a un irreversible despoblament que ha truncat les habituals manifestacions col·lectives a falta de contin-

gents per a dur-les a terme. Això ha provocat la pèrdua irremediable de moltes festivitats i cerimònies que des de temps immemorial s'havien mantingut com a ritus comunitaris imprescindibles. Ritus que recollien alguns dels mites més significatius de la humanitat, i que les noves formes de congregació col·lectiva ciutadana, generalment d'una vulgaritat esfereïdora, no han pogut rediviure, possiblement perquè en essència estan desproveïdes de tota capacitat mítica.

Enmig d'una tan desalentadora conjuntura, mostres com la Patum de Berga, les Passions d'Olesa i Esparreguera, la Dansa de la Mort de Verges, els Carnavals de Sitges i Vilanova, les Santantonades dels Ports de Morella o d'Arçà, els Cants de la Sibilla de Mallorca i l'Alguer, el Corpus de València, les Festes de la Transfiguració de Silla i Aldaia, el Sexeni de Morella, els misteris d'Algemesí, els cossiers de Montuïria i Algaida, la Dansa Guerrera de Todoella, etc., etc., però, sobretot, el Misteri d'Elx, s'erigeixen com a puntes de diamant de la nostra cultura més genuïna i esdevenen focus d'atenció de la gent més sensible i menys homogeneïtzada per la tirania dels "mass media". Durant la passada centúria, aquest tipus d'espectacle medieval encara era ben viu en l'escriny de la nostra cultura que fou el Rosselló, malgrat l'annexió que sofrí per part de França a mitjats del XVII i la interdicció de l'idioma autòcton per decret del Rei Sol el 1700. Els il·lustrats revolucionaris francesos, d'altra banda, mostraren una insensibilitat contundent envers aquestes manifestacions tant perquè eren de caire religiós com perquè s'interpretaven en català. I els recava la seva pervivència, com ho manifesta D.M.J.Henry a mitjans del segle passat: "Ainsi les Mystères qui commençaient à se perdre

[després de la Revolució], ont reparu avec toute leur pompe grotesque et tout leur faux clinquant; ainsi s'est renouvelé sur le territoire français [el Rosselló] ce qui est toujours sévèrement défendu en Espagne, où l'on prétend que la superstition domine". L'afany il.lustrat del senyor Henry el conduïa a proclamar obertament la supressió d'aquests espectacles "monstrueux et barbares, qui repassent en quelques heures l'histoire de plusieurs siècles, qui vous transportent tout à coup des jardins de l'Eden au pied du mont Sinaï et sur la cime du Calvaire, et qui, dans une confusion étrange du temps et de l'espace, vous montrent à la fois Adam et Jésus-Christ, Eve et les Mariés, l'épée flamboyante de l'Ange vengeur et la croix du Rédempteur du monde". No era només la ignorància del valor que aquestes representacions tenien en tant que hereves d'una tradició secular d'arrel medieval la que permetia ha Henry fer aquestes asseveracions, era també l'absoluta incomprensió envers el fet diferencial del Rosselló català: "Plusieurs fois déjà, depuis mon arrivée en Roussillon, j'avais entendu parler de ces représentations, sans que la curiosité m'eût jamais porté à braver l'ennui de douze heures entières passées à la belle étoile, pour entendre la monotone déclamation de vers qui sont loin d'être homériques et dans une langue qui m'était à peu près étrangère". Tanmateix Henry es resignà "à passer une mauvaise nuit pour voir les spectacles de nos bons ayeux", i ens ha deixat, ben cert, una interessant descripció de la seva posada en escena, tot i que relatada amb un profund menyspreu, car "les personnes sensées du pays" com ell, haurien d'eradicar aquestes manifestacions d'ignorance qui au dix-neuvième siè-



cle", el segle del progrés, encara perduraven. Relació limitada, car, com ens manifesta orgullosament, és va adormir durant la major part de la representació, i escrita sense el més mínim esperit d'estudi o interès socio-antropològic, ans per demostrar "qu'il serait à désirer que les bons campagnards Roussillonnais perdissent le goût de ces pieuses farces, si peu en harmonie avec l'état de nos moeurs et l'esprit du siècle et que les autorités civiles et ecclésiastiques n'ont aucun moyen de faire cesser;" (38).

La condemna il·lustrada no pogué ésser més efectiva: acabaren amb els misteris medievals, relíquies excepcionals però sobretot festes comunitàries de la societat agrària, i acabaren també, gairebé per complet, amb la llengua pròpia, titllada d'inculta, vexada i ultratjada públicament, i que ha hagut d'esperar que a Catalunya fos oficial perquè el poder central permetés d'incloure-la en l'ensenyament com a llengua estrangera optativa.

Sortosament, però, estem assistint, almenys en els àmbits més responsables, a una reconsideració de tot aquest bagatge secular que malgrat la indiferència, l'aïllament o, de vegades, la persecució, ha mantingut incòlume els pàlpits més pregons dels nostres ancestres.

Per la seva qualitat, el seu abast i participació, el Misteri d'Elx té el lloc d'honor, arreu d'Europa, d'aquestes manifestacions atàviques. I això gràcies a la irrenunciable tenacitat d'un poble que, representat pel seu Consell municipal, defensà a capa i espasa la seva Festa, primer davant la Inquisició murciana que

el 1625 en revisava el text, i després, sobretot, enfront la incomprensió i estretor de mires del bisbe d'Oriola Bernardo Caballero de Parèdes (1627-1635), que havia estat inquisidor de Toledo i que provà de suspendre-la, guanyant-se la repressió del Papa Urbà VIII, el qual legitimà el Misteri a perpetuïtat (1632). Tot i la butlla, les jerarquies eclesiàstiques locals (tant els bisbes com els vicaris forans) haurien de posar, com veurem, mil i una traves a la representació anual del Misteri al llarg dels segles, amb plets interposats a la Reial Audiència de València i fins i tot al Consejo Supremo de Castilla. Només la diplomàcia dels síndics de la Vila i l'incondicional fervor i suport que sempre oferí el poble i el clergat nadiu, resolgueren tantes desavinences, però no pogueren evitar, per exemple, la supressió de la Judiada que decretà el prelat oriolenc Josep Tormo (1767-1790), acarnissat detractor del teatre.

Però la Festa d'Elx és aquí i resulta, sens dubte, el millor document viu i visible del teatre medieval. Per aquest motiu l'hem erigit en nucli central del nostre estudi, provant en tot moment d'examinar-la en el context dramàtic medieval, del qual n'és marmessora d'excepció.

Obviament que, com a cosa viva, ha anat adaptant nous elements al llarg dels segles, com demostrarem amb l'estudi de la documentació que se'ns conserva sobre el Misteri, però mantenint, en essència, la fidelitat als seus orígens.

## 6.2. L'escorcoll documental de la representació.

La segona fase de la nostra investigació, per tant, s'en-camina envers l'estudi intern de l'espectacle il·licità a partir, naturalment, del que és avui, del que encara podem veure i fruit, i a través de la documentació que ens demostra una fonamental continuïtat i unes alteracions plausibles d'acord amb el pas del temps.

### 6.2.1. L'Arxiu Històric Municipal d'Elx (AHME).

El fons documental més important que hem treballat és el que custodia l'AHME, actualment amb òptimes condicions d'instal·lació i en vies d'una catalogació definitiva.

Però no sempre ha estat així. Ultra els incendis, saqueigs i robatoris que sofrí al llarg del XVIII, com tindrem ocasió de comentar, a finals del XIX estava instal·lat "en los destartados desvanes del Ayuntamiento, donde pacientemente se pudrían los restos de innumerables documentos apilados desordenadamente en sendas barricadas (desde que en 1884 se destinó el local propio del Archivo a Salón Capitular) ... atacados por goteras y ratones; donde tantos libros que los sabios mercedarios acariciaron con sus finas manos, llenando de curiosas apostillas sus amarillentas páginas y tantos otros de los buenos franciscanos, en los cuales, en borrosos caracteres, venían anotando generación tras generación, en voluminosos becerros, sus inmortales privilegios, sus clásicos inventarios en infolios encuadernados, sus mendicadas Pecunias en interesantísimos cuadernos; donde 620 Protocolos antiguos (1391-1710) esperaban calladamente su

catalogación y traslado, y multitud de ignorados documentos se pulverizan protestando su inconcebible abandono". El qui escrivia aquestes línies, l'il·lustre Pere Ibarra i Ruiz, començà "la penosa tarea de expurgar aquellos desvanes; sanear aquel gallinero, destruir aquel palomar, que habían convertido los so-techados de la Torre del Concejo en infecto corral donde reinaba la miseria más espantosa, donde el desorden y las goteras iban a dar fin, rápidamente, con los restos de aquellos inapreciables manuscritos, con los voluminosos impresos procedentes de los exclaustrados. Los papeles se enlegajaron en su mayor y más interesante porción, y hoy están en mejor recaudo" (39).

Segons l'Índex realitzat el 1753 pels Doctors Antón i Sánchez, advocats, i el síndic Ignasi Ruiz, l'AHME contenia Llibres d'aigua, Claveries, Consells, Comptes, Repartiments, Sant Hospital, correspondència de la Vila, govern de les collites de l'oli, Junes entre la Vila i el Raval, processos, etc.

Tanmateix, el 1906, l'Ajuntament d'Elx cedí gran part del seu dipòsit antic al llibreter alacantí Cándido García Rivero, establert als Porxos d'Ansaldó, a canvi que aquest costegés les obres necessàries en les oficines de Secretaria i Comptaduria, dotant-les del cel·las i de prestatgeries i armaris (40).

La desconsiderada cessió obligà a Pere Ibarra a recuperar per compra, venent-se fins i tot part del seu patrimoni immoble personal, gran quantitat d'aquesta documentació que, un cop salvada i ordenada, cedí al poble d'Elx a condició de què mai més tornés a dormir d'allí i que en fóra nomenat arxiver, càrrec que exercí amb una abnegada dedicació, elaborant, entre altres coses, un preciosíssim Resum dels Lli-

bres de Consells, Cabildos i Sitiades en vuit volums en els que extracta les notícies que figuren en aquells conjunts documentals i en fa un valuós índex temàtic, extractes d'una utilitat enorme per a l'investigador. És a partir d'aquest índex que hem pogut detectar amb agilitat la documentació que sobre la Festa es conté en els nombrosos volums de Llibres de Consells o de Cabildos (acords municipals), que hem consultat especialment des de 1530 a 1909, i els de Sitiades (disposicions exclusivament econòmiques) des de 1596 al 1700.

D'altra banda, hem exhumat un corpus documental fins la data no investigat i de cabdal importància: els comptes de despeses de la Festa, administrats per la Claveria anomenada de N<sup>a</sup>S<sup>a</sup> de l'Assumpció (1617-1760), malauradament truncada en aquest darrer any, i amb grans buits durant el segle XVII, i també els administrats pel Vincle de Nicolau Caro (1842-1920).

Finalment hem recollit notícies esparses dels Llibres Racionals de 1630ss. i 1710ss. (únics volums conservats), els lligalls solts sobre el tema (des de 1608 al 1948), i els 5 volums dels Papers Curiosos relligats per Ibarra que inclouen, entre altres coses, el Noticier (1878) que duia Josep M. Ruiz de Lope i Pérez, fragments de Llibres Racionals dels segles XVII-XVIII, i altres fulls solts pertanyents a certes "Antigüedades de Elche", escrites probablement a principis del XVIII.

En aquest Arxiu, a més, hem pogut estudiar amb detall, el Ms. de 1709, del qual, en la present tesi, n'oferim una edició crítica del text.

Volem agrair aquí l'ajut i orientació que hem rebut per part del Dr. Rafael Navarro i Mallebrera, director de l'AHME, i la sol·lícita atenció d'Anna Navarro i Escolano, tècnica de

de l'esmentat arxiu, que han posat al nostre servei la documentació municipal sobre la Festa i ens han resolt una bona pila de dubtes.

### 6.2.2. Altres arxius i biblioteques.

L'altres gran conjunt documental que posseeix abundoses notícies sobre el Misteri és el Parroquial de Santa Maria (ABSME), també actualment en procés de catalogació i inventariació a Càrrec del seu director interí Joan Castaño i Garcia i la historiadora Anna M. Álvarez. D'aquest fons ens hem limitat a revisar paleogràficament els documents ja publicats i les transcripcions inèdites que ens ha tramès, gentilment, Joan Castaño, també dedicat a l'estudi de la Festa i que ha tret a la llum nombrosos articles basats en aquesta documentació parroquial.

El mateix Joan Castaño té al seu càrrec l'Arxiu del Patronat Nacional del Misteri d'Elx (APNME) que custodia escrits recents, des de 1931 fins avui, d'on hem transcrit els més interessants.

Pere Ibarra, el 1926, referenciava l'Arxiu d'Altamira (el palau o fortalesa senyorial fins que la Vila d'Elx es deslliurà del jou feudal), que posseïa, segons l'inventari que ell mateix en féu el 1888, gran nombre de rebuts empaquetats de l'obra de Santa Maria així com antecedents històrics de la dita església, que, de segur, havien de contenir expressives referències a la representació de la Festa, igual que el conjunt epistolar dels ducs i marquesos d'Elx, comptes administratius del Palau, marquesat d'Elx, Crevillent i baronies d'Asp, Planes i Patraix.



Segons relata Ibarra, però, "los cabreves, rica y copiosa colección in folio pergamino varios tomos, se los llevó a su casa de la Calahorra el señor marqués de Lendinez, don Rafael Brufal y Melgarejo, por el año 1881. Vendida la Calahorra por un hijo del citado marqués al señor Revenga, hubieron de desocuparse todas las piezas de este palacio y, el archivo particular de Lendínez con más, los cabreves (en junto como dos carretadas), se los hemos pasado a don Manuel Gómez Valdivia en 1908, esposo de la hija mayor del marqués.

En marzo de 1913 se ha vendido el palacio de Altamira y los documentos, embalados en siete grandes cajas, facturáronse para Madrid, según orden recibida por este administrador don Antonio Murcia". De Madrid, però, passà a Londres, al British Museum, on, sembla, es custodien "ciento setenta tomos de documentos referentes a los archivos de Altamira" (41).

En aquest sentit, i tan aviat en tinguéssim oportunitat, tenim la intenció de desplaçar-nos a la capital anglesa per veure si en queda rastre d'aquesta documentació.

Tanmateix, a l'Arxiu Històric Nacional de Madrid sí que hem localitzat un gruixut lligall (Leg. 22528. Sección Concejos) dedicat a Elx, del que en transcrivim les notícies tocants al Misteri (1737-1767).

Un altre arxiu que, de segur, ens podria furnir una documentació interessantíssima, és l'Episcopal d'Oriola, que, ultra la relació de Visites que els prelats feien a Elx (amb els consegüents inventaris que suposaven i que havien de reflectir alguns dels materials utilitzats en la Festa, com ho demostren algunes còpies servades a l'ABSME), possiblement conservi



els llibres parroquials més antics de Santa Maria d'Elx, traslladats, sembla ser, el 1564 a aquella ciutat quan es creà el bisbat del seu nom.

Lamentablement, aquest arxiu està ferrenyament tancat a pany i clau a l'investigador per disposició episcopal i no hi ha hagut manera, pel moment, d'accedir-hi. El problema és que, com ja denunciava Ibarra, "por no conocer el limosin ninguno de los frequentadores de aquel archivo, anden tan preciosos documentos metidos en cajones, sin orden ni concierto, liados en voluminosos paquetes que dificultan, com es consiguiendo, la busca de cualquiera de ellos" (42). Com sabem, la llengua de la ciutat d'Oriola fou, fins al segle XVIII, el català. Repoblada per disposició del primer Borbó per castellans, actualment encara no hi ha interès per part dels seus custodis envers el llegat documental antic escrit en el nostre idioma.

A L'Arxiu General del Regne de València (AGRV) no hem tingut encara ocasió de fer-ne una recerca sistemàtica. Però estem convençuts que en la Secció de la Reial Audiència podrem trobar abundant documentació referent a la Festa continguda en els innumbrables plets que, especialment al s.XVIII, s'originaren entre el municipi il·licità i el bisbat oriolà.

Tampoc hem aconseguit entrar a l'Arxiu Capitular de València, on pensàvem ampliar les notícies aportades pel canonge Sanchis Sivera el 1908 sobre la pràctica dramàtica d'aquella Seu. Els limitadíssims horaris de consulta i la particular organització ens ho han impedit en les breus estances que hem fet a la capital del País Valencià.

De les biblioteques privades d'Elx que custodien documentació interessant sobre el Misteri, hem tingut tota mena d'informació, a través del bon amic Joan Castaño, de la dels hereus de Josep M. Ruiz de Lope, on es guarda el Ms. de 1751, però on ja no hi figuren altres manuscrits que sabem hi havia, car, segons testimoni de P. Ibarra "papeles de los Miralles y del cura Trives y de D. José M. Ruiz el canarí, y de Perico Vicente y los de cuantos sujetos fallecían, eran expurgados seguidamente por mí, y remesados a la primera ocasión a la 'calle de Gerona, nº 4, en Alicante'" (43). No hem pogut dilucidar quina institució o biblioteca privada s'ubicava en aquest carrer alacantí.

Finalment, tinguérem gran interès en consultar la Biblioteca de J. Pomares Perlasia, el primer estudiós il·licità que realitzà un ambiciós treball sobre la Festa que, tot i incomplet i amb grans llacunes, fou una fita important en el seu moment (1957). Preteníem allí fullejar la segona part del llibre d'aquest metge il·licità que havia romàs inèdita i on, sembla, havia d'incloure un fornit apèndix documental. També teníem la intenció de cercar els possibles manuscrits o documents que en el seu estudi cita i no es troben en cap fons públic, i que, per tant, devien ser de la seva propietat. Parlàrem amb el seu fill que ens prometé una resposta després de mantenir una reunió amb la família, contestació que mai no arribà, malgrat que, després, li adreçarem una carta (44).

Per contra, el fill de J. Orts Roman, ens donà tota mena de facilitats per consultar el Ms. de 1722 que conserva en una caixa forta.

La recerca, però, no està acabada, car estem convençuts que altres il·licitans poden posseir més documentació al respecte, heretada dels seus ancestres, i que potser ni ells mateixos en coneixen el contingut o l'interès.

### 6.3. Espills d'oripell.

Quan el curs 1980-81 ens iniciàvem en l'estudi del drama medieval i, especialment a partir de 1983 en el del Misteri d'Elx, no deixàvem d'ésser conscients de l'isolament que una investigació tan específica comportava.

L'octubre de 1983, gràcies a la iniciativa dels professors Ricard Salvat i Olimpio Musso, s'organitzà, a Sitges, el I Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre l'Edat Mitjana i el Renaixement, cosa que ens permeté de prendre contacte directe amb els investigadors interessats per aquesta parcel·la de l'art dramàtic i que ens forní un cabdal eixamplament en les perspectives d'estudi.

Enguany, a més, el Misteri d'Elx ha saltat a les pàgines d'actualitat i la Generalitat Valenciana l'ha erigit en el símbol cultural i lingüístic per excel·lència de les essències del país. En aquest sentit, i sota la coordinació d'Alfons Llorenç, deixeble de Manuel Sanchis Guarner i marmessor de la seva obra, s'ha organitzat una magna exposició que sota el títol Món i Misteri de la Festa d'Elx pretén donar a conèixer més ampleument arreu d'Europa, l'espectacle il·licità.

La participació que ens ha llegut tenir-hi en la confecció

de la mateixa, ha significat un poderós esperó en la finalització d'aquest estudi.

El Misteri d'Elx està de moda, i àdhuc Francisco Umbral se'n féu ressò, tot i que fóra de manera sorneguera per dir que "exportamos irracionalismo" (45).

L'egregi Eugeni d' Ors, en un entusiàstic escrit, valorava la Festa d'Elx precisament des de l'emoció (irracionalisme?); emoció que basava en "la impureza misma del espectáculo". Efectivament, en aquesta impuresa, en aquesta ambigüitat, rau la fascinació que exerceix el Misteri sobre qualsevol espectador sensible. Aquesta fascinació, "un estat poc estudiat" segons Duvignaud, que, en paraules de Ricard Salvat, "serà el camí que ens portarà a la trobada de la nostra veritable identitat teatral"(46).

PRIMERA PART

HISTÒRIA, TEXT I MÚSICA.

CAPÍTOL I :  
ASPECTES HISTÒRICS



## CAPÍTOL I : ASPECTES HISTÒRICS

### 1. El marc històric de la Vila d'Elx i els orígens de la Festa.

Els historiadors i assagistes locals han tendit a relacionar sempre la naixença del drama il·licità amb la incorporació d'aquella ciutat al domini cristià.

El primer historiador conegut d'Elx, Cristòfol Sans de Carbonell, síndic i regidor de la Vila, en la seva obra Recopilación de las cosas ancí antigüas como modernas de la ínclita Villa de Elche, escrita entre 1621 i 1624 (1), afirma no saber ni haver trobat cap indicatiu, ja en aquelles dates, sobre l'origen del Misteri, tot i que, sembla, no consultava fonts documentals de l'Arxiu sinó únicament fonts orals de "viejos y mayores" que "no han sabido darme razón". Sans és el primer en llençar una hipòtesi, que ell confessa no haver pogut comprovar, sobre els orígens de la Festa, i creu "que los primeros pobladores del Infante D.Manuel, año 1276, la debieron festejar". Tanmateix, recull l'altra llegendària teoria segons la qual el Misteri s'hauria originat en la conquesta de Jaume I, a 1265 (2), hipòtesi recollida per Gaspar Soler, a 1625, qui afirma que hi ha "tradició qu.els primers que poblaren a Elig, que fonch guañada per lo Sr.Rey Don Jaume, any mil dos-sents sixanta çinch, a quinça de agost, dia de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de la Sumptió y en lo any après següent la comensaren a fer y çelebrar a catorçe y quinçe de agost per tan memorable victòria y en tan dichós dia haver-se guañat ditta Vila" (3). Ni Elx fou conquerida, sinó lliurada per capitulació, ni l'entrada dels cristians s'esdevingué el 15 d'agost sinó el 20 de novembre (4).

Sabem que el maig de 1243, pel Pacte d'Alcarràs, el rei sarraí de Múrcia, sobirà d'Alacant, Elx i Oriola, se sotmetè al vassallatge del rei de Castella (5).

Ja el 1179, pel Pacte de Cazola, havien quedat delimitades les zones d'expansió de la Corona catalano-aragonesa i la castellana. Malgrat tot, l'infant Alfons (futur rei Alfons X el Savi), s'intrometè en la zona valenciana produint greus friccions arranades per la generositat de Jaume I envers son gendre en el Tractat d'Almirra (1244), on el Conqueridor renuncià, en favor de Castella, a l'expansió per les circumscripcions d'Alacant i Regne de Múrcia. Tanmateix, el maig de 1264 es produeix una revolució dels sarraïns d'aquella zona i d'Andalusia, i Alfons X demanà ajuda a son sogre Jaume I, qui aconseguí de sotmetre Alacant, Elx, Oriola i Múrcia entre 1265 i 1266 (6).

En el Llibre dels Feits, el Conqueridor narra detalladament la capitulació d'Elx, en la que actuà com a mitjancer l'illícit Mahomet Abingalip. El rei havia promès que se li lliuraven la Vila "nós no els faríem mal ni ho hauríem en cor, ans los ajudaríem a salvar", i, encara, que els deixaria "que estien en llurs cases, e tenguen ses possessions, e tenguen llur llei. E que els farem atendre al rei de Castella e a don Manuel les covinences que havien ab ells, e llurs costums segons les cartes que ab ells havien" (7).

Aquestes cartes de capitulació establíen que els àrabs "hi romasessen [a Elx] ab totes llurs heretats [...] que tinguessen llur llei en cridar en llur mesquita, e [...] que fossen jutjats a costum de sarraïns, e que no fossen forçats per negun cristià" (8). Els moros lliuraren la "Torre de Calahorre, que és lo pus fort lloc d'Elx [...] e lleixam-hi lo bisbe de Barcelona que els guardàs que no els tallàs hom" (9), mentre el rei Jaume proseguia la campanya fins Oriola. Després, de retorn, "quan fom en Elx lliuram la torre de Calahorre a don Manuel, e la vila tota" (10).

La conquesta de Múrcia fou més llarga i començà a l'inici de 1266 : "E, en l'altre dia de Ninou, entrada de gener, nós anam assetjar Múrcia" (11). Jaume I oferí semblants capitulacions que a Elx: "no volíem llur mort ni llur destruíment, ans volíem que vivissen per tots temps ab lo rei de Castella, e que haguessen llurs mesquites e llur llei" (12), però no fou retuda, després d'un llarg setge, fins el mes de maig de 1266, segons Ramon Muntaner.(13), el 17 d'agost segons Bernat Desclot (14): "E con la dita ciutat hac presa, poblà-la tota de catalans, e així mateix Oriola e Elx, e Alacant e Guardamar, Cartagènia e en los altres llocs; sí que siats certs que tots aquells que en la dita ciutat de Múrcia e en los davant dits llocs són, són vers catalans e parlen de bell catalanesc del món" (15). <sup>Jaume I establí</sup> Efectivament/entorn 10.000 pobladors catalans en aquells llocs per assegurar-ne la pacificació (pensem que els aragonesos s'havien negat a participar en aquesta empresa), i després lliurà el Regne de Múrcia a Alfons X que també instaurà pobladors castellans: "E con lo dit senyor rei hac poblada la dita ciutat de Múrcia e los altres llocs, ell lliurà-ho tot, e la sua part e l'altra, al senyor rei de Castella, son gendre, per ço que tot ensems se pogués ajudar, que els uns ajudassen als altres. E senyaladament lliurà a son gendre l'infant En Manuel, Elx, Vall d'Etila e de Noetla, Asp i Petrer" (16).

La població sarraïna, però, fou encara per molt temps superior. A 1272 el Regne de València comptava amb 200.000 moros i només 30.000 cristians (17). Amb aquesta desproporció, el 1276, novament, els sarraïns d'aquelles terres del sud es rebel·laren, revolta que aplacaria l'infant Pere qui, aquell mateix any, mort el Conqueridor, fou proclamat rei (18).

El 1296 Jaume II reconquesta el regne de Múrcia i l'integra a la Corona d'Aragó (19), empresa facilitada pels pobladors catalans que ja hi havien (20). L'infant castellà Joan Manuel, "adelantado" d'aquell regne que volia mantenir a tota costa el seu senyoriu sobre Elx, s'entrevistà en privat

amb el rei català (1301), i per la Sentència Arbitral de Torrellas (1304), Castella i Aragó es reparteixen el Regne de Múrcia, i queden sota el domini català, integrades al Regne de València, les viles d'Alacant, Elx, Asp, Petrer, la Vall d'Etra e de Noetla, e la Mola, Crivileny, Favarella, Callose, Oriola, Guardamar" (21). La població d'Elx seguia essent majoritàriament aràbiga, i de la cristiana abundaven molt més els pobladors catalans que els castellans (22). Però, com deia Santiago Sobrequés, fins al final del quatre-cents els cristians no representaven, en l'àmbit valencià, més que una superestructura urbana dirigent (23). Pensem que encara a 1572 Elx comptava amb 700 focs cristians front a 274 de moriscs, i en el moment de l'expulsió (1609) embarcaren a Santa Pola 500 famílies sarraïnes quan a Elx hi havien 950 focs cristians (24).

Al llarg del segle XIV la Vila d'Elx passà d'unes mans a altres: senyoria de Ramon Berenguer, fill de Jaume II, entre 1324 i 1350; de Pere III, de la reina Elionor i llurs fills Ferran i Joan o del futur Martí l'Humà; a 1363 Castella l'ocupa i a 1391 esdevingué, per compra, baronia de Barcelona fins que Joan II, després de la infortunada guerra civil que provocà (1461-1472), confisca els béns del Cap i Casal i regala Elx a Isabel de Castella que, en ser coronada reina junt amb Ferran II, la cedí al noble Gutierre de Càrdenas qui, després d'una aferrissada resistència local que precisà de la intervenció violenta de les tropes castellanes, en prengué possessió el 1481 (25). Durant la guerra dels agermanats, Elx s'alçà contra el baró de Càrdenas oferint-se a l'Emperador Carles qui, desoïnt els precs de la Vila, confirmà el feudal i encara l'elevà a marquès. Mentretant la moreria, una de les més importants del sud del País Valencià, s'instal·là el Raval, anomenat de S.Joan a 1526 arran d'un bateig forçós de la població morisca.

Amb la victòria del primer Borbó, que recolzaria la política senyorial, el marquès exerciria un domini més tirànic sobre la Vila, anomenant directament els oficis del Consell, contra la tradicional presentació d'una terna, apropiant-se de certs recursos comunitaris com les tales de llenya a la Serra de Santa Pola o el peix de l'Albufera i les herbes del terme, que comportà, entre altres coses, "el no poderse mantener, ni aumentar los ganados los vecinos, comiendo por lo mismo las carnes a precios exorbitantes habiendo quedado esclavos por estos y otros motivos" (26).

La illutà de la Vila contra el poder feudal no empal·lidí i en les revolucions populars de 1835-36 els il·licitans ocuparen el Palau d'Altamira, residència del senyoriu castellà, al crit de "Muiguen els castellans que són els nostres enemics" i "Per la força ens el prengueres, per la força te'l prenem" (27). El 1871, el rei Amadeu de Savoia li concedí, finalment, el títol de Ciutat.

Fem totes aquestes precisions històriques perquè han estat esgrimides en intentar d'establir els orígens de la representació il·licitana amb nombrosos errors que desqualifiquen les teories.

El que queda clar, doncs, és que el drama d'Elx no podia nèixer, històricament, en una població de majoria sarraïna fins al segle XV i sense església cristiana pròpia fins la segona meitat del segle XIV (28).

Tampoc pot ser vàlida la hipòtesi de Vidal i Valenciano (29) de què el Misteri es creà per iniciativa de Gutierre de Cardenas quan entrà en possessió de la Vila, cosa del tot impossible en mans d'un feudal castellà. Es tracta d'un drama religiós, popular, en llengua vernacle i auspiciat per una Confraria, envers el qual el senyor feudal mostra una absoluta indiferència que es traduirà, per exemple, quan, malgrat les dificultats econòmiques per les que passa la Festa, es resisteix a cedir alguna part de certes rendes per subvencionar puntualment materials de la representació, quan aquesta era ja ben cèlebre.



## 2. Dificultats, censures i entorpiments de la representació il·licitana.

Des de les primeres obres patristiques i els primers concilis, el fet teatral i l'ofici d'actor és ferratjament combatut per l'Església. Aquestes diatribes s'endegaven contra les darreres seqüeles de l'espectacle romà que ja blasrava el propi Ciceró.

Tertul·lià (c.160-240), dedicà tot un opuscle a reprovar les pràctiques escèniques de la seva època (30), llibel que fou font d'inspiració de les condemnes eclesiàstiques posteriors, i on afirmava que el teatre "és consistòri de la deshonestat" (31), i li preocupava especialment que homes i dones s'asseguessin junts, motiu de perilloses ocasions de proximitat (32), mentre que condemnava que des de l'escena es proclamés on estaven els bordells de marcolfes, a quin preu es firaven i quines dots d'edat, gràcia i bellesa tenien (33). Però encara anava més lluny en afirmar "quod nascitur opus Dei est, ergo quod fingitur diaboli negotium est" (34), sentència que desqualificava tota mena de "mimesi". D'altra banda, en l'Apologètic ens forneix interessants notícies sobre els usos dramàtics del Baix Imperi, on la gent se solaçava amb farses protagonitzades pels propis déus romans, encarnats, tot sovint, pels presoners condemnats a mort que eren sacrificats, durant l'acció, en escena (35), mostra de l'extremat realisme a què havia arribat l'espectacle antic.

De la seva banda, <sup>el seu deixeble</sup> Cebrià (c.205-258), escrigué també un Liber de Spectaculis (36) on arremet contra els actors mims que amb vestits femenins feien en escena gestos més procaços que els de les dones dissolutes (37), i aconsellava a Eucraci, bisbe de Tiana, que no admetés a la seva comunitat cristiana un histrió que si bé ja no representava públicament, instruïa als joves en l'art escènica (38); exclusió que es faria oficial el 305 en el Sínode Provincial d'Il·líberis (Granada) on s'exigia la renúncia a l'ofici d'actor per fer-se cristià (39).



El més gran orador dels primers temps del cristianisme, Joan Crisòstom (c.344-407), "el de la boca d'or", deia que el teatre "és una invenció del diable per enervar als soldats de Crist" i llençà una furibunda invectiva contra l'espectacle, tabernacle de l'adulteri i la impudicícia (40).

Però aquests primers pensadors cristians, no deixaven de valorar les grans obres literàries del teatre antic. S.Geroni (c.342-420), en el seu exili de Betlem, ensenyava llatí als nens explicant-los comèdies de Plaute i Terenci (41), i Agustí d'Hipona (c.354-430) considerava que les comèdies i tragèdies calia apreciar-les i professar-les als joves "entre els estudis anomenats honestos i liberals" (42). Segles a venir, la monja Rosvita de Gandersheim (c.935-973), àvida lectora dels clàssics, utilitzà els esquemes formals de les comèdies de Terenci per escriure sis drames pietosos: Gallicanus, Dulcitus, Callimachus, Abraham, Paphnutius i Sapientia (43).

Per a Salvià (c. 400 - d. 480) , bisbe de Marsella, el teatre provocava el pecat en tots els òrgans sensorials, perquè "en els teatres [...] s'embruta l'ànim amb les concupiscències, l'oïda amb el que es diu i els ulls amb el que es veu" (44), reconeixent-li, tàcitament, la seva naturalesa de síntesi de les arts.

Però totes aquestes reprovacions de les darreres formes del teatre romà, per molt enèrgiques i continuades que fossin, no assolirien l'erradicació. Al s. VII S.Valeri, abat del monestir de S.Pedro de Montes (Astorga), censurava al clergue Justo que feia de joglar i dansava: "S'agitava en un espectacle públic com la verge obscena en un luxuriós teatre. I mentre movia els braços d'un costat a l'altre, juntava els peus lascius saltant a l'entorn en una dansa burleta, de passos vacil·lants, i cantava poemes funestos amb la música impia d'un ball pernicios en extrem, entregat a una diabòlica sensualitat" (45). Així mateix, el rei Sisebut, el 617, renyava al bisbe de Tarragona, Eusebi, perquè tolerava els jocs escènics de faunes, plausiblement fets al Circ Màxim (46).

El Concili Trullà (692) insisteix en prohibir els mims i llurs espectacles on s'emprava la disfressa equívoca, mentre que comminava al clergat a no participar-hi i a combatre'ls (47). El Concili d'Àfrica (773), però, només gosava sol·licitar la interdicció d'aquest tipus de manifestacions durant els diumenges i festes del santoral cristià (48).

Paral·lelament sorgí un nou tipus de prohibicions: les que afectaven no a l'herència de l'espectacle antic sinó a les manifestacions populars pròpies dels rituals pre-cristians que la religiositat dels nous fidels no tenia inconvenient en sobreposar a les cerimònies cristianes de recent creació. Així el III Concili de Toledo (589) prescrivia que "cal exterminar la pecaminosa costum que té la plebs en les festes dels sants: enlloc d'atendre els divins oficis es dediquen a ballar i cantar cançons deshonestes, no només pecaminoses en sí sinó també irreverents per als oficis religiosos" (49).

El 595, Licià, bisbe de Cartagena, escrivia al prelat d'Eivissa, Vicent, que "tant de bó el poble cristià, si és que no va a l'església els diumenges, almenys fes alguna cosa de profit i no es dediqués als balls... Les dones... fóra millor que fessin treballs manuals, i no es passessin el diumenge en balls i danses, fent que el seu cos, creat per Déu, serveixi per excitar les males passions" (50).

Però la participació del poble en els oficis litúrgics havia estat recomanada i recolzada per S. Agustí i l'eficàcia de la representació admesa per Paulí de Nola (51), davant l'evidència de la dificultat que la gent experimentava d'integrar-se als elevats cerimonials cristians.

Hem dit en un altre lloc(52) com "la conjunció -explotadíssima en la tragèdia grega- pedagogia i diversió, docència i distracció, bombardeig ideològic i joc, que ofereix el teatre, serà captada pels idòlegs del cristianisme i progressivament aplicada

al culte. El teatre, una vegada més, actuaria com a pont entre la inescrutabilitat del contingut litúrgic i els rituals iniciàtics que comporta, i el poble pla, La representació dramàtica divulgaria i universalitzaria el missatge cristià clos en l'hermetisme intel·lectual del clergat".

Serà precisament el clergat secular, sorgit i nodrit de les pròpies capes populars i, per tant, més d'acord amb les manifestacions festives d'aquelles, qui admetrà i àdhuc promourà en llurs oficis esplaiaments que satisfessin als fidels, cosa que li permetria de mantenir la clientela, almenys així sembla dependre's del text jurídic d'Alfons el Savi qui prohibia als clergues "ser fazedores de iuegos de escarnio porque los vengan las gentes a veer como los fazen" (53), amb els quals potser també n'obtenien algun guàhy. Efectivament, el rei jurista admet representacions de tipus religiós "que mueven a los omnes a fazer bien e a aver devoción en la fe", però reclama que es facin en ciutats grans i no en llogarets, per tal que la jerarquia eclesiàstica en pogués tenir l'adequat control (54). El monarca castellà es limitava a reproduir, amb expressius matisos, els decrets dels pontífexs Innocenci III (1198-1216) (55) i Gregori IX (1227-1241) (56).

Però la clerecia i el públic dels fidels, al marge dels dictats jeràrquics, continuaran la pràctica dramàtica cada vegada amb més empena i amplitud, amb llengua vernacular i amb la clara consciència de la gran capacitat de convocatòria del fet teatral.

D'aquesta manera se succeiran reiteradament les prohibicions envers l'espectacle religiós, primer només d'alguns passatges especialment susceptibles d'intervenció profana (57), després, amb el Concili de Trento (1545-1563), la interdicció del teatre eclesiàstic seria contundent, si bé mai del tot ben oïda (58).

Les prescripcions de la jerarquia eclesiàstica són sempre restrictives, però immediatament sorgien les defenses entre el clergat secular, l'ordre dels jesuïtes, els escriptors o el poble i s'assolien acords més o menys estrictes (59).

Arreu del país, especialment entre els segles XVI i XVIII, se succeïren les suspicàcies de bisbes i prelats a l'entorn

de l'activitat dramàtica, especialment dintre els temples, seguint els decrets de Trento (60); al segle XIX la pròpia reina Isabel II prohibia representar drames sagrats o bíblics en els teatres del regne (61).

[Encara en ple segle XX, el pensador August Comte considerava el teatre com a un mitjà d'expressió inferior que calia destruir (62), car, com a representació, "ha perdut tota la seva significació religiosa quan el teatre s'ha separat del culte" (63).

Ens interessen particularment els Concilis i Sínodes del bisbat i arquebisbat als que pertany Elx i el seu Misteri, en tant que hagueren d'influir en la representació.

El Concili Provincial de València de 1565 disposava que no es podien fer representacions dintre els temples sense passar, abans, per la revisió i aprovació de l'ordinari (64).

Quatre anys més tard tenia lloc el Primer Sínode d'Oriola (1569) convocat per Gregori-Antoni Gallo de Andrade, primer prelat d'aquest bisbat que instituí Felip II el 1566 a instàncies de Ferran de Loaces. Entre altres coses, decretava la prohibició al clergat de representar papers en actes teatrals sota pena de sis dies de presó, a la vegada que vedava les representacions teatrals dintre del temple sense la deguda autorització (65).

Pocs anys després, sota la presidència de l'arquebisbe Joan de Ribera, se celebrà el Sínode Diocesà de València (1590), on es prohibia tota mena de representacions tot i que honestes i devotes, imposant una pena de dues lliures als clergues que les facilitessin, pena certament irrisòria que podia permetre



fàcilment desoir el decret (66). De la seva banda, el Segon Sínode oriolenc (1600), convocat pel bisbe Joan Esteve i Joan, interdia les representacions de titelles dintre les esglésies (67), pràctica, però, que encara es manté a Alcoi en les festes de la nit de Nadal (Betlem de Tirisiti), i que, malgrat la prohibició, el bisbe Lluís Crespi de Borja tornà a tolerar-la a 1649 (68). A més a més, defenia, sota pena de dos ducats, l'actuació de joglars, bufons i representacions de comèdies que solaçaven "les orugues de les poblacions" (69).

És, doncs, en aquest moment i entre aquest estat de coses quan més perillà la continuïtat de la representació il·licitana, encara en mans d'una Confraria que ja només per dificultats econòmiques tenia motius per suspendre l'espectacle.

Sabem, efectivament, que durant la segona meitat del segle XVI hi hagueren alguns anys en què no es féu la Festa. Almenys des de 1534 a 1577 no hi ha cap referència a les subvencions que el Consell Municipal, des de 1530, acostumava a donar per les despeses de la representació i que anotava, puntualment, en els seus Llibres d'Actes. El cert és que a 1568 quan mor el príncep Carles, fill de Felip II, aquest mana al marquès de Villafranca que "se haga la demostración de sentimiento que se acostumbra", i que anava referida, entre altres coses, a la prohibició de representar drames. Sembla ser que aquests buits coincidiren amb diverses adversitats climatològiques molt perjudicials per a l'agricultura de la zona (70) i que la devoció popular atribuï a les referides interrupcions en les representacions. Almenys així ho testimonien les actes del Consell de 1609 quan la Vila es fa càrrec de la Festa: "és gran devotió la que aquesta Vila y particulars d'ella tenen a la dita Festa, de tal manera que se ha vist que dos

anys que s' dexà de fer la dita Festa, la una per la mort de l' Illustríssimo Senyor Don Berlandino de Càrdenas, marquès de la present Vila, y l'altra per la mort del Sereníssim Príncep Don Carlos, fill del cathòlic Rey Don Felip segon, Rey nostre senyor, que santa glòria a Déu, apedregà y caygué molta pedra en lo terme de la present Vila, de tal manera que durà molts anys que los arbres y pins no pogueren tornar a cobrar lo que havien perdut y se'n secaren molts, per lo qual se votà se fes dita Festa cascun any y que per ninguna causa se dexàs de fer<sup>m</sup>. (71).

Ben aviat, però, i per mor dels Concilis i Sínodes esmentats, la Inquisició, establerta al País Valencià pels RRCC a 1482, no trigà en voler supervisar el Misteri d'Elx. Tenim constància d'aquesta intervenció el 1625, com veurem més endavant, si bé no en sabem res del resultat. El cert és que la Festa continuà, malgrat les impertinències provocades pel bisbe d'Oriola Bernardo Caballero de Paredes, que ocupà aquell setial entre 1627 i 1635, i que havia estat inquisidor de Toledo. Aquest prelat, en primer lloc, féu revisar el text del Misteri al canonge d'Oriola el Dr. Estave Torregrossa qui, sembla, no li trobà cap despropòsit (72). Acte seguit, el 1631, basant-se en els decrets d'Innocenci III i el segon Sínode d'Oriola que prohibien les representacions teatrals en llocs sagrats, Caballero de Paredes posà tota mena de traves a la representació del Misteri amb un edicte públic en el que, sembla, provà d'interdir el drama prenent com a motiu certs excessos que el públic pressumptament cometia durant el mateix. La reacció popular no es féu esperar i arribà, fins i tot, a Roma: El Papa Urbà VIII, a través del seu protonotari apostòlic i jutge de la Cúria romana, Marco Antonio Franciotus, extén un rescripte, el 3-II-1632 de cabdal importància per la supervivència del Misteri, i en el que s'hi diu:



"Requerits per part i a instància de la Comunitat i persones de la Vila d'Elx, de la diòcesi d'Oriola, principals en exposar que des de temps immemorial fins avui, amb justs i legítims títols anteriors s'han trobat, i en el present es troben, efectuant i realitzant en el seu lloc i temps, en tranquil·la i pacífica possessió, la celebració i la solemnitat de la festa de l'Assumpció de la Beatíssima Verge Maria amb representacions i cants, segons ancestral costum observat fins avui tant en el mateix dia de la festa com en la seva vespra; i que, malgrat que en aquesta possessió no poden ser destorbats per ningú, l'Ordinari d'Oriola, tanmateix, s'ha vantat i es vanta de voler entrebancar i pertorbar a la dita Comunitat i persones en la seva pacífica possessió; {per ço} nós, requerits, doncs, per arbitrar un remei oportú sobre tot el que s'ha dit, mitjançant la present encarim a tots vosaltres i a cadascun dels sobredits, i en virtut de la santa obediència, manem de forma clara i precisa, que a la vista i recepció de la present, de la nostra part i, millor, de la de l'Autoritat apostòlica, advertiu i requeriu, com per la present advertim i requerim, al senyor Ordinari d'Oriola i a qualsevol de la resta dels anomenats en aquesta carta, i prescriviu i maneu que en l'espai de sis dies {...} sota pena de 500 ducats d'or {...} i, en cas necessari, d'excomunicació i d'altres censures i penes eclesiàstiques, que hagin, i cadascú d'ells tingui de desistir, cessar i abstenir-se absolutament i fer abstenir-se a altres de totes i cadascuna de les arrogàncies, vexacions, destorbs, molèsties i impediments de qualsevol mena inferits, presentats i fets {...} contra la citada Comunitat i persones {...}; i que si intentessin alguna cosa contra la citada Comunitat i persones d'ella, ens ho presentin tot

davant nosaltres [...] i que entenguin que [...] imposem perpetu silenci als adversaris, i allibrem i absolem de tota mena de molèsties, amenaces i destorbs i les declarem nul·les, invàlides (tot i que fetes i inferides de fet) i pressumptes [...] i que mantinguin a la repetida Comunitat i a les seves gents en dita tranquil·la i pacífica possessió, i que la defensin i conservin, i que apareguin davant nosaltres com que hagin cessat, desistit i abstingut, i que en endavant no ultratgin, ans mantinguin, defensin i conservin; i que no sembli que combatin, abandonin o disminueixin el manament de mantenir-los o altre qualsevol necessari i oportú [...] y que a més a més exigiu, i amb exigència maneu i obligueu al dit Ordinari d'Oriola [...] que sota les esmentades sentències, censure i penes, no gosin ni presumeixin [...] molestar, vexar, destorbar o inquietar de cap manera dita tranquil·la i pacífica possessió, ni presentar a judici ni prosseguir-lo un cop començat, ni donar principi ni intentar altra cosa en altra part que no sigui davant nosaltres i en el nostre tribunal [...] i que si en forma distinta s'obrès, cuidarem de què sigui del tot revocat i retornat mitjançant la justícia al seu primitiu estat [...]” (73).

Una tal inequívoca protecció de la Festa, assolida per la tenacitat d'Elx a través dels seus representants municipals, assegurava de manera definitiva la perpetuació de les representacions.

Però un tan contundent dictamen, que degué avergonyir al prelat oriolà, produí per part d'aquest i a través del seu Vicari general, Francesc Piquer, una resposta, quatre mesos després (el 12-VI-1632), feta de justificacions d'última hora i

en la que s'affirmava que

"ni a su Señoría Reverendísima del Ilustre Obispo de Origuela ni a su merced, jamás les avía pasado por la imaginación impedir en manera alguna la devotísima fiesta que los vezinos y habitantes de dicha Villa de Elíg hazen a la Asumpción de N<sup>ra</sup> S<sup>ta</sup> Santísima, antes bien an procurado y procuran por todos los caminos posibles, aumentar y avivar en dichos fteles dicha devosión",

si bé no deixa de citar, per excusar-se, l'esmentat decret restrictiu d'Innocenci III i el Sínode d'Oriola, i que malgrat tot,

"atendido la mucha devosión con que los vezinos de dicha Villa celebran dicha fiesta y a que los Señores antecessores de su Señoría Reverendísima en este obispado, no obstante dicha prohibición synodal, siempre precariamente les han concedido licencia para hazer la representación de la Asumpción en el día de dicha fiesta y en su víspera; después de vista y reconocida dicha comedia por el Doctor Estevan Torregrosa, canónigo doctoral desta santa Iglesia, de orden y comisión de dicho señor Obispo, y no habiéndose hallado en ella cosa que desdiga de nuestra santa fe y buenas costumbres, se le á concedido por dicho señor Obispo facultad y licencia de poder representar aquella conforme cada año se representa dentro del cuerpo de dicha Iglesia, de manera que para poder representar aquella en dicho lugar, no tienen otro título sino sólo la precaria concesión de dicho señor Obispo, y durante su beneplácito, ni consta ni podrá constar que su Señoría Reverendísima ni su merced del señor Oficial y Vicario general, se haian jamás iactado de revocar dicha concesión, no obstante que libremente lo pueden hazer conformán-

dose con dicha constitución de Pío 3<sup>o</sup> [Innocenci III i Pius V] y constitución synodal referida". (74).

El que sí confessa que el bisbe ordenà "por público edicto publicado en el pùlpito de dicha Iglesia en el mes de agosto del año próximamente pasado" fou certes inconveniències que es produïen entre el públic referides a la manca de separació entre homes i dones, a les renyines que es desencadenaven entre la gent, i a l'habitud dels espectadors de menjar i de beure durant la representació, pràctica habitual en els llargs espectacles medievals, aspectes que traurem a col·lació en un altre capítol.

Bernardo Caballero de Paredes, originari de Medina del Campo, professor de la Universitat de Salamanca i, com hem dit, inquisidor de Toledo, no devia adaptar-se gaire a la mentalitat valenciana afecta a la festa i a l'alegria, lluny de l'ascetisme messetari, i a més a més era fervent devot del dogma de la Immaculada Concepció (75) que, tradicionalment, es contraposava al de l'Assumpció defensat pels dominics (76).

Sigui com sigui el prelat d'Oriola no quedà gaire ben perat amb aquesta admonició papal que no encaixaria massa bé car, tres anys després, el propi Urbà VIII, per butlla de 13-VIII-1635, l'envià al bisbat de Lleida, on tampoc degué estar gaire ben considerat des del moment en què col·laborà estretament amb el rei contra la Guerra dels Segadors. Traslladat, novament, a Oviedo, el 1642, provocà també diverses picaresques amb els capitulars asturians (77).

El breu d'Urbà VIII fou veritablement providencial, car al llarg dels segles XVII i XVIII, tant al nostre país com a Europa, les prohibicions de les jerarquies eclesiàstiques locals (i a la França il·lustrada i revolucionària els jerarques estatals) acabarien amb moltes manifestacions dramàtiques de tipus religiós i d'arrel medieval, en perjudici tant de la tradició com de la puixança econòmica que aquestes festivitats produïen en el lloc on es representaven. Especialment lesius foren els dictàmens contra les representacions assumpcionistes.

A Castelló es feia un Misteri de l'Assumpció, del que se'n conserva un text castellà de 1588, com veurem per avant. El bisbe de Tortosa, Antolínez de Burgos, el 1634 havia manat que aquest misteri es representés a la vesprada i no al matí (78). La victòria d'Eix no degué passar desapercibuda i el 1635 les autoritats civils de Castelló pensaven "apel·lar" o "apel·laven" contra l'esmentada provisió episcopal. Però el 1693 la prohibició fou definitiva i el prelat tortosí ordenà "que de hui en avant, sots pena de excomunicació major, no es faça en dita iglésia dit misteri [de l'Assumpció] ni altra qualsevol representació (79).

A França tampoc anaven ben dades les coses en relació a la dramàtica assumpcionista. A Toulouse, el 1666, els vicaris generals, en absència de l'arquebisbe que devia tolerar-la, prohibeixen la representació del "Montement de la Vierge", que es feia tradicionalment almenys des de 1446, "pour certaines raisons, mais qui amuse et détourne les fidèles durant la célébration du saint sacrifice de la messe, donne une occasion profane de commettre plusieurs irrévérences et cause une distraction continuelle au peuple

qui accourt à l'église pour voir ce Montement" (80).

Eren raons molt semblant a les que esgrimia, com hem vist, el bisbe d'Oriola contra el Misteri d'Elx.

Uns anys després, a Dieppe, el 1684, el curat de l'església de Saint Jacques, Mn. Letellier, obté de l'Arquebisbe de Rouen un manament que proscrigués les festes i representacions assumpcionistes que se celebraven en aquella ciutat amb gran concurs de públic, perquè les considerava indecents; però, coneixent el zel que els ciutadans tenien envers aquestes manifestacions dramàtiques, féu confirmar el manament al Parlament de París, sense que aquells se n'assabentessin. La protesta dels representants de la Vila davant el Parlament, al·legant els greus perjudicis que tal mesura produiria (81), no fou escoltada i, per adobar-ho, el 1694 se'ls cremà l'escenotècnica del drama (82).



La carta apostòlica d'Urbà VIII, tot i donar legitimitat inalienable al Misteri d'Elx, no l'eximí, però, dels continuats problemes que se succeïrien amb les jerarquies locals. Els litigis més habituals van referits a la qüestió de les competències en l'organització de la Festa.

El cert és que el Misteri es feia

a càrrec de l'erari públic i la Vila n'era el seu principal custodi. Però el marc de la representació és l'església i el clergat voldrà, en tot moment, mantenir certes prerrogatives més enllà, de vegades, de la seva estricta jurisdicció.

El que oferiria sempre més problemes i traves era el "Vicari foràneo" (83), ço és el representant del bisbe d'Oriola a Elx.

El 1652 aquest Vicari provoca certes tensions amb els jurats de la Vila, en les que fa intervenir al propi bisbe, i que posen en perill la celebració del drama, cosa que obliga al Consell municipal a intentar superar, per tots els mitjans, "la diferència" entre clergat i elets seculars, perquè "la present Vila per ninguna causa, rahó ny accident, dexarà ni vol dexar de fer dita Festa" (84).

Sembla que el bisbe, el valencià Lluís Crespi de Borja (85), arranjà la qüestió i volgué presenciar aquell mateix any la representació del Misteri instal·lat, sota dosser, en una tribuna front el taulat de l'Ajuntament, els representants del qual li oferiren tota mena de cortesies a distància (86).

El 1700 és una gasiva pretensió econòmica del clergat de Santa Maria i de Sant Salvador, la que posa en perill, una vegada més, la representació de la Festa. Era costum establert, i així estava estipulat de dret, pagar tant a cantors com a organitzadors, tècnics i assistents, en espècies (carn de moltó); en aquell darrer any del segle XVII, però, la clarecia pretén "que les pessades de carn que se'ls acostuma donar als eclesiàstics que fan paper en la Festa, se'ls havia de donar en diner y no en carn", petició que el Consell no accepta i decreta "que no se innovara cossa alguna en respecte de les pessades que se'ls dona en la Festa de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de agost, sí que se'ls donarà aquelles per aquelles y les mateixes que fins huy se ha acostumat en la mateixa espècie". El clergat,

frustrada la seva ambició, es desentén de la Festa i tres d'ells, Mn.Geroni Sempere, Mn.Gaspar Ceva i Mn.Antoni Carbonell, es neguen a cantar. Però la Vila no s'acoquina i busca altres actors (87). El bisbe d'Oriola provarà d'intervenir en favor del clergat, en carta del 12-VII-1700, desitjant que les diferències suscitades "no embarazen el que se celebre la Fiesta de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Asumpción", però el Consell de la Vila li respon, amb contundència, que la pretensió dels eclesiàstics "és contra els drets de la present Vila" (88).

Curiosament, Mn.Gregori Sempere, que encarnava un apòstol del Ternari i el paper de Sant Tomàs i que aquell any es negà a intervenir, moria la vespra de l'Assumpció, segons el cronista en el mateix moment que li tocava actuar (89), i deu dies més tard la Parca també visità al propi Bisbe, fets interpretats per la Vila com a càstig diví als altercats que els finats havien produït en la representació del Misteri (90).

El 6 d'agost de 1729, quan es feia la prova de veus que llavors tenia lloc a la Sagristia de Santa Maria, el Vicari forà, Josep Montoro, comissari del Sant Ofici (91), interrompé i suspengué l'acte al·legant l'absència dels capellans d'aquella parròquia,

"y que si era por ser fiesta peculiar de la Villa podría executar las pruebas en la plaza o en los salones del Ayuntamiento". Alcalde, regidor i sets ellí presents per avaluar les veus, davant d'aquestes suspicàcies intentaren d'explicar-li que no estaven obligats a convocar a ningú fora del propi Vicari forà, i encara sense dret a vot, i que era ell mateix qui podia, si volia, invitar als altres clergues. Els representants de la Vila, acte seguit, es retiraren a l'Ajuntament preocupats pel fet que "arriesgaba en la deformidad el lucimiento pretendido en la Fiesta". El Vicari, però, després de fer els seus esbrina-

ments entre els curats, hagué de córrer a la Casa Consistorial per excusar-se del seu error (92). De fet les proves de veus, potser no llavors però sí anys després, es traslladarien, efectivament, a la Sala de Sessions de l'Ajuntament com encara es fa avui en dia.

A 1734, el bisbe d'Oriola, basant-se en una butlla de Clement XII. en la que es deia que "el Maestro de Capilla, el Organista, el Arpista y los dos sochantres de la Iglesia de Santa María [...] hayan [...] de ser elejidos por el Obispo" (93), ordena al fabriquer de dita església no lliuri la part del salari que acostumava donar al Mestre de Capella (que, tradicionalment, nomena la Vila) i més endavant pretén nomenar-lo ell, resultant un doblament del càrrec: el Mestre de Capella de la Vila que s'encarrega del Misteri, i l'eclesiàstic que dirigeix el cant en la resta de funcions litúrgiques pertanyents a l'estricta jurisdicció clerical (94).

El 17 d'agost de 1735, el fabriquer Lleonard Soler i els electes de la Parròquia volgueren acomiadar al tenor de segon cor Pere Furió, però aquest continuà cantant durant tota l'Octava d'acord amb la voluntat de la Vila i el beneplàcit del mestre de Capella (95). El Consell comunicà el fet a la Reial Audiència de València el 6-VI-1736 (juntament amb altres esdeveniments en relació amb el nomenament de mestre) i esgrimint que "nunca ha sido de inspección de la fábrica el poderse entremeter en tanto grado que en las pocas ocasiones bien singulares y modernas que el fabriquero y electos de la Parroquia han intentado miscuirse con alguna operación, se les ha trastornado" (96).

El 1776, el bisbe d'Oriola Josep Tormo aconseguia de la Real Audiència un decret prohibint treballar en dies festius. Davant d'això, el 1777 el Consell de la Vila d'Elx recela que el Vicari forà pretengui interdir, d'acord amb el decret, la fira que tradicionalment tenia lloc -i en té encara- a Elx durant els dies festius de la representació assumpcionista, cosa que, preveu, seria en gran perjudici dels firaires i dels il·licitans. Acostumats, doncs, a les reiterades censures provinents de l'esmentat Vicari, els representants municipals, curant-se en salut, demanen a la Reial Audiència de València que prenguéss un acord al respecte, cosa que fa sentenciant "guárdese la costumbre" (97).

Entre 1767 i 1790, època del bisbat de Josep Tormo i Julià, es prohibí, per ordre d'aquest prelat, l'escena de la "Judíada" (98), plausiblement per l'enrenou que devia ocasionar. No n'hem trobat documentació escrita però la tradició oral conta que la lluita entre Jueus i Apòstols de vegades es devenia ben real i els actors -i també el públic- sembla que l'aprofitaven no només per esfogar-se sinó també per ajustar-se els comptes. El cert és que aquest passatge estigué absent del drama durant tot el segle XIX i fins 1924 en què es restaurà.

El 1792 la Vila havia ordenat prohibir al públic que pugés al terrat del temple els dies de la representació a veure les tramoies i torna car destorbaven, perillosament, als operaris i atemorien als actors dels ginys aeris. A l'efecte, havia encarregat al guarda de l'escala de cargol que li dóna accés, que cuidés de no deixar passar a ningú tret dels tramoistes. Però justament el germà del Vicari forà, Pasqual Miralles, li vingué de gust el visitar les tramoies del cel "en compañía de otros sujetos y diferentes mugeres", i el guarda, Andreu Mira i Serrano, li ho vedà, cosa que provocà la ira del referit Miralles qui ballestrejà contra l'Ajuntament i acudí a son germà perquè cessés en la seva escomesa al fidel guarda "quien con su padre ocupa dicho citio cinquenta años". Aquesta cessació comportà gran "desorden que se experimentó en los días de la función en el tablado de la cúpula de la Iglesia, el que estuvo bien serca de suseder una desgracia por la mucha gente que cargó sobre él". El Consell de la Vila s'indignà i protestà per escrit al referit Vicari recordant-li, una vegada més, "la posesión de imemorial en que se halla esta Villa por sí y sus comisarios de disponer en la función de N.º 5.º de Agosto de todos los empleos que se ocupan en ella y disposiciones que se dan para su adorno, lusimiento y seguridad dentro y fuera de la Iglesia como que todo lo costea de los propios" (99).

Encara enguany (1986) el Bisbe d'Oriola, sembla ser que a instàncies de l'arxiprest de Santa Maria, Antonio Hurtado de Mendoza, ha fet inviàbles els nous estatuts del Patronat del Misteri d'Elx que s'havien de realitzar, mancomunadament, amb l'Ajuntament de la ciutat i la Generalitat Valenciana. El propi arxiprest, no deixa de posar traves a tota iniciativa provinent dels poders públics (Ajuntament o Generalitat) i impedir la feina dels reporters gràfics i periodistes.



Totes aquestes picabaralles són expressives d'una disposició prou negligent envers l'espectacle per part de l'estament eclesiàstic, mentre que evidencien la irrenunciable voluntat del poble per les manifestacions lúdiques i dramàtiques emanades de la seva fe i religiositat molt més emparentada amb la festa ritual agrària que amb les austeres prèdiques del Contra-reformisme.

Causes majors, però, han provocat altres interrupcions passatgeres del drama. El 1811 no es féu per mor d'una epidèmia de febre groga que assotava la zona, el 1829 perquè un terratrèmol deixà molt malparada l'església i calgué solidificar-la; però durant el segle XIX serà el còlera morbo el protagonista de les diverses suspensions de la Festa que, en el millor dels casos, es traslladava a altres dates menys propícies a la propalació del "contagi". Pel flagell d'aquesta malaltia no es representà el Misteri almenys els anys 1834, 1855, 1884 i 1885, mentre que es prorrogà a finals de novembre el 1859 i el 1890, evitant, així, la massiva vinguda estiuenca d'espectadors que podrien introduir el còlera que senyorejava altres poblacions valencianes.

És notable de constatar com, malgrat la precarietat econòmica, el nou Ajuntament del Trienni Constitucional fa tot l'esforç per representar el Misteri amb tot llujment "considerando que no conviene el sercenar cosa alguna de dicha Festividad, para que los malévolos enemigos de la Constitución no inbuyan a los devotos sencillos de que se acaba la religión" (100).



Entre 1903 i 1905 tampoc es feu la Festa donat que s'estigué reconstruint tota la cúpula de Santa Maria. El 1909 només hi hagué Octavari, tal i com resa el cartell que es féu a l'efecte: "Cartel único, manuscrito, que ha estado expuesto en Santa Maria durante el Octavario, en este año que no se ha celebrado la Fiesta. Oradores durante el sermón..." (101).

La darrera interrupció fou durant els anys 1936-1940, per causa de la guerra i de la vandàlica crema de l'església, que ocasionà la destrucció de bona part dels elements escènics, perpetada el febrer de 1936, malgrat el cordó que guàrdia, batlle i ciutadans feren al seu entorn.

### 3. La projecció de la Festa.

Aquesta tradicionalitat i ferrenya voluntat de conservació que el poble d'Elx, com a protagonista principal, ha mantingut envers la seva Festa, ha fet possible la perduració de l'espectacle, però, curiosament, ha determinat, d'altra banda, certs ocultismes i certes aprehensions que han bloquejat, de vegades, la difusió del Misteri. Ja Felip Pedrell se'n sorprenia en l'últim any del segle XIX: "Si en un punt de l'estranger es representés encara un misteri de l'Edat Mitjana com aquest, aquest lloc seria famós a tot el món, i faria acudir als amants de l'art i de la tradició" (102).

Si en un inici aquest ocultisme i reserva podia venir condicionat per l'espasa de Damocles d'una possible prohibició inquisitorial o jeràrquica, després, quan aquesta, des de la protecció papal, ja no significava una amenaça, serà potser un creixent prurit d'originalitat en la consciència dels il·licitans i una temença a la probabilitat de plagi, el factor que determinarà la tendència a la circumspecció i al recel que encara avui en dia mantenen alguns dels organitzadors del Misteri.

L'ocultació dels manuscrits amb el text i la música de la Festa ("consuetes"), és, potser, la mostra més palesa i lamentable d'aquest sentir. De fet, sembla ser, que existia la tradició de retirar i amagar secretament les consuetes velles en ser substituïdes per les noves còpies. És a dir, que cada nou exemplar oficial només tenia a la vista per realitzar la compulsa l'immediatament anterior, que, un cop trelladat, es lliurava a la custòdia dels

senyors o prohoms de la Vila.

En aquest sentit, ja a principis del XVII existia explícitament la interdicció, tant per part del Municipi com de l'Església, de fer cap mena de còpia del consuetat original. Així ho expressa Gaspar Soler Chacon, el 1625, quan fa el seu trasllat "tan solament de la lletra" a causa d'haver-hi l'entredit "de no donar lloc la Vila ny clero a que.s fassen trellats per la autoritat y gravetat de la Festa"; entredit que subscriu literalment Carles Tàrrrega, el 1751 en la còpia que fa del manuscrit de Soler: "encara que reparable en Vila y lo Reverent Clero a que se fassen estos trasllats, per la authoritat y gravetat de la Festa" (103).

Malauradament aquest esperit esotèric perviu, d'alguna manera, avui en dia, i tots els investigadors han constatat l'ocultació que se'ls ha fet dels manuscrits, fonts o documents que existeixen en mans particulars. Els propis cantors, fins fa poc, no tenien oportunitat d'obtenir còpia de les partitures que ells mateixos interpretaven.

En un altre ordre de coses quan Jack Lang, director del Festival Internacional de Teatre de Nancy, el 1982 convidà a la Capella del Misteri d'Elx a representar aquest drama en aquell importantíssim certamen amb tota mena de facilitats i òptimes condicions, esclatà una polèmica que féu fracassar l'empresa (104).

El cert és que el drama no ha sortit mai d'Elx, tot i que el President de la Junta Local Gestora, Josep Ferràndez Cruz, ha fet tots els esforços per poder donar una representació a la Basílica de S.Pere del Vaticà (105). Sí que s'han fet, però, recitals de la música en diverses ocasions, si bé sense la tramoia aèria, evidentment, i gairebé en sessió de concert. Els primers foren a l'esglé-

sia de S. Agustí de València (1942), al Saló del Cent de Barcelona i davant el panteó d'Eugeni d'Ors de Vilanova i la Geltrú (1964) i a la Catedral de Toledo (1975).

Actualment la difusió cada cop és més important. La Televisió espanyola i l'alemanya de Magúncia n'han fet filmacions senceres (també la francesa de manera subreptícia).

De la seva banda, la realitzadora cinematogràfica Gudie Lawaetz, esperonada per l'entusiasme que el cantant Lluís Llach li inferí sobre la Festa, se'n vingué a filmar-la juntament amb el director anglès Michael Dodds, l'any 1978. El film "The Mystery of Elche", produït per O.B. Hardison, va suposar 25 milions de pessetes costejats per la Folger Shakespeare Library de Washington, amb la col·laboració de la Companyia Ford de Dearbon, Michigan; la Fundació Nacional d'Humanitats dels U.S.A. i el Fons Internacional per a la Promoció de la Cultura (UNESCO). La pel·lícula, d'una duració de 125 minuts, s'estrenà el 6-IV-1979 a Washington i Detroit, a través de la Weta BBS, cadena de televisió nord-americana de 217 estacions. El 24 de maig es presentà a Elx a la Sala Capitol. Es tracta, però, d'una versió comercial que a l'investigador no interessa tant com l'original (filmació completa de l'espectacle) que s'ha projectat molt poques vegades, i del que l'Ajuntament il·licità en posseeix una còpia.

Recentment, el director cinematogràfic francès Marcel Hanun n'ha realitzat un curtmetratge.

CAPÍTOL II :  
ASPECTES LITERARIS

## CAPÍTOL II : ASPECTES LITERARIS.

=====

### 1. El naixement del drama.

Ha estat preocupació fonamental dels investigadors del Misteri d'Elx el tractar de dilucidar i establir la seva data de creació.

La documentació que ens podria furnir elements fefaents al respecte fóra aquella que, versemblantment, havia de produir la Confraria de l'Assumpció, al si de la qual nasqué el nostre drama. De l'arxiu d'aquesta Congregació, tanmateix, mai no se n'ha tingut cap notícia.

Els Llibres de Fàbrica de l'església de Santa Maria, en ser aquesta la seu de la representació, podrien, al seu torn, reflectir-la. Però justament ens manquen els més antics. Pere Ibarra anotava, el 1926, que "habiendo sido trasladado el antiguo Archivo de esta Parroquia a Orihuela en 1564, a raiz de la creación de esta Diócesis, no son, pues, de gran antigüedad sus libros parroquiales" (1). De moment, però, com ja hem dit, els arxius eclesiàstics d'Oriola estan tancats al públic i no n'hem pogut fer cap mena d'escorcoll. Allí podríem trobar referències anteriors al primer document municipal conegut, fins la data, sobre el Misteri: 1530 (2).

Hi ha qui diu que el coqueteig de la Festa consisteix en no desvetllar mai la seva edat (3). El cert és que, com hem vist, des dels primers estudiosos il·licitans sis-centistes, s'ha volgut batejar-la en els anys de la conquesta (4).



El procurador general Josep Anton reprèn aquesta hipòtesi fictícia en el seu relat de 17-VIII-1717 contingut en el Llibre Racional Major de la Vila d'Elx, i afegeix, encara, per primer cop, la miraculosa vinguda per mar, el maig de 1266, de l'Arca que transportava la imatge de la Verge i la Consueta de la Festa. Justifica la seva redacció dient que els documents que testificaven aquests fets es trobaven a l'Arxiu d'Elx abans del saqueig de 1706, cosa que no deixa de donar-li via franca a la imaginació. En realitat comença per falsejar les fonts documentals en dir: "Copia de las antigüedades de Illice y motivos de que se originaron célebres fiestas de N.ª S.ª de la Asunción, trasladada por Luis Soler Jacón, trasladada en el año 1492 del original que se hallava en los Archivos de dicha Villa que Christóval Sans de Carbonell, síndico de ella, havia sacado a luz de los papeles que se hallaron de Francisco Castells de Urquís, síndico que fué en el año 1353" (5). Queda manifesta, doncs, la voluntat de Josep Anton, que coneix perfectament els escrits de Gaspar Soler i Cristòfol Sans (que no s'havien pas perdut), d'intentar fer antiga la Festa i la documentació que parla d'ella. Lamentablement, aquest afany de falsificació en pro de l'antiquitat del Misteri seria moneda corrent fins al present segle.

La llegenda de la Vinguda de l'Arca torna a aparèixer, pocs anys després, si bé traslladada a 29-XII-1370, en el Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reina de los cielos y tierra, María Santísima, que se veneran en los más célebres santuarios de España, de Juan de Villafañe, S.I. (6). A partir d'aquí, la inventiva folklòrica es desencadena: Carles Tàrrrega, el 1751, dona per bona la versió de Josep Anton; un segle més tard, Emilio Moreno Cebada publicava un document, absolutament apòcrif, en el qual, de forma matussera, es declara aquella Vinguda de 1370 (7).

Tot aquest cúmulo d'irrisoris falsejaments ha arribat, però, fins als nostres dies, àdhuc en mans d'investigadors de relleu com Pere Ibarra, arxiver d'Elx a principis de segle, Joaquim Turina o Oscar Esplà qui afirmava que "D. Pedro Ibarra, ya fallecido, me mostró en el año 24 una carta real, conservada entonces en

los Archivos municipales de la Villa, que autorizaba la representación de la Festa en el año 1266", asseveracions que varen fer perpetuar l'error en la declaració oficial de la Festa d'Elx com a Monument Nacional (15-IX-1931), on es diu "Misterio del siglo XIII", i que el propi Esplà ampliaria en el disc que edità el 1961 i que titulà : "El Misterio de Elche (siglos XIII-XVIII)". El document en qüestió, que podria ser una mena de Carta Poble d'Elx o l'Acta de Consagració de la mesquita convertida en temple cristià, no l'hem sabut localitzar enlloc i, d'existir, podria referir-se, en tot cas, a l'establiment de l'església il·licitana sota l'advocació de l'Assumpció, com el rei Jaume havia fet en altres viles valencianes, o, fins i tot, podria fer menció a la Festivitat de l'Assumpta, com s'esdevé en una carta de la reina Maria (16-VI-1370) que al·ludeix a "la Festa de Santa Maria de Agost primera vinent" i que Ibarra interpretà, erròniament, com a testimoni de la representació dramàtica d'Elx (8).

A partir de la segona meitat del segle XIX, un seguit d'investigadors acudeixen a Elx per contemplar la cèlebre representació, tal vegada esperonats per l'entusiàstic discurs que Mariano Roca de Togores, Marquès de Molins, dedicà al Misteri en la seva entrada a l'Acadèmia de la Història (1869)(9). Aquests estudiosos comencen a filar més prim en la datació del drama. Caietà Vidal i Valenciano, el 1870, s'inclinava a pensar que la Festa d'Elx s'havia originat a finals del segle XV (10); Milà i Fontanals, per l'estat de la llengua, el col·locava a principis del quatre-cents (11); Ruiz de Lihory l'encavalcava entre finals del XIV i primeries del XV (12); Felip Pedrell, de la seva banda, és el primer a estudiar, amb rigor, la música, i el primer a observar una reelaboració del drama durant el segle XVI (13); el canonge Chabàs, ultra desmentir d'una bona vegada la documentació llegendària, s'inclina a situar-lo a principis del XVII, data de la primera còpia coneguda (14), empirisme que adoptarà, recentment, Fernando Lázaro Carreter, qui arriba a despullar el Misteri de tot caràcter medieval i no gosa datar-lo més enllà del 1600 (15). Un criteri semblant encara ha fet fortuna

en la darrera Historia del Teatro en España, on Ronald E. Surtz redacta una interessantíssima anàlisi sobre "El teatro de la Edad Media", en la qual, però, prefereix no tractar el Misteri d'Elx car "sólo se puede documentar su representación a partir del siglo XVI" i que, per tant, "queda fuera de los límites cronológicos de este estudio" (16).

Tanmateix, els investigadors atents a la pràctica escènica medieval no han pogut per menys que situar el drama d'Elx a les darreries del XV, amb revisions importants durant la setzena centúria. Així opinava William H. Shoemaker (17), Joan Ruiz i Calonja (18) o Joan Fuster (19), i, amb arguments molt més precisos, Josep Romeu i Figueras (20).

Certament que el primer document de la Festa és de 1530 (21), però pressuposa una pràctica usual d'alguns anys enrera i l'organització i tutela de la representació per part d'una Confraria, la documentació de la qual, d'existir, ens resoluria els dubtes.

Tot i que Pomares Perlasia desqualificava als "críticos literarios y musicales que, luego de un examen superficial, han atribuido la antigüedad de la Festa al siglo XV y hasta el siglo XVI", precisament els estudis rigorosos i en profunditat presenten aquestes dates com les de naixença del Misteri, i només amb "un examen superficial" i amb grans llacunes culturals es pot pretendre una datació "desde mediado el siglo XIII" (21bis), si més no temerària.

D'aquesta manera, podem considerar com a data d'inici de les representacions del drama il·licità, la segona meitat del segle XV, en base a nombrosos arcaïsmes textuais manifestament quatre-centistes, a l'essència baixmedieval de la seva trama, escenografia i concepte espacial, i en relació a la gran puixança assumpcionista en el teatre dels Països Catalans al llarg d'aquell segle, a més a més de certs elements musicals, propis també de la quinzena centúria, com acaba de desvetllar

D'altra banda, potser caldria relacionar el naixement de la Festa il·licitana amb els jubileus concedits, des de 1457, a la Seu valenciana per al dia de l'Assumpció, i que culminarien, el 1489, amb la indulgència papal extraordinària que fou publicada el 4 de juliol per Joan Roís de Corella, "mestre en sacra theologia", que donà lloc a la primera processó general i urbana de l'Assumpta pels carrers de València, després les Vespres del 15 d'agost; processó solemne que vuit anys més tard seria reproduïda a Lleida, juntament també amb un drama assumpcionista inspirat en el valencià (21ter). Precisament el 1489 es construïa l'ermita de S. Sebastià d'Elx, seu que seria de la imatge de l'Assumpció fins que passés a l'església de Santa Maria el 1648 (21quat) i fins avui vestuari dels cantors.

Tot aquest seguit de coincidències ens inclina a precisar, com a hipòtesi, que el Misteri d'Elx tal vegada s'haguera originat en l'última dècada del XV o, fins i tot, en la primera del XVI (21quin).

## 2. Denominació.

Darrerament, els investigadors s'han esforçat en intentar una precisió sobre la nomenclatura que cal atorgar al drama d'Elx d'acord amb la seva naturalesa.

Des dels primers estudis vuit-centistes, aquesta representació ha rebut les més diverses i pintoresques denominacions, moltes d'elles ben allunyades del seu caràcter específic.

### 2.1. Festa.

La documentació més antiga i la tradició popular parlen sempre de Festa : "Festa de la Santa Asumció" (1530), "Festa de la Assumció de la Gloriosa Verge Maria" (1534), "Festa de la Assumptió de la Gloriosíssima Mare de Déu, dita vulgarment la Festa de la Vila de Elig" (Consueta de 1625), "Festa de Nostre Senyora de la Assumptió" (Consueta de 1639), etc.

Festa, però, és una denominació genèrica que designa qualsevulla de les festivitats cristianes del calendari litúrgic. Tant és així que durant el segle XVI és precís nombrar el subjecte concret de la festivitat, sobretot al costat d'altres festes que, com la del Corpus, competien amb la de l'Assumció en esplendor i lluïment (22).

Cert que ja a principis del XVII, i coincidint amb la importància que se li atorga en prendre-la al seu càrrec el Consell Municipal, la celebració assumpcionista és reconeguda com la Festa de la Vila d'Elx per antonomàsia. A la vegada, però, la documentació sis-centista comença a diferenciar la "festa temporal" (bous, jocs de canyes, focs d'artifici, etc.) de la "festa de l'església" (representació assumpcionista, però també processó i Octava) (23), cosa que demostra, palesament, com el mot "Festa" abraçava totes les activitats, sacres i laiques, que se celebraven durant els dos dies de la festivitat de l'Assumpta (23bis).



Així doncs, en favor de la nomenclatura "Festa" hi ha, efectivament, la tradició i els documents, però amb l'objecció que resulta un terme ambigu, per tal com no designa la representació dramàtica en si, sinó la festivitat de la diada. Aital confusió és la que ha conduït a datar, per exemple, el misteri de València el 1416, quan aquesta data només indica l'inici de la celebració de la festivitat de l'Assumpció (24), o, d'altra banda, com hem dit, ha comportat l'error de situar la representació il·licitana ja el 1370 (25).

## 2.2. Misteri.

Ja al segle XVII, algú que altre utilitzà la paraula "misteri" per designar l'acte dramàtic de l'Assumpció (25bis). I a partir de la primera traducció al castellà del drama d'Elx, feta per Claudià Felip Perpinyà en la primera dècada del XVIII, apareixerà amb freqüència la paraula "misteri" per referir la representació estricta (26).

El mot misteri és una designació convencional, en la terminologia teatral, del drama sacre en llengua romànç. Documentat, sembla ser, per primer cop a França entorn 1374 (27), el terme mystère prové de "ministerium", ço és, servei o ofici religiós, i indicaria, en sentit concret, els drames en els que es posava en escena algun "misteri" (teològic) de la religió. Aquesta terminologia ben aviat començà a desplaçar altres termes llatins o vulgars com ludi, jeu, sacra rappresentazione, joc o representació (28).

A l'antiga Corona d'Aragó el mot apareix per primera vegada, encara en llatí (i sembla que ningú<sup>no</sup>/ho ha notat fins la data), a la Consueta antiga de Vic del segle XIII i amb un manifest sentit dramàtic: "In festo Innocentum, faciant pueri totum mysterium, et sex dicant Invitatorium cum capis sericis, et cereis, et faciant totum mysterium sollempne" (29). Evidentment, s'està referint a les cerimònies lúdiques que els infants de cor feien el dia dels Innocents, representació coneguda com l'Episcopum puerorum o Bisbetó, adaptació eclesiàstica de les



festes d'inversió romanes, les Saturnalia, celebrades en el solstici d'hivern.

Ja en català, es documenta per primera vegada un "misteri" dramàtic amb el drama assumpcionista de València, de les primeres dècades del XV (30); en dates semblants, en certa "representació dels apòstols en lo jorn de Pentecosta" feta a Perpinyà, i el 1424 a Castelló, on es parla de "la representació que fonch feta del Misteri de la Passió de Jhesu Christi ara en la Quaresma pus prop passada" (31).

Observem també que, al llarg dels segles XV-XVII, apareixen nombrosos drames en el nostre àmbit cultural designats amb la terminologia de Misteri (32). Però volem remarcar, especialment, la denominació de misteri que el bisbe de Tortosa, el 1634, atorga a la representació assumpcionista de Castelló (33), de la qual en conservem un text, en castellà, de 1588 (34).

El cert és que la designació de "misteri" aplicada al drama d'Elx s'ha obert camí entre els investigadors del present segle i així se'l coneix en tots els àmbits (35).

En favor de la nomenclatura "Misteri" hi ha, doncs, la medievalitat i l'especificitat dramàtica.

Considerem adequada, per tant, la indistinta utilització de Festa o Misteri per designar el drama assumpcionista d'Elx.

2.3. Altres nomenclatures.

El que resulta del tot improcedent són les altres nomenclatures que s'han vingut utilitzant en els últims 150 anys: des de "drama litúrgic" (36), que només es pot aplicar als drames eclesiàstics lligats a la litúrgia i en llatí, a "auto sacramental" (37), corresponent tan sols als drames d'exaltació eucarística, passant per "primera òpera de la història" (38), gènere musical referit sempre a obres de caràcter profà, o "farsa religiosa" (39), forma d'origen francès que, en propietat, no té res de religiosa, ans al contrari és radicalment laica..

Si bé en certes representacions catalanes del XVI el terme "consueta" (llibre de cerimònies o ritual eclesiàstic de pràctica consuetudinària) passà a denominar la mateixa representació, <sup>(39bis)</sup> no podem aplicar-ho a Elx, on encara avui serveix el sentit específic de llibre en què es conté el text i la música (la consueta), llibre que, com només tenia el director o directors de l'espectacle, passà a designar, també, en masculí, als encarregats de "conduir" o de seguir el drama per marcar les oportunes indicacions, i, modernament, té el significat també d'apuntador (el consueta)(40).

3. Elements textuais.

3.1. Llengua.

Certes susceptibilitats, antigues i modernes, enfront la designació genèrica de l'idioma català, han conduït a alguns estudiosos a perpetrar greus errors filològics a l'hora de considerar la llengua en què està escrit el Misteri d'Elx.

El més freqüent d'aquests equívocs és anomenar-la "llemosí".

Com sabem, el llemosí és un dialecte, parlat a la zona de Llemotges (Occitània), de la llengua d'Oc, la qual fou emprada com a idioma poètic pels trobadors catalans fins ben bé les darreries del XIV, coexistent, tanmateix, en la literatura, amb el català, usat en la prosa, però també amb un català aprovençalat utilitzat en la poesia dramàtica i religiosa que, dirigida al poble, calia que fos en la llengua pròpia.

La primera gramàtica d'una llengua romanç, Las reglas de trovar, és sobre l'idioma occità i fou escrita, precisament, per un català, Ramon Vidal de Besalú (c1180-1252) que, per primer cop, assimila el nom del dialecte amb el de la llengua dels trobadors (41): "...ieu parlari de Lemosin {...} la parladura natural e dreita {de Proenza}" (42).

Des del segle XVI, però, amb la progressiva pèrdua de la unitat cultural dels Països Catalans, començà a utilitzar-se el mot per designar el català medieval, que s'havia anat disseminant i diferenciant amb la creixent dialectalització de l'idioma. Joan Bonllavi en editar, a València, el 1521, el Blanquerna de Llull, distingia entre "la llengua llemosina primera" de l'original del frare mallorquí i "esta llengua valenciana bastarda" amb la que l'editor el modernitzà (43).

42

No sabem fins a quin punt els escriptors castellans col·laboraren en aquest canvi semàntic. El cert és que el cronista Alvar García de Santa María, en relatar les festes organitzades a l'entorn de la Coronació de Ferran d'Antequera (Saragossa 1414), de les quals <sup>en</sup> fou espectador, tradueix del "limosín" unes cobles cantades en un entremès escrit, en català, per Enric de Villena (44).

El primer traductor d'Ausias Marc, Baltasar de Romani, afirma que les seves composicions són "en verso limosín escrites" (edició de València, 1539). Jurge de Montemayor, el segon traductor del "grande catalán de amor maestro, que tan mal y sin entenderlo Montemayor tradujo", com escrigué Lope de Vega, diu també que les seves poesies eren "traduzidas de lengua lemosina en castellano". Aquesta nova acepció del mot "llemosí" queda definitivament cristallitzada amb Martí de Viciana qui, el 1574, escriu: "Como el Rey {don Jayme} y los de su casa y corte y muchos de sus vassallos, hablaban lengua de Provensa y de Limós, aquella como a más común prevalescíó, pero non sin grande mixtura de otras lenguas {de los demás aventureros conquistadores}, y toda en junto fue nombrada Lengua limosina, con la qual tenemos escripto el libro de las Leyes forales del Reyno, y las obras de Ausias March, y muchos otros excellentes libros que nos dan testimonio de aquella primera lengua" (45).

En el mateix sentit utilitza la paraula Cristòfol Sans, el 1621, per referir-se a l'idioma de la Festa que "con su primera lengua lemosina se recita y hace hasta hoy día" (46), denominació que recull Carles Tàrrrega, el 1751, en parlar de l'"idioma lemozina" referint-se a la llengua del Misteri (47). Encara amb semblant significació s'expressava Mariano Roca de Togores en afirmar que "el escrito, aunque en valenciano, conserva modismos y vocablos del lemosín del siglo XII" (48), o Pierre Paris: "Le drame est écrit et se joue en vieux catalan, en langue limousine" (49).

Tanmateix, a partir del segle XIX hi ha la tendència a considerar el "llemosí" no com a sinònim de català antic sinó com una llengua mare (del tot fictícia) de la qual en derivarien, per igual, els dialectes català, valencià i mallorquí. Com escriu Sanchis Guarner "l'èxit prolongat que tingué entre els valencians la denominació de llemosí, obeeia a la resistència que han manifestat sempre a anomenar catalana la llengua pròpia" (50).

En aquest prejudici s'aliniava l'estudiós il·licità Pomares Perlasia que bastoix un extravagant arbre genealògic per a la llengua del Misteri: "el texto primitivo, indudablemente lemosín, nos es completamente desconocido y todo lo que ha llegado hasta nosotros son copias más o menos reformadas [...] escritas en lemosín-valenciano. En efecto, allí [en un altre capítol que restà inèdit] conoceremos la evolución de la lengua valenciana, que junto con la catalana y la mallorquina, forman las lenguas vernáculos que se desarrollaron del lemosín primitivo, y cómo en ese substrato pudo escribirse nuestra Festa" (51); opinions de les quals es contagiarien, fins i tot, estudiosos com Gonzalo Gironés (52).

L'altra denominació que ha rebut la llengua del Misteri és, simplement, la de "valenciana", seguint la tradició d'escriptors com Roís de Corella o Joanot Martorell que, durant el segle XV, sabedors de la superioritat cultural, econòmica i demogràfica de València enfront el Principat, preferiren dir que escrivien en "valenciana prosa", tot i conscients, però, de la unitat lingüística i de què a l'estranger s'anomenava català a la llengua i catalans a tots els habitants de la Corona (53).

Gaspar Soler, en la primera consuetat coneguda de la Festa (1625) expressa com aquesta està escrita en "esta nostra llengua valenciana, per ser ella en sí breu y tan mal llimada" (54), constatant, ja, el creixent complex de inferioritat de l'idioma autòcton enfront l'absorbent castellà, sentiment iniciat, un segle abans, en la Cort de la Reina Germana.

És palmari, doncs, que "the language of the play [Mystery of Elx] is catalan" (55), en la seva variant occidental i, concretament, en dialecte valencià.

Un altre problema és la preocupant deserció massiva que el poble d'Elx està fent de la seva llengua autòctona, el "bell catalanesch" que els nous pobladors llegaren en la conquesta i que actualment desplaça, per negligència, el castellà, produint un divorci cada vegada més insalvable entre l'idioma de la Festa i la parla quotidiana d'Elx (55bis).

Els versos són exempts de castellanismes: lèxic (els gràfics són corrupcions pròpies dels copistes), però no així les rúbriques (que, per la seva naturalesa puntual, eren més susceptibles de reelaboracions d'acord amb l'evolució de l'espectacle), especialment les contingudes en el manuscrit de 1625, escrites de nou, amb tota mena de detalls, pel propi Gaspar Soler (més prístines són les dels Mss. 1639 i 1709-22 que seguien una redacció primitiva).



### 3.2. Entitat poètica.

Es evident que, en l'estat que ens ha perviscut, el text il·licità resulta més fluïx i més pobre que l'acurat misteri assumpcionista valencià o el ben confegit de la Representació de Tarragona. Un text cantat, del qual no en servem fixació escrita fins a 1625 -ja molt deteriorada-, on l'important és, precisament, la música i la posada en escena, conduït per la memòria col·lectiva del poble, no pot aspirar a gaires filigranes literàries.

La llengua emprada en la Festa d'Elx no és una llengua culta, ans al contrari, participa d'un estil arreladament popular. D'altra banda la seva pervivència fins als nostres dies de la mà -i de la veu- dels il·licitans, ha comportat un seguit d'erosions, sedimentacions i reduccions com el tall d'un coltell que l'ús deixa brunyit. Ja Carles Tàrraga el 1751 advertia que el Misteri es conservava "ab algunes alteracions com se advertixen" (56).

Efectivament, els 259 versos que componen el drama elxà ja són un abreujament d'una anterior i més extensa redacció (57).

L'última mutilació perpetrada en el Misteri d'Elx (i avui restaurada) la podem datar a principis del segle XVII i va reforçada els dos parlaments de les Maries existents al Ms.1625 (i al de 1751 que el copia) i ja no en els oficials de 1639, 1709 i 1722. La veritat és que la tradició popular encara avui anomena a Maria Salomé i Maria Jacobe les "Maries mudes" (mudes), tot i que des de la reforma de 1924 tornen a cantar amb el text de la primera Consueta conservada (58). El refranyer popular és ben expressiu, i d'algué que a penes parla se li diu que "pareix Maria múa" (59).

El text d'Elx, doncs, ha estat manipulat successivament en funció de la seva escenificació i sempre al servei de la música. Avui en dia, encara, no es diu tot el que hi ha escrit, i versos sencers queden reduïts a l'arpeig d'una sola vocal allargassada.

Insistent en l'escàs valor poètic de la Festa d'Elx, hem de tenir en compte que l'Església crea aquest tipus de teatre religiós, en llengua vulgar i obert al públic, amb la voluntat d'apropar-se als gustos populars i amb la intenció de transmetre els grans continguts del cristianisme i els fets essencials de la història sagrada(59bis).

D'aquesta manera, el propòsit fonamental que anima la producció dramàtica religiosa era el d'oferir a l'espectador il·lustrat un text senzill i entenedor, clar i sintètic en el seu missatge, i tothora sotmès a l'escenificació. L'espectacularitat visual i la màgia auditiva de la música eren les millors armes per arribar a la gent. Pensem que, més que cap altre tipus de societat; "les societats medievals foren civilitzacions visuals"(60). Això determina l'escassa entitat literària dels textos dramàtics, compensada, però, amb una excel·lent eficàcia en la claredat expositiva i, sobretot, amb l'acompanyament d'un extraordinari desplegament escènic i un suport melòdic excepcional.

Les característiques del llenguatge del Misteri d'Elx ens ajuden a delimitar perfectament una part del text més antic, amb arcaïsmes filològics que asseguren una redacció original del segle XV (61), mentre que altres parts demostren una reescriptura feta durant el segle XVI i probablement deguda a la introducció de composicions musicals pròpies de la polifonia renaixentista.

Efectivament, podem establir que si, d'una banda, la primera jornada del drama conté més arcaïsmes filològics que la segona, també, d'altra banda, se'ne escauen més antigues les estrofes amb música monòdica (algunes d'elles cantades al to d'himnes litúrgics) que les entonades a diverses veus.

L'ús de la copulativa 'e' o 'y' marca, sens dubte, dues diferents redaccions. Pensem que ja en els misteris, consuetes i representacions de Catalunya, València o Mallorca a principis del segle XVI, la conjunció 'e' és sistemàticament substituïda

per i o y' (62). La conservació, doncs, d'aquesta e en alguns versos del drama il·licità ens confirma una procedència quatrecentista.

### 3.3. Autoria.

El drama religiós medieval, almenys en la nostra cultura, és sempre, anònim. No hi ha cap autor català conegut que es pugui relacionar amb la creació teatral d'aquella època. De fet no existeix una concepció professional de l'ofici de dramaturg (63).

Els textos dramàtics de tipus religiós eren escrits, principalment, per clergues que empraven aquesta tasca d'una manera tangencial i circumstancial i amb finalitats estrictament edificants.

Se solien confeccionar, en primer lloc, uns guions base esbossats per la persona que pretenia muntar l'obra i que, per tant, en seria també el director. Aquests esborranys assenyalaven els trets essencials del contingut del relat que es volia dramatitzar, el que havia de dir un i altre personatge i també algunes notes sobre l'acció, entrades i sortides, dels actors. Això fet, l'autor-director composava les cobles aprofitant, generalment, el material poètic tradicional que existia sobre el tema en qüestió, i després ordenava la seva disposició dramàtica (64).

Tanmateix, a cap escriptor reputat d'aquella època no se li coneix una incursió en el camp de la creació teatral. En serien una excepció, si ens haguessin perviscut, els textos de certs entremesos representats en la Coronació de Ferran d'Antequera, a l'Aljaferia de Saragossa, el 1414, atribuïts a Enric de Villena (65). Només en resta un poema en una desafortunada traducció

el castellà que feu el cronista Alvar García de Santa María (66).

Tampoc<sup>no</sup>/se'ns conserva res dels entremesos fets en les entrades reials a la ciutat de València tant de Martí l'Humà (1402), que eren "molt bells e propis, e de gran admiració, quals ja-més no foren vists semblants" i que van ser escrits per micer Joan Belluga (67), com de l'esmentat Ferran (1415), que foren tres: "hu de la divisa del senyor Rey, l'altre apellat de les Set Cadires, l'altre de les Set Edats" (68), amb cobles escrites per mossèn Joan Sist i música de Joan Pérez de Pastrana (69). Caldria esperar la florida dramàtica de la Cort de la Reina Germana, a la València de principis del XVI, perquè autors de prestigi, com Ferrandis d'Herédia o Lluís del Milà, s'interessassin en l'escriptura teatral, si bé ja amb un absolut arreuconament de la seva llengua vernàcula i contribuint, decisivament, a la creació del gran teatre castellà del Segle d'Or (70).

S'ha volgut relacionar la redacció del Misteri d'Elx amb l'infant castellà Juan Manuel (1282-1348) (71), i fins i tot amb el seu oncle Alfons X el Savi (1221-1284) (72).

Juan Manuel fou senyor d'Elx i escriví un tractadet, envers el 1342, en el qual defensava l'Assumpció de la Verge als cels contra "algunos [que] ponien dubda si era sancta Maria en cuerpo e en alma en Parayso" (73).

Ni la llengua, ni l'estil, ni el caràcter popular de la festa<sup>no</sup>/tencn res a veure amb la prosa cortesana de Don Juan Manuel i el que queda clar és que en la seva època a Elx no hi havia ni el més mínim rudiment de representació dramàtica sobre l'Assumpció, car, d'existir-hi, no hagués dubtat el senyor d'aquella Vila en treure-ho a col·lació en el seu opuscle sobre el tema.

El que sí<sup>que</sup>/hi havia era una profunda devoció mariana inaugurada pel rei Jaume qui consagrà l'església d'Elx sota l'advocació de la Verge Assumpta. Devoció que també constata el gendre del Conqueridor, Alfons el Savi, en recollir, en les seves Cantigas de Santa Maria, una cantiga assumpcionista, seguint el



relat del pseudo-Arimatea, que conté diàlegs, titulada "da Vigília de Santa Maria d'Agosto, cómo ela passao [passou] d'esto mundo et foi levada ao çeo" (74), i una altra "no dia as Proçession, cómo as proçessiões do çeo reçeberon a Santa Maria quando sobiú aos çeos" (75). A més a més inclou tres cantigas que relaten certs miracles atribuïts a la Verge tutelar de la Vila d'Elx: la nena ofegada "en huna açquia que passa por Elche" i que la Verge ressuscità durant la missa de Rèquiem (76); l'home il·licità que invocant a Santa Maria es guareix d'una "saeta que lle entrara polos ollos da fez" (77), i el còri Pasqual de l'església d'Elx que el dia de Pentecosta s'estava fonent de mala manera fins que un estol d'abolles, per obra de la Verge, entrà al temple i el reconstituí (78).

Però seguint la tònica general dels misteris medievals, la Festa d'Elx no té autor conegut i el seu text fou probablement obra de qualque eclesiàstic que havia tingut ocasió de presenciar el drama de València, del qual n'imita tota la tècnica escènica i distribució espacial (79).

La lletra, tanmateix, és ben distinta, com ben distint era també el públic al que anava dirigit el drama. L'autor del Misteri d'Elx, a part de ser poc lletraferit, no podia ni pretènia mantenir l'alt nivell textual de la representació valenciana, i optà per un estil de divulgació utilitzant, possiblement, altres textos, poètics o dramàtics, de caire popular. En l'edició crítica que oferim assenyalarem les estreces relacions de diversos passatges del drama d'Elx amb altres composicions, especialment cants marians de tradició popular i cobles provinents de representacions passionístiques, tan abundants en aquella època dintre el nostre àmbit cultural (80).

Les successives readaptacions musicals comportaren també canvis i mutilacions substancials del text primigeni. Els propis compositors que afegiren nova música al drama d'Elx, referen segurament diverses cobles. Així podem considerar a Antoni de Ribera, Lluís de Vic i Joan-Ginés com a adaptadors de part del drama il·licità (81).

### 3.4. Fonts dramàtiques i relacions textuais.

Una atenta lectura dels versos de la Festa ens revela certes estretes concomitàncies amb textos quatre i cinc-centistes de la literatura catalana, especialment dramàtica.

De fet, el Drama de l'Assumpció, en crear-se sobre textos no canònics, tracta de traslladar i d'adaptar escenes dels Evangelis oficials que ja havien estat dramatitzades d'antic. Concretament hem observat un flagrant paral·lelisme amb els passatges de la Passió de Crist. El Misteri s'inicia, com altres drames assumpcionistes, amb el recorregut de la Verge pels Sants Llocs, ço és, els indrets on Crist sofrí la seva Passió i Mort: l'Hort de Getsemaní, on Jesús pregà, suà sang i fou pres; el Gògota, on fou crucificat, i el Sepulcre on fou sebollit i que seria visitat per les Tres Maries en el primer drama litúrgic de què tenim notícia (Visitatio Sepulchri). Els laments de la Verge, S.Joan i S.Pere són un calc dels planys sota el crucificat. La baixada de l'àngel recull l'escena de l'Anunciació en la que, enlloc de palma, solia dur el lliri de la virginitat. La reunió dels apòstols amb candeles enceses entorn el llit de Maria, és paral·lela a la Pentecosta. L'atac jueu, l'enterrament i l'Assumpció són palesos reflexos de la Presa pels hebraics, sepultura de Crist i resurrecció i ascensió als cels; fins i tot amb l'absència de l'apòstol Tomàs que en la nostra Festa no té temps de dubtar de la resurrecció de Maria, com indiquen alguns apòcrifs, i que, és més, té un paper absolutament gratuït en el discurs del drama, car, segons altres apòcrifs, hauria d'anunciar l'Assumpció als seus companys, rescabulant-se del dubte davant Jesús, mostrant-los-hi com a penyora el cingol de la Verge, cosa que aquí no fa, sense explicar-se, doncs, la seva aparició en escena si no pensem en una mutilació progressiva del Misteri il·licità i en la tradicionalitat de la figura d'aquest apòstol en la dramàtica passionística.

En efecte, els versos 9-12 ("Ay trista vida corporal; / O món cruel, tan desigual; Trista de mi; Yo què faré? / lo meu car Fill, quant lo veuré?"), la complanta de Maria que enyora al seu Fill i manifesta el seu desig de reunir-se amb ell, són, sens dubte, manllevats d'un plany marial d'alguna Passió del XV, llavors tan abundantment teatralitzada. De fet coincideix, exactament, amb l'únic



fragment d'un drama passionístic català d'aquella centúria, provinent de Tarragona, recentment descobert i que el professor Amadeu-J. Soberanas ha tingut la gentilesa de mostrar-nos:

"Ay na mesquina |e què| faré?  
Lo meu Fill car, quant lo veuré?".

El calc és palmari. També l'anomenada Passió d'Arràs francesa, obra d'Eustache Marcadé (c.1395-1440), posa en boca de Maria uns versos ben similars als de la nostra Festa :

"Je te tieng mort, mon tres doulx Fils,  
Je te tieng mort; las; que feray je?  
Las; que feray? las; que diray je?  
Hé; je ne puis plus endurer.  
Lasse; comment pourray je faire?" (81a).

L'expressió "del meu car Fyl", "del meu Fyl car", "Oy, bels Fyls cars" o "Ay, mon Fiy car" apareixia ja en el primer plany marial conegut al nostre país, Augats, seyós qui credets Dèu lo Payre (81b), i es reprenia, en un altre plany del XV, sota la forma "O Fills ten cars" (81c) i en la ballada "Los set gotxs recomptarem" del Llibre Vermell de Montserrat (s.XIV) : "del Fill molt car" (81d).

De la seva banda els versos 65-72, la salutació que Maria fa a Joan ("Ay fill Joan e amich meu; / conforteu.s lo ver Fill de Déu, / car lo meu cor és molt plaent / del vostre bon adveniment. / Ay fill Joan; si a vós plau, / aquesta palma vós prengau / y la.m fasau davant portar / quant me porten a soterrar"), també semblen un refregit dels diàlegs doloroses entre ambdós personatges als peus de la creu, després que Jesús encomana la seva mare a l'apòstol predilecte. El cert és que ens remet en a l'esmentat plany marial del XIII :

"Amic Johan: una causa.us diria  
si mon cor trist aconortar podia [...]  
conort me don la vostra companyia",

versos que foren traslladats, a principis del XIV, a un drama català de la Passió que seria traduït al provençal (81e).

El fragment de Passió quatre-centista de Tarragona encara es relaciona més estretament amb el text d'Elx quan Maria diu : "Ho Johan fill e amich meu". Torna a ser evident, doncs, la translació que es fa al drama il·licità de cobles passionístiques: en aquestes Maria es mostra incapaç d'aconsolar a l'apòstol per causa del dolor que embarga el

seu cor. A Elx, però, el cor de la Verge experimenta l'alegria de veure Joan i de saber que aviat es reunirà amb el seu Fill i, tanmateix, li diu que el conhorta "lo ver Fill de Déu"... (81f).

Així mateix, els versos 73-76, on Joan es lamenta de la pròxima mort de la Verge ("Ay trista vida corporal; / O món cruel, tan desigual; / O trist de mi; y on yré? / O llas; mesquí; yo què faré?"), no són altra cosa que una translació del Plant de Joan sota el Crucificat. D'aquesta manera els retrobem en el fragment de la Passió tarragonina: "Ay la; mesquí; he què faré?", i en la Passió de Cervera (ss.XV-XVI) :

"O llaç de mi; Què faré jo,  
ni ab qui m'aconsolaré;" (81g).

Aquesta exclamació, que ja hem vist en boca de la Verge, està amplament escampada en el drama medieval. Així, en l'esmentada Passió provençal del manuscrit Didot (que, com hem dit, és traducció d'una versió catalana anterior), hi ha el vers: "Ay lassetas; nós què farem" (v.1949) en boca de les Tres Maries quan visiten el Sepulcre de Crist, i "Ay; lassa e on me n'iray?" (v.2021) en boca de Magdalena durant el seu Plany sota el Crucificat, semblants al vers "Lasa de mi; per qui seré defesa?" en boca de Maria (81h). Altres relacions textuais les trobem en un fragment del XV de certa representació de la Sibila i l'Emperador, on aquest exclama "Ho trist de mi, e que.m faré?" (81i). Encara, en una petita representació de la Nativitat, igualment del XV, Josep, en veure embarassada Maria i sentint-se enganyat, s'exclama, malastruc: "Ay mi laset; e què.m faré? / Ay mi laset; : hi aont hiré?" (81j) i en una Consueta per la Nit de Nadal del XVI, en una situació semblant, s'hi diu: "que no sé, trist, jo què faça" i "a on iré, jo qui só vell, / desconsolat, fora remei?" (81k); mentre que en una altra, Josep s'exclama així:

"O llas, y qué faré?  
O llas, y què diré |...|  
Ma sposa tinch prenyada,  
llas, de qui no.u sé" (81 l).

De manera pareguda es queixa S.Eudald: "Què faré jo, trist de mi, / si vós ara me dexau axí?" i, semblantment, la seva amfitriona Alexandrina: "Què faré jo, trista mesquina?" (81m).

La pervivència de l'expressió arriba, fins i tot, a certes Passions del XVIII, en les quals és Judes qui, penedit, es lamenta: "O trist de mi; o llas cruel;" (81n), que ja apareixia, d'alguna manera, igualment en boca de Judes, a la Passió de Cervera: "O trist, o llas, o Déu, o Déu;" (v.51). Expressions aquestes d'antiga tradició lírica, car apareixen ja en les "jarchas" mossàrabs dels segles XI i XII, troballa que devem a Isabel Martínez Cerdà (81o) i a la qual afegim un exemple de la ploma d'Abu Bakr Muhammad ibn Ahmad ibn Ruhaim (s.XII), originari de Bocairent (Alacant), que escrivia:

"¿Ké fare yó 'o ké sérad de mibe?  
¡Habibi,  
non tetolgas de mibe;" (81p).

En l'escena de Tomàs també hi trobem certs versos ("O bé.s fort desaventura / de mi, trist, desaconsolat; / que no.m sia assí trobat / en esta sancta sepultura;") que, sospitem, contenen manlleutes d'un cant paral·lel que inclouria el passatge de la contricció de l'apòstol dubtós davant Jesús, en alguna Passió escènica catalana avui perduda. El cert és que en la Passió Didot hi ha un vers en boca de Tomàs quan es penedeix, que ens ho insinua: "Ay las; ta|n| fort soy desastruc;" (v. 1191). Estem davant d'una expressió molt usual al segle XV: "O trist e desaventurat de mi;" es plany el rei d'Apol·lònia en veure e seugermà d'armes mort per Tirant (Tirant lo Blanc, cap. 74). S.Eudald s'exclamava d'idèntica manera en l'al·ludida consuetat catalana de 1549: "O trist de mi, desaconsolat, / bé som jo desaventurat", així com Alexandrina: "O trista, desaconsolada" (vv. 397-98 i 549), i, semblantment, el Rei de la Consuetat de Sant Jordi : "O trist de mi, desventurat;" (81q). També S.Josep s'exclama de manera pareguda en la Nativitat de Gómez Manrique (c.1412-1490) : "O viejo desaventurado;" (v.1) i S.Pere en el Auto de la Pasión de Lucas Fernández (c.1474-1542): "Ay de mi, desconsolado; ... ¿Qué haré yo, desdichado?" (81r).

En altres versos del nostre Misteri hi trobem concordances amb passatges dramàtics, poètics o, fins i tot, narratius dels ss.XV i XVI. El vers 85, on Joan s'exclama "Sens vós, Senyora, què farem?", té el seu paral·lel en l'esmentada Consuetat mallorquina de S.Jordi, on el Rei s'expressa de manera semblant: "O trist de mi; O desolat; / ... O llas; quin serà lo remey? / ... O trist de mi, tan dolorós; / ... Què faré jo sense vós?" (vv. 209, 212, 237 i 239).

D'altra banda, el vers 129 ("Esposa e Mare de Déu") recorda una oració del XIV, inserida al final de l'"Officium Crucifixi Domini Nostri Christi per dominum Papam Joannem XXII", del Breviari de l'Arxiu Capitular de Lleida (Cod. 12 de Roda, f. 163v<sup>o</sup>), on ja apareix aquesta doble condició de Maria: "Verge dona gloriosa, Mare de Déu e esposa" (81s). En la lauda assumpcionista d'Orvieto (s.XIV), és l'àngel Gabriel qui li ho diu: "da parte el Figliol vostro, matre e sposa" (v.38), i en una narració del XV sobre "La Passió de Jesucrist", Maria exclama: "Ell [Jesús] és Pare meu, fill e espós meu" (81t). Encara avui la Loa assumpcionista de La Alberca reparteix, adequadament els paradoxals atributs entre les 3 persones de la Trinitat: "a la que es madre del Verbo /, del Padre preciosa Hija, / y del Espíritu Santo / Esposa muy escogida".

Observem també que el cant mortuori In exitu Israel d'Aegypto, és utilitzat en molts enterraments escènics, especialment en el de Crist a la Passió de Cervera o en les rosselloneses del XVIII, com veurem en el següent capítol dedicat a la música.

Un vers com el de S.Tomàs, "Vós me ajau per escussat" (v.250), ens fa pensar en una expressió de disculpa habitual al segle XV, tal i com apareix al Tirant lo Blanc, quan l'ermità diu al rei d'Anglaterra: "per què suplic a l'excel.lència vostra que m'hajau per escusat" (cap. 8).

En resum, totes aquestes concordances no fan més que confirmar-nos que la composició del Misteri d'Elx es realitzà en l'última Edat Mitjana, recollint i adaptant textos anteriors, especialment dramàtics i, concretament, passionístics, que serien refets i mutilats amb la revisió polifònica que es féu al llarg del XVI.

Es fa evident, doncs, que, tant literàriament com musical, el Misteri d'Elx recorregué dues etapes, distintes però pròximes; la primera, encavalcant les darreries del XV i principis del XVI, que seguia molt de prop la tradició dramàtica medieval, i la segona, que podríem situar en l'últim terç del cinc-cents, que comportaria la inclusió de la polifonia, amb la consegüent remodelació textual, i que suposaria una actualització del drama d'acord amb els gustos del moment, fet que, sens dubte, ajudà a la seva fluïda pervivència.



### 3.5. Versificació.

La Fosta d'Elx es compon de 259 versos, sense comptar els poemes llatins de In exitu Israel i Gloria Patri. Aquest reduït nombre no està en consonància amb l'envergadura de l'espectacle i només s'explica per les reiterades reduccions i sintetitzacions que es degueren realitzar durant el segle XVI en favor de la música i de l'escenificació, i en pro de l'agilitat dramàtica.

Per contrast, la Representació de Tarragona compta amb 675 versos (82) i el Misteri de València en devia tenir més de vuit-cents, tot i que només ens resten els 167 del paper de Maria i 52 versos inicials dels altres personatges que s'inclouen per ajudar a seguir l'obra a l'actor que encarnava la Verge (83).

En la primera Jornada del drama il·licità, sobre un total de 140 versos, 108 són en noves rimades, és a dir quartetes de versos octosíl·labs apleats 'aabb', la vella forma versificatòria característica del drama medieval a Catalunya, especialment emprada en els passatges narratius.

Com ha estudiat Josep Romeu i Figueras (84), actualment el màxim especialista en mètrica catalana medieval, "la llengua d'aquests versos no hi ha dubte que és força arcaica, segurament de ja entrada la segona meitat del segle XV, i els versos són ben mesurats en llur conjunt, si els comptem segons el sistema prosòdic de la poesia catalana antiga, i no ho són, en canvi, aplicant-los el sistema castellà, difós a València a partir de mitjan segle XVI aproximadament" (85).

Els restants són versos heptasil·làbics, i formen dues quartetes (una mutilada) i dos virolais, que són "interpolacions al text primitiu realitzades ben bé un segle més tard, com es veu per la llengua, la prosòdia castellanitzant, la laxitud lingüística i de les formes versificades, i pel fet que constitueixen autèntics tascons clavats violentament en el text, el discurs del qual interrompen" (86).

Cal observar com, precisament, les quartetes octosil·làbiques corresponen als cants monòdics, és a dir, als parlaments

monologats, dits per un sol actor, mentre que les formes heptasíl·labes coincideixen amb els cants polifònics, recitats per més d'un actor (Maries, apòstols o àngels).

"La segona Jornada abunda en formes líriques, com sol passar en els drames assumpcionistes, per tal com aquí hi són cantades llaors i deprecacions marianes". Sobre un total de 119 versos, "32 són en noves rimades del tipus indicat, les quals mantenen llur funció narrativa habitual, i els versos, altrament, són mesurables d'acord amb el sistema prosòdic de la poesia catalana clàssica. La resta la constitueixen vuit quartetes, una interessantíssima estrofa de vuit versos d'esquema molt arcaic, que cal ressaltar, i quatre virolais. Si ens atenim a la llengua i a la prosòdia d'aquest material líric, pertanyen, sens dubte, a l'original primitiu, ultra, naturalment, l'esmentada estrofa de vuit versos {vv.165-172}, dues quartetes unisonants de versos 4 + 6 {vv.157-164}, que és el ritme clàssic de la poesia catalana antiga [...] i són també antigues les tres quartetes heptasíl·labes dels vv.205-208, 236-239 i 252-255. Dels quatre virolais, tres duen música atribuïda a Ribera", dels quals "el dels versos 185-196 considero que pertany al misteri primitiu, i el dels versos 173-184, també antic, pot ésser un xic posterior, sempre a judicar per la llengua i la prosòdia, mentre que el tercer —vv. 209-219— constitueix una amplificació poc afortunada d'un altre d'anterior. El virolai amb música atribuïda a Lluís Vic —vv. 220-231— fa l'efecte d'haver estat redactat, en canvi, entrada la segona meitat del segle XVI. Les quartetes líriques del començ d'aquesta mateixa Jornada —vv.145-152—, que duen música atribuïda al Canonge Pérez, són sens dubte afegides a les darreries del segle esmentat, mentre que la dels vv.248-251 pot ésser de la meitat del segle. I la del final, vv. 256-259, escrita amb la intenció de suplir la dels vv.252-255, és atribuïda al músic Comcs, versemblantment, Joan Baptista, que l'escriu durant l'època que ocupava el càrrec



de segon mestre de la capella reial, de 1618 a 1638" (87).

Anotem, novament, que el canvi estròfic i mètric no només ens designa un canvi en el nombre dels personatges (d'un a diversos), sinó també en l'acció dramàtica. Així doncs, mentre el solemniàl diàleg de S. Pere i S. Joan a l'entorn de la palma és escrit en el clàssic decasíl·lab ausiaemarquià, l'àgil escena dels jueus s'estructura en tres virolais de metre divers.

En conclusió, "la versificació i el seu tractament prosòdic, així com la llengua, del Misteri d'Elx, posen en relleu l'existència d'un text primitiu molt més antic que el conservat, al mateix temps que evidencien la seva manipulació successiva i constant [...] Les freqüents modificacions del text, sobretot reductives, i el seu gradual empobriment i confusió, la intervenció successiva de polifonistes a partir de mitjan segle XVI, amb marcada incidència en la constitució textual, i la irregular relació del text amb la trama i la música, que, emprades per les preferències dels directors i els espectadors, han anat assumint i modificant parts substancials de l'expressivitat de l'espectacle a expenses del text, tot plagat indueix a admetre que la redacció primitiva del Misteri d'Elx cal situar-la entre la segona meitat del segle XV, i que sobretot des de mitjan segle XVI anà experimentant un continuat procés de mutilació i manipulació pel que fa a variats aspectes literaris, i de substitució textual i amplificació espectacular pel que es refereix al dramàtic i musical" (88).

#### 4. Manuscrits.

##### 4.1. El manuscrit original i primeres còpies desconegudes.

Movent-nos, naturalment, en el camp de la pura hipòtesi a manca de qualsevol resta o referència documental, podem pressuposar per a la primera redacció del Misteri d'Elx, un manuscrit original, de l'últim terç del segle XV, que posseiria i hauria fet compondre la Confraria de l'Assumpció, promotora i encarregada de la representació del drama il·licità fins a 1609.

Aquest tipus de drames se solien escriure, per a ús del director, en petits quaderns allargassats, sense notacions musicals (car només s'assenyalaven els títols de melodies conegudes per tothom al to de les quals calia cantar els diàlegs), on els versos venien acompanyats de precises acotacions d'escenificació. En aquest format i fusomia de manuscrit ens han perviscut, entre altres, la Representació de Tarragona (1388) o la Passió de Lucerna (1570)(89).

D'aquest possible manuscrit original en tindria una còpia la Confraria i una altra, segurament, l'Església, en tant que en el seu marc es representava el drama. Una de les dues la utilitzaria el director per a la posada en escena anual, mentre <sup>que</sup> l'altra es mantindria fora d'ús per tal de conservar-ne el text sense perill de pèrdua (89bis).

Durant el segle XVI, sigui pel que sigui, els mestres de cant, directors o organitzadors de l'espectacle decidiren refer, d'alguna manera, el Misteri i arranjaren o composaren nova música per a certs passatges, una música més d'acord amb els gustos del moment: la polifonia renaixentista.

D'aquestes reelaboracions necessàriament n'hauria de sortir la confecció d'una nova sèrie de manuscrits que ja inclourien, almenys en part, notació musical, i unes rúbriques escèniques adaptades al nou temple bastit entre 1492 i 1566.

Quan el Consell Municipal, el 1609, pren al seu càrrec la representació assumpcionista, per força hagué de redactar un manuscrit que guardaria zelosament en els seus arxius i que seguiria una còpia de l'últim terç del segle XVI, quan ja estaven ben fixades les successives reformes polifòniques de Ribera, Lluís de Vic i el canonge Péres.

En efecte, tenim notícia d'aquest manuscrit, que es conservava ben tancat en la "caxa de tres claus" de l'Arxiu de la Vila, <sup>(81r)</sup> i que seria l'original que manifesta copiar Gaspar Soler el 1625. Aquest manuscrit contenia, probablement, els versos transcrits el 1625 i les rúbriques i notació musical de 1639 o 1709-1722. L'únic problema que se'ns planteja és el referent al cant inicial de la Verge (vv.1-4) i les estrofes de les Maries (vv.5-8 i 153-156) que conté el Ms.1625 i no els altres. Aquestes intervencions (perfectament coherents en el discurs del drama, si bé purament explicatives i, per tant, prescindibles), devien cantar-se al so d'algun himne litúrgic (com les estrofes "Gran desig" i "Àngel plaent" que segueixen el Vexilla regis, i altres cantades al so de diverses melodies gregorians). Himne potser ben conegut en l'època de la redacció inicial, però després tal vegada caigut en desús, motiu pel qual l'original de la Vila, malgrat copiar-ne el text, no en recolliria el to ni en faria transcripció musical, cosa que conduiria als manuscrits autòctons posteriors a suprimir aquests passatges.

Un segon supòsit que explicaria la supressió d'aquests versos, ja insinuat per Teodor Llorente (90) i força més plausible, fóra la dificultat de trobar bones veus d'infant per interpretar els cants de les Maries i d'enfrontar les despeses de contractació d'aquestes veus que, generalment, per als papers imprescindibles de la Maria i l'àngel nunci, calia reclutar de les escoles catedralícies de València, Oriola o Múrcia (91).

El títol d'aquest manuscrit desconegut havia d'ésser "Consuetudina de la Festa de la Assumpció de la Gloriosíssima Mare de Déu" com s'encapçala la còpia estricta de Gaspar Soler.

El 21 d'octubre de 1706, el duc de Borwick, comanador de l'exèrcit franco-castellà del primer Borbó, entrava a sac a Elx, venent la resistència de més de 400 soldats anglesos i àmplia força local, en la Guerra de Successió (92). El saqueig afectà, particularment, l'arxiu de la Vila, on fou destruïda molta documentació (93). La Consueta original no quedà exempta de la salvatge incursió militar i, si bé no es perdé, sí que restà inutilitzada, car el 5 de juny de 1709 el Consell de la Vila ordena fer-ne una nova còpia "para archivarla en el Archivo de dicha Villa, por estar, la que avía, rota..."(94).

Feta, doncs, aquesta nova còpia, de la que parlarem més avant, el manuscrit original conservat en la "caxa de tres claus", manifestament atrotinat, es retirà de circulació o, simplement, es llençà per inservible.

#### 4.2. La còpia textual de 1625.

El Concili de Trento (1563) primer, recollit pel Concili Provincial valencià (1565)(95), i el Sínode de València (1590) després (96), que el d'Oriola (1600) seguiria, havien estat contundents a l'hora de prohibir les representacions dramàtiques dintre els temples.

Arran la puixança que adquirí la representació il·licitana en passar a càrrec del Consell de la Vila (1609) i davant els esmentats dictamins sinodals, la Inquisició, probablement, volgué supervisar el ja cèlebre drama d'Elx, no fóre cosa que incorregués en algun despropòsit. A l'efecte, monsenyor Honorat Martí de Montsí, cavaller familiar del Sant Ofici de la ciutat de Múrcia (i "capità per sa Magestat en la ciutat de Oriola"), fou encomanat de demanar a la Vila una còpia del text dramàtic per tal de passar-lo pel sedàs de l'ortodòxia. S'encarregà de fer-la Gaspar Suler i Chacón qui, per "tenir poca suficiència", traslladà "tan solament la lletra", perquè, d'altra banda, existia la prohibició, tant per part del Consell municipal com dels

eclesiàstics, "a que.s fassen trellats per la autoritat y gravetat de la Festa" (97). Entenem que, d'un costat, Gaspar Soler no sabia prou música com per transcriure les partitures del Misteri, i, a més a més, pesava la interdicció oficial de fer-ne còpies, motiu aquest essencial per entendre les posteriors ocultacions de manuscrits i secreta custòdia que encara avui, ja sense raó, es manté.

Aquest manuscrit fou

escrit el 1625, i el copista el titulà genèricament, per diferenciar-lo de l'original, "Llibre de la Festa de Nostra Senyora de la Sumptió, dita vulgarment la Festa de la Vila de Elig". L'encapçalava una carta de Gaspar Soler dirigida a Martí de Montsi i datada el 15 d'agost d'aquell any, on es justificava el motiu de la còpia, carta que ocupava els folis 1-2; continuava un pròleg al lector (foli 3); la transcripció del Misteri en dues Jornades (folis 4-10 i 11-17), afegint, al final, una "Breu relatió de les coses més principals de la festivitat de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de la Assumptió y de les antiguitats de la present Villa de Elig" (folis 18-24), que confessa basar-se en el manuscrit de Cristòfol Sans de Carbonell (98) que Gaspar Soler elogia i espera veure publicat en breu (cosa que no succeiria, com hem vist, fins a 1954). Aquesta relació inclou una breu història d'Elx, sempre en connexió amb la Festa, i l'anecdolari recent que ha envoltat les representacions del Misteri, excusant-se, en tot moment, de la seva poca habilitat o aptitud per dur a terme aquesta tasca. El manuscrit s'acabava amb una genealogia del copista (folis 25-29), segurament per demostrar al desconfiat Sant Ofici la seva puresa de sang.

Soler i Chacon copiava fidelment del manuscrit original els versos del drama, mentre que en les rúbriques, tot i recollint les indicacions essencials, optà per ampliar-les per tal de fer una descripció del moviment escènic el més clara possible per al suspicax lector inquisitorial que probablement no havia vist l'espectacle. Així ho manifesta el copista en dir que "les advertències {rúbriques} dels dits Actes, van lo més clar especificades que més estat possible" (99).



D'altra banda, Gaspar Soler és ben sensible a recentíssimes introduccions, com és el cas del cant de la Coronació novament escrit i musicat per "lo licenciado Comes, mestre del Real Palàtio". Es tracta, sens dubte, del gran compositor Joan Baptista Comes (València, c.1582-1643), l'extensa producció del qual (8 misses, 125 obres llatines de 4 a 17 veus i 98 obres de text castellà) es compta entre les millors mostres de la música barroca als Països Catalans, i que fou, efectivament, com assenyala la rúbrica, tinent de mestre de la Capella reial de Madrid (1618-1628). Comes fou deixeble del canonge Péres,<sup>un</sup> altre compositor que intervingué en els arranjaments del Misteri. Fou també mestre de capella de

Lleida (1605-1608), tinent de mestre del Col·legi del Corpus Christi o del Patriarca de València (1608-1613) i mestre del mateix (1628-1632) i de la pròpia seu valenciana (1613-1618 i 1632-1638) (99 bis).

Joan Baptista Comes, plausiblement fascinat pel Misteri d'Elx, volgué donar un relleu especial al moment culminant del drama: la Coronació. Aquesta intervenció s'hauria produït abans de 1625 (quan ho constata Soler) i potser en el primer període en què regí la Capella de la Catedral de València (1613-1618) quan la seva relació amb Elx era més probable que després quan marxa a Madrid. És realment simptomàtic que la seva versió (cal pensar que de qualitat) no prosperés, cosa que ens revela com la composició del Misteri era definitiva i hauria quedat fixada en aquelles dates, incapaç ja d'acollir ampliacions o esmenes. Clar que a Gaspar Soler li podia resultar molt útil involucrar al gran músic reial com a una raó més de pes a favor del Misteri davant la temuda revisió inquisitorial.

El manuscrit de 1625 era un quadern de 29 fulls foliats, del tamany 15 x 21 cm., enquadrinat en pergamí i amb lligadures de seda verda (100).

El 28 d'agost de 1900 Pere Ibarra firma la seva transcripció "que debo a la amabilidad de un amigo que me ha prestado el manuscrito" (101), còpia que suposem fou feta amb la



rigorositat pròpia d'un arxiver, tot i que primer n'edites una versió més o menys retocada (102). Aquest manuscrit, lamentablement, no ha tornat a fer-se públic. L'amic d'Ibarra propietari del quadern era sens dubte Josep M. Ruiz de Lope i Pérez. Dos fets ens ho manifesten: l'escut que encapçalava el foli 4 del manuscrit, on s'inicia la "Consuetud de la Festa de l'Assumció", escut descrit per Ibarra: "Segundo escudo de armas compuesto por un pino y dos lobos que suben por el tronco; el fondo de oro" (102bis), descripció que coincideix amb el blasó del cognom Ruiz (102 ter). La confirmació definitiva ens la dona l'Índice de los libros y papeles de antigüedades de Elche que posee José M<sup>e</sup> Ruiz y Pérez, año 1868, on el nº 8 és un "libro manuscrito por D. Gaspar Soler Chacón en el año 1625 que contiene la festividad del 14 y 15 de agosto y muchas otras noticias de Elche" (102quat).

#### 4.3. El manuscrit de 1639.

El 6 de febrer de 1639, assegurada ja a perpetuïtat la representació il·licitana gràcies a l'específica autorització del Pontífex Urbà VIII dictada el 3-II-1632 (103), un "dovot" es permet de fer una còpia d'un manuscrit de la Festa que inclou les partitures musicals amb una notació sens dubte del XVI, manuscrit que no seria el que custodiava la Vila, sinó un altre distint, potser el que tenia en ús el mestre de capella o l'església i el que se seguiria en les representacions (104). En la nostra edició crítica assenyalarem les variants textuais que ofereix aquest nou manuscrit. La més important és la referida supressió de tres estrofes que s'interpretaven encara a 1625 i que només 14 anys després no podien cantar-se. La tercera hipòtesi, doncs, d'aquesta supressió podria relacionar-se amb la intervenció inquisitorial sobre el text lliurat per Gaspar Soler a monsenyor Martí de Montsi, tot i que els versos expurgats no contenen ni el més llau indicatiu d'ésser sospitosos d'heterodòxia. D'haver-se donat aquesta censura, no tindria altra explicació que la incoherència, ja assenyalada en un altre lloc (105), que suposa, en relació als relats apòcrifs, la presència de Maria Jacobe i Maria Salomé vivint amb la Verge.

El pragmatisme que, sembla, ha presidit sempre les progressives reformes del Misteri ens inclina, però, a considerar

aquesta supressió d'acord amb la segona hipòtesi apuntada: simplificació del conjunt vocal i estalvi econòmic.

Aquesta còpia musical fou vista encara per Xavier Fuentes i Ponte el segle passat, qui la descriu com un "cuaderno manuscrito [que] nos ha proporcionado para su estudio y copia, el curioso noticiero Dn. José M<sup>a</sup> Ruiz. Este documento, ya muy estropeado, está en folio, con elegantes y típicos caracteres de los de uso caligráfico en el primer tercio del siglo XVII"(106).

El manuscrit musical de 1639 sembla que no fou consultat per cap investigador més i possiblement estigui ocult en alguna biblioteca privada. Només sabem que al segle XIX el posseïa Josep M. Ruiz, com consta, en l'esmentat índex, amb el nº 2: "Un libro en pergamino, folio menor, manuscrito de 1639 y que es copia del que trajo N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de la Asunción en su arca, comprensivo de cómo se debe celebrar la festividad del 14 y 15 de agosto, con una portada y toda la música del canto de la Fiesta. No consta autor" (106bis).

Però de la còpia de 1639 se'n feren trasllats purament literaris (sense música) que serviren d'estudi a altres investigadors del XIX com Teodor Llorente i Roc Chabàs, i, potser, Adolf Herrera. En l'edició semicrítica que fa el canonge Chabàs del Misteri, utilitza una còpia "que nos ha proporcionado nuestro ilustrado amigo Francisco Asenjo Barbieri, la cual perteneció al Marqués de Molins" (107), que l'editor anomena "C. Ms. del Marqués de Molins", les variants de la qual coincideixen amb els fragments publicats per Teodor Llorente que extragué, segons ens manifesta, d'una consuetat "puramente literaria; no tiene anotación musical, pero en la segunda jornada se consigna el nombre de tres de los autores de la música"(108), consuetat de la que "hay en Elche algunos manuscritos, más o menos antiguos" (109), i que s'encapçala amb la nota del "devot" signada a 6 de febrer de 1639.

Efectivament, el manuscrit de 1639 és l'únic, a més, que anota el nom de tres autors de les parts polifòniques: Ribera, potser Antoni de Ribera, actiu durant la primera meitat del XVI; Lluís Vic, organista i mestre de capella d'Elx entre 1562 i 1594 i el canonge Joan-Ginés .. Pérez (1548-c.1612), noms que, sembla, ja no apareixien a l'original de la Vila (car, de figurar-hi, Gaspar Soler, tan detallista en tot, els haguera ressenyat) i

que, possiblement, devien trobar-se només en un manuscrit realitzat a les darreries del XVI que els acabava d'incloure, del qual se'n serviria el devot de 1639. L'evidència ve donada per un expressiu detall en la rubricació. Les didascàlies del Ms.1625, que descriu la representació tal com es desenvolupava en aquells anys, anoten que els actors passen de l'ermita de S.Sebastià a Santa Maria acompanyats "dels elets, vicari foràneo y dos o tres capellans y cavallers ab los sons acostumats". Els elets o cavallers electes eren els nomenats pel Consell municipal com a responsables de l'organització de la Festa, òbviament des que el Misteri havia passat a càrrec de la Vila. Abans de 1609, com hem dit, l'organitzava la Confraria de l'Assumpció que designava els seus Majordoms per complir aquesta funció. Curiosament el Ms.1639 (i llurs trasllats de 1709 i 1722) no parlen mai d'elets, ans de "los Majordoms" que acompanyen als Apòstols i Maries a l'inici de la Segona Jornada. Manifesta confirmació que aquest manuscrit és còpia fidel d'un altre anterior al 1609 : el de la Confraria.

Quan a finals del XVIII Josep Tormo i Julià, bisbe d'Origo la (1767-1790) expurgaria l'escena de la Judiada (110), es degué fer una còpia d'aquest manuscrit (literària o musical o ambdues) sense els versos ni les rúbriques continguts en aquell episodi. Així es desprèn de l'edició que a 1855 féu Fuentes i Agulló que transcriu un manuscrit de 1639 però sense el passatge dels jueus (111).

#### 4.4. Les noves còpies oficials de 1709.

A resultes de l'ecmentat saqueig de l'Arxiu il·licità per part de les tropes felipistes, es malmeté, com hem dit, l'original custodiat per la Vila. D'aquesta manera, el 5 d'abril de 1709 el clavari dels comptes de despeses de la Festa de l'Assumpció, Policroni Tarrega i Generoso, pagà vuit lliures "al licenciado Francisco Sacarías Juan, Maestro de Capilla, por aver copiado el Libro de la Consueta de la Fiesta de Nuestra Señora para archivarla en la Villa" (112).

Curiosament, però, la còpia conservada actualment a l'Arxiu Municipal no és la que féu el mestre de capella, sinó una altra, confeccionada el mateix any pel beneficiat Josep Lozano i Roís, prevero de Santa Maria, de la qual <sup>(112b.)</sup> no en rebé remuneració per part de l'erari públic. Segurament es tracta de la Consueta que s'utilitzà en la representació. Efectivament, aquest manuscrit duu unes notes escrites posteriorment amb una altra tinta i en castellà (113), que demostron un ús escènic en mans del mestre de capella (114).

Però el manuscrit copiat per Francesc Zacarias, que fou efectivament mestre de capella entre 1709-i 1710 i assistent del mestre a 1736-37, no ens ha perviscut, i sí, en canvi, el de Josep Lozano, que es custodia encara a l'Arxiu Històric Municipal, i que descriurem més avant.

Aquest manuscrit és l'únic que ha estat a l'abast de tot hom. El 1861 l'usaven encara els mestres de cant per als assaigs (114bis). A finals de segle passat Felip Pedrell en rebé una còpia fotogràfica (115) i en féu una transcripció musical (116).

J. Pomares Perlasia (117) diu que existeix una còpia purament literària d'aquest manuscrit, "en un cuadernillo de papel de barba, muy usada, como si hubiera servido para algún director", però ni el data ni n'anota la procedència.

#### 4.5. La còpia de 1722.

El propi Mossèn Lozano féu una nova còpia el 1722, pràcticament idèntica a la de 1709. Aquest manuscrit el manifestà posseir Juan Orts Roman, "Cronista oficial de Elche" (118) i actualment es conserva a la biblioteca dels seus hereus. Devenem a l'amabilitat de son fill, Josep Orts Serrano, l'haver pogut consultar-lo.

Es tracta d'un quadern de 26 fulls en paper verjurat i relligat en pergami. El full inicial i l'últim estan en blanc. Una cinta de seda roja fa de punt. Les rúbriques van en vermell, així com les lletres inicials de cada vers. Les mesures són idèntiques al Ms.1709 (119). No duu, però, la pintura de Thomas Montiel, ni els capitals són ornades sinó simples. Enlloc de la pintura hi ha un full on el mestre de capella Ignasi Rodríguez regala, el 1820, el manuscrit al seu successor en el càrrec l'esmentat F. Antoni Aznar i Pomares (120).



#### 4.6. Altres còpies set-centistes no conservades.

Al llarg del segle XVIII tenim constància documental de com la Vila encarregà noves còpies de la Consueta del Misteri per a arxivar-la; còpies que no figuren a l'Arxiu, però que potser no podem donar totalment per desaparegudes.

El 1732 Josep Mazón rep setze lliures (el doble del que es pagà, per la mateixa tasca, vint-i-tres anys abans) per copiar la Consueta de la Festa: "Dn. Soverino Ordóñez de Villalquirant, clavario de las rentas de la Cloveria de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de la Asunción de esta Villa, pagará a Joseph Mazón 16 L. de moneda corriente por el trabajo que ha tenido en copiar la Consueta de la Festividad de dicha Santa Imagen para archivarle en el Archivo de la Villa, en cuya cantidad le tasaron Mosén Joseph Antolín, maestro de capilla, Mosén Ignacio García Flor, tenor, y Juan Gil, según papel firmado de los susodichos en 24 de octubre pasado...2-XI-1732" (121). D'altra banda, el 1746, es paguen 16 sous "a Joaquín Coves por el trabajo de copiar el Libro del consueta de la corniza, papel, pergamino y encuadernarlo" (122). Com ja feia Gaspar Soler, es distingia perfectament entre Llibre i Consueta, el primer purament literari (i d'aquí el baix preu de la còpia), la segona amb partitura musical. Estem davant, segurament, de l'única referència a un llibre oficial que contindria el text del Misteri i possiblement detallades rúbriques, per a l'ús de l'encarregat de seguir la representació, el qual, des de la cornisa del temple, avisaria als operaris del terrat (cel) en els moments d'intervenció dels ginys aeris. Observem que parla del consueta en masculí, diferenciant-lo del manuscrit de la Festa, sempre en femení. Ja hem assenyalat com aquest mot significa "apuntador de teatre", però també, a València, director o regidor. La documentació ens relaciona aquest càrrec en altres ocasions, ostentat per dues persones (123), i si un dels consuetes està a la cornisa per dirigir els moviments aeris, l'altre podia col·locar-se al costat del cadafal tant per regular els trucs del sota-terra, com, més pròpiament, per do-

nar avís al primer de quan calia fer obrir les portes del cel en les davallades de les màquines (124).

#### 4.7. La còpia literària de 1751.

El 17 d'agost de 1751, Carles Tàrrega de Caro, capità de la Costa Marítima d'Elx, enllestia, a 64 anys d'edat, una còpia del manuscrit de Gaspar Soler, dedicada als seus fills, Jaume i Margalida, i descendents.

El manuscrit per tany als successors de Josep M. Ruiz (125) (del qual l'arxiver Ignasi Ruiz, que hem documentat al 1755, en devia ésser un antecedent pròxim), és a dir l'il·lustre cronista que posseïa els manuscrits de 1625 i 1639.

El cos que ens interessa s'encapçala amb el títol "Llibre de la Festa de N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup> de la Assumpció, dita vulgarment la Festa de Agost de la Vila de Elig, treta de originals registres antics" que resulten ser el trasllat de Gaspar Soler i Chacón (1625), "ab altres notícies recopilades de escriptures y fragments que he vist", que reproduïxen, amb addicions, la "Breu relatió" de l'esmentat Soler i que extrauen documents de l'Arxiu (Llibres de Consells i Llibre Racional), afegint-hi diverses anècdotes provinents de distintes fonts escrites i testimonis d'època viscuts o recollits pel copista.

Es tracta d'un quadern en paper verjurat de 58 fulls cosits en guita de canem i enquadrinat en pergamí reforçat el llom amb badana. Els fulls presenten una filigrana única formada per tres cercles amb lletres inscrites i coronades per una creu trevolada. El format és de 212 x 145 mm.

El contingut es reparteix en quatre apartats diferents. Dels folis 1 al 12 hi ha una "Relación del apellido Tàrrega y una sucinta genealogia de tots els ascendents per línea recta, ab lo abre"; folis 14-39: "Llibre de la Festa de N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup> de la Assumpció"; folis 40-46: "Resumen de las Antigüetats de esta Villa de Elig, recopilades per my, Dr. Carlos Tàrrega"; folis 47-48: Varias apuntaciones de la tierra de Promición". Al foli 48 hi ha una nota sobre la donació d'Elx a Càrdenas, escrita d'una altra mà a finals del XIX. Els fulls 49-58 i els 13 i 16 estan en blanc. Al foli 6 apareix l'escut nobiliari del cognom Tàrrega i al foli 40 el de la Vila d'Elx (125bis).



Al full 14 vº, Tàrrega mostra conèixer i haver llegit la butlla d'Urba VIII que legitima la Festa (1632). En el full 15 (recte i vers) hi ha la dedicatòria als seus fills en la qual aprofita part del pròleg al lector de Gaspar Soler.

Dels fulls 17 al 28 es copia el text del Misteri. A Partir del full 28vº segueix molt de prop la "Breu relatió" de 1625, on es descriuen les festivitats d'agost (nit de l'albà, processó, missa, sermó,

etc.), miracles a l'entorn de la Festa, que ens informen de molts detalls escènics significatius, i història dels orígens, incloent ja la Vinguda llegendària segons la redacció de Josep Anton de 1717. Hi intercale la relació del Consell de 1609 emparant la representació, i tot un seguit d'observacions administratives que mostren com Carles Tàrrega fou clavari dels comptes de despeses de la Festa i, l'any 1733, comissari o elet de la representació (126).

4.8. Còpies modernes dels mestres de capella.

Avui en dia, a algun que altre cantor del Misteri li agradaria d'interpretar el seu paper a ritme de rock, d'acord amb l'actualitat (127). Aquesta característica de cosa viva que s'emmotlla o s'ajusta al moment històric i als gustos artístics imperants, ha presidit sempre la Festa il·licitana, que, malgrat l'aferrissada tradicionalitat imprimida pel seu caràcter popular, ha anat transformant-se en concordança amb les modes a l'ús. El canvi més substancial, com ja hem comentat, fou la introducció de la polifonia renaixentista, moment en què quedà fixada la partitura però no la forma interpretativa que acollí, progressivament, tant els melismes de tradició popular amb què se solien ornamentar les antigues melodies, com els recursos vocals que anaven imposant-se. Ja a principis del XVIII el divorci entre les partitures oficials i la música que es cantava realment, era manifest. Però encara durant aquell segle i el següent, els mestres de capella i els propis cantors decorarien les melodies segons la moda d'interpretació de l'òpera italiana (tan en voga en el set-cents, i en la influència de la qual sobre el Misteri degué tenir paper important el mestre de capella Pare Pau Banfi,

actiu a 1704-1705)(128), o d'acord amb la interpretació romànica - vuit-centista.

D'aquesta manera s'anà imposant la pràctica de què cada mestre de capella es feia la seva pròpia partitura i arranjava al seu gust. El cert és que tenim notícia de diverses consuetes preparades pels propis mestres, que no tingueren caràcter oficial (i que, per tant, no es conserven en els dipòsits públics), però que resultaven les úniques efectives en l'ús. Naturalment devien ser ben distintes de les que feia copiar la Vila per al seu Arxiu.

Francesc-Antoni Aznar i Pomares, mestre de capella entre 1827-1852, i almenys el 1860,62,67, redactà una partitura per al director anomenada "Llibre de tapes verdes", perduda, segons Josep Pomares, després de la guerra (129). Salvador Roman i Estave, mestre de capella entre 1898-99 i 1911-12, escrigué també una partitura que Pomares i Perlasia utilitzà, sense dir d'on la treia ni on era. Alfred Javaloyes i López, mestre de capella entre 1931 i 1943, també redactà una important partitura (1933), examinada per Pomares, que hauria d'estar a l'Arxiu Municipal (130).

El 1924 Oscar Esplà confegí una partitura que havia d'ésser l'oficial però que no s'atreví a publicar. Sembla ser, però, que la utilitzà per realitzar l'esmentada gravació discogràfica. A més a més, Esplà va compondre la música d'orgue que sona en els intersticis del drama, però que, lamentablement, no concorda en absolut amb la del Misteri (130bis).

Els darrers mestres de capella, Pasqual Tormo, Ginés Roman i Joaquim Oncina tenien la seva pròpia partitura que mai no feren pública. Hauríem d'esperar la gestió d'Antoni Hernández, mestre de capella entre 1978 i 1980, qui, a la vista de les de Javaloyes i d'Esplà, i d'acord amb el que els propis cantors entonaven, féu una partitura que és la que, actualment, utilitza el nou director, Antoni Berenguer i Fuster, en les representacions.

#### 4.9. Els papers solts per a ús dels cantors.

Hem vist com en els inventaris de finals del XVII de les partitures que rebia el mestre de capella en el seu nomenament i que havia de tornar a la Vila en finalitzar la seva gestió, hi havia uns "papers de la Festa" que només podem interpretar com les partitures de les peces musicals que ja havien sofert variacions substancials i que es recollien a part per ensenyar-les als nous cantors. Efectivament, a 1735 es fan 3 còpies del paper de l'àngel nunci per distribuir-les entre els que concursaven per representar aquest rol(131). Estem davant d'una de les peces més ornamentades del Misteri; no és estrany, doncs, que el mateix any es faci enregistrar la partitura moderna d'aquest paper al Llibre Racional: "Joseph Agulló [...] pagará a Joachim Coves una libra de moneda por aver copiado en el Libro Racional Mayor el papel que canta el ángel en la Fiesta de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> con la música moderna, para que quede archivado en el Archivo de ella. (7-VII-1735)" (132); però, malauradament, el Llibre Racional d'aquell any no ens ha perviscut i Pare Ibarra ja no<sup>d</sup>/veigué.

El 1736, 1737 i 1739 es fa novament còpia d'aquests papers(133), si bé, aquest cop, semblen fer referència a les partitures dels instrumentistes que en aquella època acompanyaven la interpretació del Misteri. Així es dedueix de la nota de 1745: "Otrossí a Dn. Thomàs Ochando, 8 libras por el excesivo trabajo que ha tenido en la composición de los papeles de música para dicha Festividad, y papel que ha gastado, por los muchos músicos que on el presente año se ha compuesto la Capilla para el máximo lucimiento en dicha Festividad"(134). El 1748, ultra el quadern de l'àngel, la Vila posseïa el "papel de Maria, motete de los Judíos que dice O Déu Adonay y motete del Araceli". El 1749 es ressenyen també "los quatro papeles de la Judicata"(134bis).

A l'inventari realitzat el 1763 figuren "quatro papeles de la araceli" i "dos papeles del ángel"(135), que no només servien per ensenyar als cantors, sinó que aquests utilitzaven la partitura en escena, seguint una pràctica no inusual en certes representacions medievals(136) i que encara es practicava en el drama d'Elx el 1886, segons la descripció de Fuentes i Ponte, on cada personatge duia el llibrot o paper pautat per llegir el cant, especialment l'àngel

nunci, el Ternari, i l'apostolat, cosa de la que es queixava Felip Pedrell a 1900 : "Es irritante ver al director llevando el compás con un rollo de papel, al profesor, con su instrumento, dando el tono a los personajes, y a éstos tener su música en la mano, para cantar algunas estrofas y fragmentos tan simples que todo Elche los sabe de memoria"(137). Encara avui els nens que apareixen a l'interior de les carxofes de Silla i Aldaia(138) o de les taronges de Moralla i Sant Mateu, porten la solfa a les mans, com la duia, en el mateix giny, l'àngel cantor que a 1626 entregà les claus de la ciutat de Barcelona a Felip IV(139). La reforma de 1924, però, acabaria amb aquests detalls, restes que eren de l'escona tradicional, en pro de la perfecció estètica de la representació.

Amb les signatures 2-A-24, 2-B-24, 2-C-24 i 2-D-24, es conservaven a l'Arxiu Municipal els quatre cartons o partícels de l'araceli (tiple 1<sup>a</sup>, tiple 2<sup>a</sup>, contralt i tenor), i amb la de 3-24 el paper de l'àngel en dos fulls, reproduïts fotogràficament per Pomares i Perlasia (140), i que semblen del segle passat. Es tracta, precisament, de les peces que contenen els ornaments més antics, que ja recollien a banda durant el segle XVII i que formaven part de la tradició popular. No són, doncs, intervencions puntuals de cap mestre de capella concret, cosa que no s'hauria permès. Tanmateix

aquestes partitures ornamentades tampoc no coincideixen amb el que es canta avui (141).



5. Les edicions.

Durant els segles XIX i XX s'han fet múltiples edicions del text del Misteri, moltes d'elles sense rigor filològic i moltes d'altres sense acudir a manuscrits originals i perpetuant errors d'edicions anteriors. Més escasses són les edicions musicals, tampoc exemptes d'equivocacions.

Provarem de donar-ne un llistat organitzat segons el manuscrit en què, considerem, es basen.

5.1. Edicions textuals.

5.1.1. Del Ms.1625.

El primer en referenciar la còpia de Gaspar Soler, descriure el manuscrit i transcriure'n 22 versos, fou Teodor Llorente a 1889 (142).

El 28 d'agost de 1900 l'arxiver d'Elx, Pere Ibarra, n'enllestia una còpia completa que no publicaria íntegrament fins a 1933 (143), però de la que n'havia fet una edició parcial i arranjada el 1929 (144), reeditada diverses vegades (145).

Partint d'aquesta edició i no del manuscrit (segons sembla extraviat) es farien les edicions de 1941, amb pròleg d'Eugeni d'Ors (146) i totes les que publicà el Patronat Nacional del Misteri ("Junta Restauradora" en la immediata postguerra) i que ha vingut reeditant per a ús dels espectadors de la Festa, amb multitud d'errors (147).

De la mateixa transcripció d'Ibarra, Joan Orts i Roman n'edità els versos (sense les rúbriques) el 1943 (148), i només 16 cobles el 1951 (149).

El 1957 Josep Pomares i Perlasia, en el seu llibre inacabat La "Festa" o Misterio de Elche, intenta fer una edició crítica, molt confusa i amb errades, del drama il·lícit, en la qual afirma prendre com a base el text de 1625, segons les edicions d'Ibarra, Orts i el Patronat, modernitzant l'or



04

tografia al seu albir (si bé ho assenyala), i posant-lo en relació amb el text de 1639 (en l'edició de Fuentes i Ponte), 1709 i 1722, i amb la traducció castellana de Perpinyà. Josep Pomares, però, fa l'edició "retocando su léxico a fin de aproximar el texto en lo posible, a la redacción original [...] a base de estudiar los clásicos valencianos y el valenciano de Elche, tanto antiguo como moderno", si bé confessa "no sé hasta qué punto habré acertado en ello, pero me he tomado el cuidado de subrayar todas las palabras retocadas por mí, e indicar asimismo cómo vienen escritas en los demás textos". Ja hem assenyalat abans la poca precisió filològica de Pomares i Perlasia, el treball del qual, tanmateix, malgrat no ser d'un especialista, resulta del tot meritori. En la seva edició no utilitza una normativa de transcripció adequada i entre les moltes variants que introdueix, assenyala que ha suprimit les h indegudes, que ha esmenat les incorreccions en l'ús de j i g o c, s i c, mentre justifica l'ús de la conjunció y (habitual en els documents i textos sis i set-centistes d'arreu del país) "porque no hay que olvidar que Elche fué griego" (150).

No numera els versos, sinó únicament les cobles i divideix el drama en escenes, a les quals atorga un títol, cosa improcedent car en el drama medieval no hi ha divisió en escenes sinó tan sols en dies o jornades (151).

Oscar Esplà va fer una edició parcial d'aquest text en el fullet annex al disc que edità el 1961 (152), on elabora les rúbriques en castellà i oblida tots els versos que no es canten en el desafortunat enregistrament (153).

Alexandre Ramos i Folqués reproduueix, per la seva banda, l'edició d'Ibarra el 1970 (154). El 1977, Gonzalo Gironés en fa una nova edició seguint la publicació de la "Junta Restauradora" i n'assaja una atziaga "reconstrucció", totes dues amb rúbriques en castellà (155).

Enric Llobregat, el 1982, torna a editar aquest text, mo dernitzant-lo i sense les rúbriques originals (156).

En la nostra tesi de llicenciatura (Aproximació a l'estudi de l'espectacle religiós medieval: el drama assumpcionista en llengua catalana. Universitat de Barcelona, 1982), en féiem una edició crítica, publicada recentment (157), a partir de la correcta transcripció d'Ibarra i assenyalant les variants observades en els manuscrits de 1639 (segons les edicions de Fuentes i Agulló, Fuentes i Ponte i Roc Chabàs), 1709 i 1722, on numeràvem els versos, reconstituïnt-ne dos manifestament mutilats, i transcrivint el text escrupulosament segons la normativa de "Els Nostres Clàssics".

#### 5.1.2. Del Ms.1639.

En realitat, com hem vist, del text d'aquest manuscrit musical ens sembla que només existeix l'edició que Fuentes i Ponte féu a 1887, en la que tingué l'encert d'incloure, a més, tres peces: la de l'àngel nunci, el cant de S.Tomàs i el de la Coronació. La transcripció del text, però, presenta algunes incorreccions importants i l'inexplicable oblit dels versos 105-120 i de la rúbrica 80s. En les cobles polifòniques, Xavier Fuentes repeteix els versos per a cada veu i, donat que extreu les estrofes del paper pautat, molts cops altera l'ordre dels versos (158).

Existeixen, tanmateix, altres edicions d'aquest manuscrit basades en còpies literàries, més o menys antigues. La primera fou de Francesc Fuentes i Agulló, el 1855, que utilitzà un manuscrit censurat (sense l'escena de la Judiada, llavors prohibida)(159).

De la seva banda, Caietà Vidal i Valenciano edità una versió d'aquesta consuetuda continguda en una còpia literària que li lliurà Aurelià Ibarra i Manzoni; edició parcial, sense rúbriques, que comença pel vers 25 ("Gran desig"), oblidant 122 versos (160) i els himnes llatins In exitu Israel i Gloria Patri, mentre que en els que transcriu observem algunes variants gràfiques en relació al model de 1639 (161). D'aquest mateix text i presumiblement del mateix manuscrit,

en féu una edició Pere Ibarra el 1895 (162).

Teodor Llorente, el 1889, transcriu els versos 23-24 i 29-60 d'una còpia literària d'aquest Ms.1639 (163).

El 1890, Roc Chabàs usa el manuscrit que pertangué al Marquès de Molins i que a ell li deixà, com hem dit, Francesc Asenjo Barbieri (possiblement la mateixa còpia que veié Llorente), i en fa una edició semicrítica (sense dir quin text agafa com a base) a la vista de les versions publicades per Fuentes i Agulló i Fuentes i Ponte, i anotant les variants del "original de Elche" o "los cuadernos que sirven hoy día en Elche para la Fiesta", que no és el manuscrit oficial de 1709 (que, sembla, no veié) sinó probablement una còpia d'algun mestre de capella (164).

El 1925 Francesc Pérez Dolz edita el text de 1639 a Castelló, sense rúbriques, car ell mateix en fa l'explicació en castellà (165).

Darrerament, Josep Massot i Muntaner ha reeditat la versió oferida per Roc Chabàs (166).

### 5.1.3. Del Ms.1709.

D'aquest manuscrit se n'han fet edicions musicals però no literàries. Nosaltres presentem aquí una edició crítica agafant com a base el text de 1709.

5.1.4. Del Ms. 1722.

Ultra les variants editades per Josep Pomares i, més exhaustivament, per nosaltres mateixos, aquest manuscrit havia romàs inèdit fins fa poc. L'acaba d'editar, modernitzant<sup>ne</sup> les grafies, Lluís Quirante, qui anota que "totes les nostres intervencions afecten a l'ortografia, que hem normativitzat, i no el sentit. Hem aplicat els criteris de "Els Nostres Clàssics" per a la normativització, és a dir: regula rització de l'ús -de s, ss, c; supressió de la h final; substitució d'y per i (excepte en ny), substitució de ll per l.l quan és geminada; hi hem afegit les h inicials, el guió que separa els pronoms enclítics actualment, l'accentuació moderna, l'apostrofació, etc." Això vol dir que segueix, en part, les normes apuntades per Pomares i Perlasia, perquè la normativa de "Els Nostres Clàssics" no accepta tota aquesta modernització gràfica referent a les s, ss, c; y, i; h final o inicial; o ll, l.l; actualització que, ultra ocultar de vegades certes particularitats fonètiques, impideix una acurada comparació entre les diferents còpies del text; comparació crítica que, evidentment, no es contempla en aquesta edició. Tampoc es numeren els versos, sinó que, seguint a Pomares, s'enumeren només les cobles (167).

5.1.5. Del Ms. 1751.

Està a punt de sortir a la llum una edició facsímil, amb transcripció i estudi de Joan Castaño (Vegeu nota 125 bis). En l'edició que presentem en apèndix, aportem, per nota, les variants que ofereix aquest manuscrit.

## 5.2. Edicions musicals.

Lamentablement, la música del Ms.1639 no fou transcrita per ningú, a excepció dels esmentats tres cants que reproduí Fuentes i Ponte.

Adolfo Herrera, el 1896, fa la primera edició musical diplomàtica del Misteri d'Elx sense citar en quin manuscrit es basa (168). Potser tingué a la vista el manuscrit de J.M.Ruiz que transcriu Xavier Fuentes, però, pròpiament, sembla que utilitzà, per a la música, el Ms. 1709. Sigui com sigui, l'edició està plagada d'errors, i, com diu Pedrell, "el texto musical grabado de una copia poco fiel de la partitura, la cual al pasar por los estiletes del grabador, completamente inexperto en materia de notación polifónica antigua, ha sido convertido en un verdadero logogrifo" (169). Si bé observem aspectes textuais propis del Ms.1639, la música correspon a la còpia de 1709 (en comparació amb els referits passatges editats per Fuentes i Ponte).

El 1901, el musicòleg Felip Pedrell en fa la primera transcripció musical en base al Ms. 1709, amb tota fidelitat a l'original. Atent exclusivament a la música, no reproduïx ni les rúbriques ni les estrofes que repeteixen una mateixa melodia. Afegeix, a més a més, una transcripció dels cants de la Verge "Ay trista vida corporal" i "Gran desig", tal com es cantaven realment el 1900 (170).

A 1941 es realitzà una esplèndida edició facsímil del Ms. 1709, precedida d'un entusiàstic pròleg d'Eugeni d'Ors (171).

De la seva banda, Pomares i Perlasia publica la música d'aquest manuscrit posant en comparació la transcripció de Pedrell, la partitura de Salvador Roman, la d'Alfred Javaloyes, la seva pròpia transcripció del que es cantava als anys 50 i una proposta de versió lliure a tres temps (172).

El 1965, Samuel Rubio/<sup>transcriví</sup> els cants polifònics (173)



i el 1980 Ismael Fernández Cuesta edita, en còpia diplomàtica, els monòdics (174). També el 1980, Josep M.Vives Ramiro publicà una edició facsímil acompanyada d'una transcripció del Ms.1709 (175), Actualment, M.Carme Gómez i Muntané està preparant-ne una nova transcripció musical d'aquest manuscrit amb comentaris crítics.

La música del manuscrit de 1722 és <sup>pràcticament</sup> idèntica a l'anterior i no ha necessitat una edició particular.

#### 6. Traduccions del Misteri o Festa d'Elx.

La primera traducció de què tenim notícia del drama assumpcionista d'Elx al castellà, és la de Claudià Felip Perpinyà, que ell la data a 1700 "siendo cadete de las Reales Guardias de Su Magestad (que Dios guarde) el señor Dn.Phelipe Quinto, Rey de España". Felip V, però, no entrà a la Península fins a 1701 i Elx no caigué sota el seu domini fins a 1706. És qüestionable, per tant, aquella data, entre altres coses tenint en compte que el traductor no ser, llavors, major de 17 anys (176).

Aquesta traducció, en versos octosíl·labs segons la prosòdia castellana, és molt lliure i equivocada, diverses vegades, la interpretació de mots antics. Però ens resulta especialment interessant per les rúbriques que inclou, que no són traducció literal de les del Consueta, sinó una nova redacció a la vista del que s'esdevenia en la seva època. En aquesta traducció Perpinyà utilitza el text de 1639, és a dir, sense contemplar les tres estrofes esmentades que apareixen només al Ms. 1625.

El manuscrit d'aquesta traducció el posseïa Pere Ibarra que el publicà a 1924 (177).

El 1741 s'edità una nova traducció, en hendecasíl·labs castellans, atribuïble, com ha demostrat Joan Castaño (178), al propi Perpinyà. El canvi de metre fa d'aquesta una versió encara molt més lliure, mentre resumeix al màxim les rúbriques, ben poc significatives.

Altres traduccions al castellà són la literal que féu Francesc Fuentes i Agulló a 1855 (179) o la que fragmentàriament adjuntà Oskar Esplà en el fullet que acompanya el mencionat disc (180).

Pomares utilitza també les traduccions que, sobre la partitura, feren Àlfred Javaloyes i Salvador Roman (181), i A. Anton Asencio en féu una de nova (182)

Se sap que a 1919 Kurt Schindler, director de l'Schola Cantorum de Nova York, preparava la traducció íntegra del Misteri per tal d'interpretar-lo amb el seu conjunt, i que, fins i tot, en publicà algun fragment juntament amb la música (183). També tenim notícia d'una insòlita traducció al txec que es preparava l'any 1932 per tal de cantar el Misteri a Praga (184).

El 1964, Walter Starkie publicà una traducció a l'anglès de la Festa (185), que fou duta a escena per Sister Mary Francis, O.S.F., amb direcció i adaptació musical de Sister M. Corita, O.S.F., representada al Daemen Little Theatre (186).

Jack Shaw traduï el Misteri sencer a l'anglès, versió que s'escenificà el 3-V-1969 a càrrec dels solistes i cor de la Händel Opera Society de Londres (el traductor cantant el paper de S. Tomàs), sota la direcció de Charles Francombe (que adoptà la versió musical del Ms. 1709), representació que tingué lloc a l'església de Sant Teilo a Llantilio Crosseny (Gal·les meridional) en el marc del Festival of Music and Drama. L'èxit fou tal que es repetí al City Literary Institute de Londres el 28 i 29-IV-1970 (Arts Festival. Jeannetta Cochrane Theatre)(187).

Finalment, hi ha, encara, una traducció ben curiosa al japonès, feta l'any 1982 per Yoichi Tajiri, professor de Llengua espanyola a la Universitat de Ryukoku (Japó)(188).

## 7. La nostra edició.

### 7.1. Descripció del còdex.

El text que oferim en la present edició és el contingut en el manuscrit de 1709, manuscrit que es conserva a l'Arxiu Històric Municipal d'Elx amb la signatura nº 1-24.

Es tracta d'un quadern de 28 fulls de paper verjurat, cosits amb fil i enquadrats al s.XIX en cuir vermell, avui, després de la recent restauració del còdex, en pergami (189). Mesura, aproximadament, 205 x 270 mm. El primer, quart i darrer fulls van en blanc i el seu paper presenta algunes filigranes (190).

Resulten un total de 47 pàgines escrites, car el segon, tercer i penúltim només porten escrit l'anvers. El títol del llibre està en el segon full: "+ CONSUETA / o / Director per a la gran funció / de Vespra y Dia de la / Mare de Déu de la ASUMPCIÓ. / Patrona de Ells. / Per a els / Mes- tres de Capella". Dessota hi ha estampat el segell del "AR- CHIVO MUNICIPAL / nº 1-24 / ELCHE" (191). Al tercer full hi ha una pintura en colors, d'ingènua factura, que figura l'Assumpció de Maria, representada asseguda, vestida amb una túnica vermella cenyida amb un cingol i coberta d'un mantell blau, amb les mans esteses d'orant i la mirada als cels; va envoltada de núvols d'entre els que treuen el cap 12 querubins. Als seus peus hi ha un sepulcre, obert, en forma de túmul, i sobre el seu cap hi ha el colom del Sant Esperit i la corona sostinguda per dues mans (Déu Pare i Fill) que surten d'un semicercle nuvolat. La representació està emmarcada en una mandorla ornamentada amb set petxines i un rastre de fruites a la part inferior. Al cim de la mandorla es veu una filactèria on s'hi llegeix: "MARIA VIRGO CAELOS ASCENDIT, GAUDETE QUIA CUM CHRISTO REGNAT". Al peu del full hi ha la signatura del pintor i el copista: "A P.º.F. Thoma Montiel & Vvrea : Depicta & Inventa. Anno 1709. / y escrita por el Beneficiado Joseph Lozano y Roiz, Presbítero, en dicho año

1709". Tota la composició i signatura està inscrita en un prim marc vermell.

Al full 5è s'inicia la partitura del drama, escrit amb tinta negra. Hi ha, de vegades, anotacions de mà posterior i en castellà, escrites amb una tinta més clara. A partir de la primera peça polifònica (Ternari) les lletres inicials presenten ornaments. La notació musical no és la usual en l'època, sinó que manté els caràcters del XVI (192).

## 7.2. Criteris de l'edició.

Fora de la nostra edició de la còpia de 1625 (193), el Misteri d'Elx sempre s'ha publicat, bé sense cap mena de numeració, bé amb la numeració de les cobles i no dels versos, criteri inadequat en tant que es tracta d'un text poètic narratiu i no líric. En l'edició que oferim, doncs, numerem els versos de quatre en quatre, d'acord amb la disposició del drama majoritàriament en quartetes.

D'altra banda hem reconstituït en quartetes heptasíl·labes dos tercets improcedents que es corresponen als versos 5-8, on s'aglutinava "on Vós voldreu anar" (vv. 6-7) resultant un vers coix (hexasíl·lab), i als versos 149-152, on es reduïa a un els vv. 149-150: "e anem tots ab amor y alegria", resultant un vers llarg (decasíl·lab). És obvi que els tercets no guardaven cap mena de coherència estròfica en relació amb el conjunt del drama, i són una prova més de l'erosió soferta pel text primigeni, manipulació possiblement deguda als compositors i arranjadors musicals del segle XVI que operaren d'acord amb la conveniència de la música. Observem que en atorgar-los la forma quarteta recuperen la perfecta il·lació amb les estrofes que els emmarquen i, a la vegada, es restitueix el bon recompte dels versos.

En l'aparat de notes a peu de plana, que es corresponen amb el número del vers, assenyallem les variants textuais que ofereixen els altres manuscrits coneguts: el de 1625 segons l'edició d'Ibarra (1933) i els fragments publicats per Teodor Llorente (T.Ll.); el de 1639 segons les edicions de Francesc Fuentes i Agulló (F.A.), Xavier Fuentes i Ponte (F.P.), Roc Chabàs (Ch.) i els fragments de T.Llorente; el de 1722 i el de 1751 segons els esmentats manuscrits originals.



Adoptem en la present edició la normativa de Els Nostres Clàssics, és a dir, desenvolupament d'abreviatures, regularització de l'ús de les majúscules, el d'u i v i el de i i j; apostrofació i guionet del català actual per destriar diversos elements aglutinats al manuscrit, punt volat per indicar elisions que avui no tenen representació gràfica, accentuació normativa allà on cal que també usem per precisar la qualitat de la vocal accentuada quan la grafia incorrecta pot induir a confusió; separació dels mots i puntuació del text d'acord amb la llengua moderna (194).

També en la transcripció de la documentació que aportem en l'apèndix, hem seguit els mateixos criteris.

CAPÍTOL III :

ASPECTES MUSICALS

CAPÍTOL III :  
=====

ASPECTES MUSICALS.  
=====

1. El paper de la música en el drama medieval.

Seguint la tradició de la dramàtica litúrgica i, d'alguna manera, enllaçant amb una pràctica habitual en la tragèdia grega (1), els drames en romanç de l'època medieval sembla que eren cantats gairebé en la seva totalitat. De fet el drama litúrgic havia tingut el seu bressol en una forma musical : el trop. Possiblement, però, alguns passatges fossin únicament recitats, tot i que, com assenyala Vito Pandolfi (2), la veu parlada com a protagonista de l'espectacle no s'integraria en l'ús teatral fins que a 1502 la introduís l'autor-actor Antonio Araldo. Hi ha qui opina, contràriament, que aquests drames en vernacle, precisament pel seu afany realista i d'acostament al poble, eren drames parlats, tot i que contenien gran part de música (3).

El cert és que, efectivament, el predomini del cant no exclouïa passatges recitats, especialment en boca dels personatges còmics, profans o malignes. La prophetissa teutonica i "Sibilla del Rhin" Hildegard von Bingen (1098-1179), en el seu portentós drama musical Ordo Virtutum (4), refusa de donar caracterització melòdica al diable, car aquest és, per essència, enemic de l'harmonia que mira de rampinyar-la a l'home (5). Tampoc a la Representació de l'Assumpció de Tarragona (1388) s'anota cap indicació musical en les parts on intervenen els Jueus (vv. 1-34 i 431-470) i els Diables (vv.184-239), passatges que, certament, contenen els versos més populars i realistes, lluny de tota solemnitat i fàcils a la irrisió, i les sonoritats infernals són en tot moment renoueres i inharmoniques (6).

L'essència antimelòdica del diable i les forces del mal seria recollida encara en el teatre religiós de Calderón, per a qui la música venç el diable i el pecat i s'erigeix en la pròpia veu de la divinitat i del destí (7).

D'altra banda, almenys en les nostres latituds, la gairebé totalitat dels textos que ens han perviscut d'aquell teatre no duen notació musical, si bé especifiquen en les seves expressives rúbriques escèniques els "sons" o tonades amb les que calia cantar els diàlegs. Això vol dir que en aquesta dramàtica no se solien compondre expressament unes melodies de nova creació, ans s'aprofitava la música d'himnes i cants litúrgics, trobadorescos o populars coneguts per tothom. És el sistema anomenat contrafactum, és a dir, la composició de textos segons la mètrica i àdhuc la rima de cançons preexistents per tal de poder interpretar-les amb idèntica melodia o una adaptació de la mateixa (8).

Ja la Gran Passió dos-centista dels Carmina Burana utilitzava amplament en la seva composició diferents fonts melòdiques, tant eclesiàstiques com laiques (9).

En el nostre àmbit cultural, la primera Passió catalana de què tenim notícia, a cavall entre els segles XIII i XIV, emprava, sens dubte, un Plany marial de la tretzena centúria que gaudí d'una gran popularitat i extensió. (10).

Si resseguim les didascàlies dels nostres drames vernacles d'aquella època, ens trobarem amb una enorme quantitat de passatges que s'entonaven al so de cants religiosos i culturals, però també de melodies profanes de tipus trobadoresc o popu-

lar, plausiblement identificables pel públic espectador o, almenys, ben conegudes entre els intèrprets.

Higini Anglès apuntava que "seria interessant copiar els títols de cançons catalanes antigues, avui perdudes, que figuren en la rubricació dels Misteris dels segles XV-XVI i en les rúbriques de les Representacions dramàtiques que es feien per la processó del Corpus, entrada de Reis i altres manifestacions de caràcter cívic, religiós i popular" (11). Hem intentat de dur a terme aquesta proposta, ampliant-la a tots els títols referenciats, siguin llatins, occitans o catalans (12).

Per l'abundància en què són emprats, cal destacar, d'entre els cants litúrgics, l'himne Veni Creator Spiritus, compost en honor a la Trinitat per l'arquebisbe de Magúncia Raban Maur (780-856), que se solia cantar en les Vespres i Tèrcia de l'ofici de l'Esperit Sant i en tota l'Octava de la festa (13), i que s'aplicà, a bastament, en la interpretació de molts diàlegs dramàtics, així com el cèlebre himne a la Creu Vexilla regis prodeunt, escrit per Venanci Honori Clemencià Fortunat (c.530-603) i integrat a la litúrgia ja des d'aquelles dates, interpretant-se, especialment, el Divendres Sant després de l'Adoratio Crucis; o l'himne Pange lingua gloriosi que, segons la tradició, escrigué, a Orvièto i per encàrrec del papa Urbà IV, el mateix Tomàs d'Aquino (1225-1274) amb el text i l'ofici litúrgic de la festivitat del Corpus Christi en ésser proclamada el 1264 (14); i <sup>els</sup> himnes Aeterne rerum conditor, propi dels Maitines de tot l'any, Verbum supernum, him-



ne usual a les Laudes i a la Processó del dia del Corpus, i el Te Deum, amb el que solen posar punt final gran nombre de drames. Però també s'utilitzen abundantament els psalms In exitu Israel Aegipto (Psalm 114) o el Miserere mei (Psalm 50), especialment indicats per als enterraments escènics, o les antifones marianes que s'empren sobretot en els drames assumpcionistes (Alma redemptoris Mater, Assumpta est Maria, Ave Regina, Veni electa mea, etc.), i altres cants que no hem sabut identificar, com Almae laudes, utilitzat, abundantament i curiosa, en boca de personatges malignes, el Christe qui lux <sup>(14bis)</sup> o els cants assumpcionistes, manllevats dels Cantica Canticorum, com Quae est ista quae ascendit, Surge prospera amica mea, Tota pulchra es amica mea -que potser contrafà l'antífona pròpia de la festa de la Puríssima, Tota pulchra es Maria (LA,242)- i Veni de Libano, sponsa mea -potser una variant del Tractus Veni sponsa mea (GR,46)- i que és l'única mostra en el teatre medieval anglès amb música polifònica expressament composta (15).

Altra cosa són els tons de "Plant", potser referits als al·ludits Plantus Mariae, i els tons de Passione, Pàssia o Passio, que, sens dubte, es relacionen amb la cantinela gregoriana amb la que s'entonava la lectura de la Passió evangèlica el Diumenge de Rams (16). Encara, el "to de Rabi" pot referir-se o bé al recitatiu amb què es cantilava el rol de la Sinagoga o Turba de la Passio, o, potser, a l'antífona Rabbi, quid peccavit homo iste (LU, 1095).

La gairebé inexistència de repertoris de cançons populars de l'època i la limitada transmissió escrita de les trobadoresques,

fan més difícil la identificació de certs cants profans. Els més utilitzats són el de Anant, anant, arribet allí i el "to de Malalt", dels que res no en sabem, fora de les referències apuntades en les didascàlies de diversos drames mallorquins del XVI. En el Misteri de l'Assumpció de València (primeres dècades del XV), apareixen, però, dues cançons trobadoresques identificables: la famosa Can vei la lauzeta mover de Bernat de Ventadorn (...1147-1170...)(17), i el "còmiat maldit" de Bernat de Palaol, altrament dit Bernat de Mallorca, Cercatz d'uymay, ja.n siatz belha y pros (18). El personatge de Maria en aquest Misteri utilitza, però, copiosament la melodia de Ab cant d'auzells, no identificada, que també empraven Les Còples fetes per lo preciós Cors de Jesu Christ per alguns hòmens de València (1387-1396)(19) i que sembla una cançó popular (20), que pot evocar tant la de Giraud de Bornèlh (...1162-1199...) Lo doutz chantz d'un ausel (21) o l'ànima Lo douç chants que l'ausèls crida (22). Maria usa encara un altre to: Així com dos infants petits, tampoc identificat, que pot recordar-nos la cançó ànima, vinculada al mite de Narcís, que comença "Aissi m'ave com a l'enfant petit" (23). La Representació de l'Assumpció de Tarragona empra tot sovint la melodia d'una cançó titulada Oliver, bell oliver, fins al moment desconeguda, i en la Consueta dels Tres Reis de Mallorca, aquests canten al to de Si fos dotade, que ens recorda el vers inicial dels Altros set Goigs de la Verge Maria: "En lo món si fos dotada" (24).

Està ben estudiada la música de la representació provençal de Santa Agnès (25), on hi figura, entre d'altres, una alba de Giraud de Bornèlh (Reis glorios, verais lums e clar-datz) i una melodia del primer trobador conegut, Guilhem de Peitieu (1071-1126), Comte de Poitiers i IX d'Aquitània (Bel seiner Dieus, tu sias grasiz)(26).

D'altra banda els contrafacta serien moneda corrent des dels trobadors, que utilitzaven cants himnòdics gregorians als que aplicaven un text vulgar (27), fins als nostres dies (28).

Al marge de la composició mateixa del drama, la música, sia instrumental o vocal, tingué un paper important en les representacions medievals des del punt de vista estrictament dramàtic. Els interludis musicals s'empraren tant per omplir els buits d'acció sense diàleg (entrades, sortides i intersticis), com per marcar el desplaçament dels actors i manifestar el pas del temps, com, també, per silenciar la barrila del públic, especialment intensa en els moments que hom deixava de declamar en escena, i per subratllar tot un seguit d'efectes escènics importants que veurem en un altre lloc (29).

En tota la nostra dramàtica només tenim notícia d'un compositor que creà una música pròpia per a tres entremesos que es representaren en l'entrada del rei Ferran d'Antequera a València (1413). Es tracta de l'al.ludit Joan Péreç de Pastrana, mestre de cant, de qui no coneixem cap obra (30), i que probablement fou il.lustre avantpassat de Pere de Pastrana (c.1480-d.1559), compositor que pertangué a les capelles de Ferran el Catòlic i Carles l'Emperador i dirigí la del Duc de Calàbria i la de Felip II quan era príncep (31).

En conclusió, no podem concebre el teatre religiós de l'Edat Mitjana sense l'element melòdic, particularment important en un món com el medieval on encara el trencament del silenci resultava un fet extraordinari, sobretot si aquesta transgressió era purament musical, cosa que havia de convocar, d'immediat, l'atenció de la gent, més avesada als rudimentaris cants laborals acompanyats del fresseig de les eines, dels brams de les bèsties, dels esbravaments de la natura o del tòc horari de les campanes, que a la majestuosa música de l'església o a la ben interpretada dels jòglars (31bis).

D'aquesta manera, si qualsevol festa, solemnitat o cerimònia, qualsevol acte col·lectiu o comunitari, no podia existir sense un fons sonor melòdic, raó de més una representació dramàtica que, de fet, resumia tots aquests aspectes de la vida social d'aquella època.



## 2. La composició del Misteri d'Elx.

Queda fora dels nostres propòsits i coneixements l'estudi musical del drama il·licità, d'altra banda amplament realitzat pels musicòlegs des de Felip Pedrell a M.C.Gómez i Muntané. Pretenem només contextualitzar la documentació que hem recollit sobre la música del Misteri, per tal que els especialistes en puguin treure les oportunes conclusions, mentre que n'assajarem una interpretació.

En referència a la primigènia composició de la Festa no podem fer més que conjectures car res no ens ha perviscut.

Podem suposar que, en un principi, la música del Misteri d'Elx s'hagués confegit pel procediment del contrafactum com hem vist que succeïa en els dramas coetanis, això és utilitzant melodies conegudes (del repertori litúrgic, trobadoresc o popular) que s'aplicaven als textos, tenint cura només que aquestes s'ajustessin a la mètrica dels versos que acompanyaven la música original.

Podríem també presumir que part del diàleg no tingués una melodia assignada, i fóra recitat ("a to de rim" o "tot pla") en els passatges més profans (escena dels Jueus, per exemple), amb certes cadències musicals que reforçarien l'expressivitat del text, però que no precisaven fixació escrita, car es tractava de cantineles de fàcil memorització i de lliure interpretació, com feien els joglars amb les cançons de gesta (tal i com avui encara perviuen en l'èpica dels rapsodes de Bòsnia i Sèrvia)

o el propi clergat en les lectures i oracions psalmodiades amb fórmules melòdiques anomenades toni communes (32 ).

De la seva banda, però, els diàlegs dels personatges sagrats s'entonarien amb melodies litúrgiques.

Però això és una pura hipòtesi i només podem constatar com, efectivament, ens resten alguns fragments que han mantingut certes músiques cultuals. A banda del psalm In exitu Israel de Aegypto, prescriptiu, des dels primers apòcrifs, en la processó o seguici de l'enterrament de la Verge, que a Elx s'interpretava en fabordó com ja constatava Pedrell (33 ) -pràctica que M.C. Gómez documenta originària del segle XV (34 )-, trobem que Maria entona dos cants "al to de Vexilla Regis etc." (vv. 25-28 i 45-52). El punyent cant de Sant Tomàs al final del drama (vv.245-252), sembla que està inspirat en l'himne del Comú de Màrtirs Sanctorum meritis inclyta gaudia (35 ), mentre que, com ja insinuava Samuel Rubio (36 ), certs cants de S.Joan (vv. 61-64) i de S.Pere (vv. 89-92 i 117-120) aprofiten la cèlebre seqüència Victimae Paschali Laudes (escrita durant la primera meitat del segle XI probablement per Wipo, mort el 1048, capellà dels emperadors Conrad II i Enric III), pròpia de la Missa del diumenge de Pasqua que molt aviat s'introduí en el drama litúrgic de la Visitatio Sepulchri amb el diàleg entre dos apòstols (precisament Pere i Joan) i Magdalena : "Dic nobis, Maria, quid vidisti in via" (37).

Finalment, els cants de Maria (vv. 9-12, 65-72 i 121-124) i l'àngel nunci (vv. 29-44 i 53-60), estan compostats sobre melodies gregorianes encara no identificades , si bé M.C.Gó-

mez relaciona la melodia de l'àngel amb una altra de S.Pere i S.Joan (vv. 157-160 i 161-164) i les considera procedents d'una mateixa ploma, igual que la dels versos 73-80 ( 38). El cert és que els textos d'aquestes melodies corresponen a la part filològicament més antiga del drama, amb expressives característiques de la segona meitat del segle XV ( 39).

La reforma polifònica que el Misteri d'Elx experimenta durant el segle XVI, recollida en els primers manuscrits musicals coneguts (del XVII i del XVIII), convertí el drama en una peça enterament cantada, o, si ja ho era, atorgà una música específica i fixada per a cadascuna de les intervencions.

Tres compositors són assenyalats com a artífexs d'aquesta reforma: Ribera, el canonge Pérez i Lluís Vic. Al primer se li atribueixen diverses peces (que abracen tota la Judiada), una de les quals (vv. 209-219) és un contrafacta del villancico "Quedaos adiós / ¿A dónde váis?" de Pedro de Escobar (c. 1465-1535) contingut en el Cancionero Musical de Palacio ( 40), mentre que les altres (vv. 173-184, 185-196 i 205-208) estan en relació amb alguna peça d'Antonio de Ribera del mencionat Cancionero i especialment la dels vv. 165-172 que s'assembla al "Nunca yo, señora, os viera" ( 41). Al canonge Pérez se li atribueix la melodia dels versos 145-152 i M.C.Gómez relaciona també amb ell la dels versos 129-140, 232-244 i el Gloria final ( 42). Joan-Ginés Pérez (1548-c.1612) fou nomenat als 14 anys mestre de capella de la Catedral d'Oriola (1562-1581), cosa que ens palesa el

seu precoç talent musical ( 43 ); després ho fou de la de València (1581-1595), per retornar a la seva ciutat natal on exercí una canongia fins 1600-1601 ( 44 ). Entre aquestes dates en què fou canonge (1595-1601) (que és com l'anomena la rúbrica del Ms.1639), composaria les esmentades peces del Misteri d'Elx.

El tercer nom que ressenyava el Ms.1639 és Lluís Vic, que Pedrell no podia identificar, però que resulta ser el primer mestre de capella del Misteri d'Elx documentat ( 45 ). Se li atribueix la música dels versos 220-231 que, segons M.C.Gómez, "per la seva elaboració contrapuntística podria ser de les últimes en haver-se incorporat al drama" ( 46 ).

D'aquesta mateixa època és la música dels versos 105-116 i 252-255, mentre que les melodies dels vv.141-144 i 197-204 semblen, a parer de M.C.Gómez, d'algun "autor de finals del segle XV", i corresponen a un similar llenguatge musical, i és una mica posterior la dels vv. 93-104 (Ternari).

D'aquesta manera, ens trobem amb què part de la música del Misteri s'escribí expressament per a la representació, abandonant, doncs, la pràctica habitual del drama medieval, encara ben viva, com hem vist, en el nostre teatre religiós del XVI. En conseqüència, aquesta intervenció polifonista dóna més importància a la música que al text, diferint, novament, de la tradició pròpia de l'Edat Mitjana en la que la melodia no existia per ella mateixa, ans servia "as a document of the musician's reaction to the form and meaning of the text" ( 47 ), és a dir

que la música s'havia de limitar a reproduir, fidelment, els sentiments i les actituds contingudes en el text.

Podem dir, per tant, que probablement és gràcies a aquest canvi d'actitud en la composició dramàtica, que el Misteri d'Elx esdevé una gran peça musical, l'excepcionalitat de la qual, junt amb l'audàcia escenotècnica, ha permès la pervivència fins als nostres dies.

Ja hem apuntat, en estudiar els manuscrits, com aquesta música, fixada definitivament a finals del XVI, sofrirà, però, al llarg dels segles una profunda transformació en l'aspecte interpretatiu d'acord amb les modes de l'època. Només insistir en què l'última intervenció de nova planta que s'intentà dins el conjunt melòdic i textual del drama, no fou admès per la representació tradicional. Ens referim, naturalment, a la peça introduïda pel gran compositor Joan-Baptista Comes corresponent als versos 256-259, que segurament, com hem assenyalat, voldria ser una magnificació del punt pletòric del drama: la Coronació de la Verge per part de la Trinitat. Aquesta música, que havia de ser a 3 veus (2 tiples i un baix), lamentablement no ens ha perviscut, i tal vegada es podria relacionar amb altres composicions de Comes sobre el tema, com "El gozo de este día", a 3 veus, dedicada a l'Assumpció (48), l'himne "Jesu corona Virginum" a 4 veus (49) o el motet a sis veus "Assumpta est Maria" (50). D'altra banda era l'única peça que Comes hauria escrit en la seva pròpia llengua.



### 3, La Capella de la Festa.

Les esglésies de certa entitat, i especialment les catedrals, mantenien un conjunt vocal, integrat per nens i adults, amb la finalitat d'interpretar la música polifònica en els actes litúrgics, a banda, doncs, de la comunitat d'eclesiàstics que cantava el gregorià o cant pla usual dels oficis.

Les capelles es composaven, essencialment, d'un mestre, que dirigia però també ensenyava, un organista i almenys les quatre veus bàsiques: tiple, contralt, tenor i baix. Segons les disponibilitats econòmiques de l'església, podia haver-hi també un ajudant o tinent de mestre de capella, més d'un organista, un nombre més o menys abundant de nens i adults cantors i, a més, sobretot a partir de la segona meitat del segle XVI, una capella de ministrers o conjunt instrumental, estructurada també en les quatre veus fonamentals i que servia per reforçar, doblar o suplir algunes veus vocals o, en solitari, per acompanyar les processons i per marcar els inicis, entrades, sortides i intersticis dels actes i les solemnitats. Aquests instruments, tots de vent, eren, principalment, flauta, xeremà, sacabutx, corneta i baixó ( 51 ).

Naturalment, en un principi, la Capella de Santa Maria d'Elx no seria, ni molt menys, com la de València, que a 1608 es composava de 36 persones, sobretot, òbviament, per l'alt cost econòmic que el manteniment dels cantors suposava. Però la continuada interpretació del Misteri sí que obligava a què el con-

junt il·licità fóra considerable, i a què el Cònsell li elaborés uns "capítols" o estatuts el 1590 (51bis).

Des que la Festa passà a mans del municipi (1609), aquest té al seu càrrec la Capella de Música, que, el 1736, es componia estrictament (això és, els components estables durant tot l'any) del Mestre, un contralt, un tenor, un tiple, un arpista, un "baxonista", un corneta i dos violins, elegits i pagats pel Comú de la Vila, si bé la Fàbrica de Santa Maria contribuïa amb certa porció als sous del mestre de capella i del contralt, i aportava 40 lliures en pagament d'un músic de xeremia ( 52 ). Vol dir, doncs, que, a més de la Capella oficial a càrrec de la Vila, l'església afegia, per a la representació del Misteri però també per a la celebració d'altres solemnitats litúrgiques, altres cantors i instrumentistes. Ultra això, és habitual la contractació durant els mesos de juliol i agost de cantors i músics d'instrument d'altres capelles i ciutats que, en conjunt, arribarien al nombre d'actors necessaris per a la representació.

El 1654 cantaven 32 adults (12 apòstols, 2 àngels de l'Araceli, el Pare Etern de la Coronació i 17 persones de la Judaida -que a 1632 eren només 9-) i 6 nens (la Maria, l'àngel nunci, els 2 angelets de l'Araceli i els 2 de la Coronació), i interpretaven música 18 instrumentistes. En aquell any sabem que, d'aquests, el corneta era de Múrcia i el que feia de S.Pere era un clergue d'Oriola ( 53 ).

El 1759 els veïns protestaven per la mala actuació de la Capella, i el Consell amonesta al conjunt i impedeix als seus membres que surtin a cantar o a tocar en altres llocs sense permís de la Vila (53bis).

La Capella d'Elx fou suprimida, com a conjunt permanent, el 1835 per manca de fons del Consell Municipal:

"teniendo presente que para el pago de la música de Capilla se necesitan 800 pesos para satisfacer a los individuos que la componen, y que ésta no es de la mayor necesidad como lo son precisas las de los médicos y demás arriba expresadas [dos médicos, un cirujano y un ayudante, Maestro de primeras letras, de latinidad y Maestro de enseñanza] que a penas persiben la mitad de su dotación, a fin que éstos en lo sucesivo puedan conseguir el pago de toda su dotación, son de parecer el que se suprima la dicha Música de Capilla, y para ello se represente al Sr. Gobernador Civil, haciéndole presente cuanto deciende manifestado y demás que se tenga por conveniente, pues es el único medio que encuentran los síndicos para que los pobres estén bien servidos y se adelante en la enseñanza de la juventud" (54 ).

Certament els motius eren justificats i l'Ajuntament considerà un luxe el tenir Capella musical permanent i, sembla, es limità a contractar els cantors i instrumentistes únicament per a la representació del drama. Però aquestes dificultats econòmiques foren, versemblantment, la causa de la decadència que la representació experimentà durant el segle XIX i fins la reforma de 1924.

### 3.1. El Mestre de Capella.

El director d'una Capella era el "cantor" (l'antic, praecentor, primicerius o organista), el que cantava l'organum) o "mestre de cant", que, a l'entorn de 1520, arreu del país passà a anomenar-se pròpiament "mestre de capella". Aquest tenia un seguit d'obligacions que ben aviat es posarien per escrit en forma d'Estatuts o Reglaments, com el Reglamento de los cantores y maestro de Capilla de Burgos (1533) o els Estatuts de Lleó, que regulaven el lloc d'assaig i classes, les hores de dedicació del mestre, l'obligació d'aquest d'ensenyar cant pla, cant d'orgue, contrapunt i composició als clergues que ho desitgessin i als infants de cor i acòlits, d'entre els quals, sis nens (els "seises") els havia de buscar el propi mestre i havien de viure a casa d'ell a llurs expenses, havent-los d'oferir manutenció, vestits, educació i ensenyament de llegir i escriure. Ultra tot això, el mestre havia de compondre nova música per a les festivitats de Nadal, Corpus Christi i altres d'importants ( 55).

El càrrec de mestre era proveït bé per lliure contractació bé per oposició; concurs d'una exigència considerable on es posava a prova no només la destresa tècnica i capacitat directiva sinó també les qualitats de creació musical de l'aspirant (56 ).

Hem vist com el primer mestre de capella referenciat a Elx fou Lluís Vic, organista de Santa Maria ja a 1560 (57 ),

que fou solemnement elegit el diumenge 21-V-1562 pel vicari Jaume de Malla, els curats Mn.Pere Vila i Pere Miralles, i els senyors Pere Roís de Llanos, governador, Jaume Pérez de Sarrió, el doctor Pere Ortís, el cavaller Francesc Soler i Lluís Perpinyà, majordom de l'església, com a mestre de capella i organista (58 ). En aquest nomenament consten expressades les seves obligacions:

"fer pràctica cascun dia de cant pla y cant de orgue y amostrar a tots los que voldran aprendre axí de cant com de sonar tecla y als que no tinguen per/pagar, de gràcia, y procurar de cercar fadrinets que tinguen bona veu y administrar-los, y els infants de cor ensenyar-los los versos, y tocar l'orgue tots los dies que volran cantar, sens posar excepció de obligació y fer axí en lo cantar com en sonar tecla [com] és obligat a fer qualsevol mestre de capella y mestre de sonar" (59 ),

que, com hem vist, són ben semblants a les prestacions estipulades en altres capelles. El contracte és per deu anys, prorrogable a altres tants, amb un sou anual de 25 lliures,

"que la fàbrica de dita sglésia li.n dóna XV lliures e la Confraria del Santíssim Sacrament sis lliures, e la Confraria de la Gloriosa Verge Maria quatre lliures [...] pagadores per terçes comensant del primer dia de juny d'este present any 1562, y fon dita consignació per temps de deu anys que ni ell lo puxa dexar ni la parroquia remoure" (60 ).

A més a més, cobrava altres 25 lliures del Consell municipal per mantenir "la escola dels chics", ço és, dels nens cantors que tanta importància tenien en l'execució del Miste-



ri ( 61 ).

No tenim, de moment, altres obligacions posades per escrit fins a 1700, que ja són molt més explícites:

- Que tenga escuela de solfa.
2. Obligacion de ciertos dias.
3. Obligacion de la missa del 16 Agosto.
4. Election de Ynfantes.
5. Obligacion de dos practicas cada dia.
6. Que seran multados por el fabri-  
quero.
7. Obligacion de cantar el dia de la octa-  
va de Agosto.  
Obligacion de acompañar a la Virgen  
en todas Las Prosesiones.
8. Que cuide el Maestro que aya Tiples.
9. Que aya de costar de musico que esta  
impedido.
- «Primò que lo Dit Antoni Nauarro Mestre de Capella tinga obligacio de tenir escola en lo qual amostre la solfa a tots los que Voldran aprendre. Y si aura qui Vullga aprendre Baixo, Corneta o menestril tinga obligacio de Amostar a aquells Llois Nauarro Pare de dit Mestre sens mes renta de la que te señalada.
- «Ytt. Que tots los Dies de les festiuitats del Señor, de nostra Señora, dels Apostols, y les pasques tinguen obligacio de Cantar a eleccio del Mestre y el dia de tots los Sans, Vespres de Animes, y dia Con si fos lo Dia del Corpus.
- «Ytt. Que aga de Cantar la Misa de Requiem que es celebra en el dia setse de Agost per lo subsidi de la Cofradia de nostra Señora de la Asumcio el qual se obserue en gran Cuidado.
- «Ytt. Que la eleccio dels Ynfans del Cor a de ser per Oposicio de Veus Dauant lo Mestre Capella, fabriquer y Vicari, y que de atra forma, y sens asistencia de estos no puxen ser admosos.
- «Ytt. Que Dos dies en cadascun Mes tingua obligacio lo dit Mestre de fer dos practiques de Mucica cada dia, en senta Maria, la una de Matti de Cant de Orgue y laltra de Vesprada de Cant Pla, y que el Baxo y Corneta tinguen obligacio assistir a les dites Practiques a tocar els Ynstruments de sa facultat.
- «Ytt. Que axi el dit Mestre Com los Demes Musichs tinguen Obligacio de Acompañar la proseso de Divendres Sant, en el pas de la Mare de Deu, y anar Cantant el Miserere a fabordo Com es costum y que si algu faltara, a qualseuol de dits Capitols, y obligacions Mencionades, en estos, y demes Capitols, que es contendran en este expres sens Llisenzia del fabriquer, puxa lo dit fabriquer, que hui es, y per tems sera, multar a qualseuol del dit Mestre, y Musichs en allo que li parestra, segons la falta y el tems que la farra.
- «Ytt. Que tinga Obligacio de Asistir, y Canttar, el dia de Cap de Octaua de nostra Señora de la Asumcio, y la musica Som si fos lo dia, y axi Mateix agen de Anar acompañant a nostra Señora en los Prosesons Ordinaries y anuals.
- «Ytt. Se li encarrega al dit Mestre que aja de posar tot Cuidado en que no falten tiples, pera Angel, y Maria Comforme sos antezesors sempre se an desempeñatt en este punt per zer este del mestre en que no falten Dits tiples pera lo desu ditt.
- «Ytt. Que si algu des asalariats estigues Malat de Genero que no pogues assistir a alguna funcio de les que Contenen en los presents Capitols aga de constar per jurament el meje y si sera en la festiuitat de nostra Señora aja de constar de son haccident, per relacio de Dos Mejes, y del dit Malat dauall Juramentt, el qual prestara dauant lo escriua de la present Parroquia y en prezencia del fabriquer.

10.

Que antes de irse algun musico aya de avisar 6 meses antes.

11.

Que todo musico debe observar estos capitulos.

Asistencia que deben aser en otros dias.

12.

Renta del Mestre Capilla De la Clauvaria de la Verge — 30 L.

De la arroba del oli — 12 L.

De la fabrica — 30 L.

De la festa del Corpus — 8 L.

---

80 L.

«Ytt. Que sempre que sen Vullga anar lo mestre Com qualseuol Musich tinguen obligacio de Auizar Mig any abans, y si de contrari a so faran agen de pedre lo que zels estava Deuentt al temps que ze apartaran de dita Capella quedant aquella Porcio en el puesto de aon auia de exir, pera el gasto de portar, y buscar altre que ocupe el tal puesto.

«Ytt. Que tots los Musichs, y Mestre que tendran renttas De la present Parroquia o de la Clauaria de nostra Señora, o de la Roua de Oli tinguen obligacio de Guardar los presents Capitols, y asistir a les vespres de les festiuitats de nostre Señor, de Nostra Señora, Apostols, y Pasques.

«Ytt. Se li dona al dit Mestre les huitanta lliures de renda cascun any Conforme se li donauen a Maties Nauarro preuere son germa, les trenta de la Clauaria de nostra Señora, Dotse de la Arrova del Oli, trenta de la present Parroquia, y fabrica, huit dels Majordoms del corpus, que dites quatre partides fan la referida suma, les quals se li an de pagar a terzes Meins les huit lliures dels Majordoms del Corpus que estes seran en una Volta cascun any. ( 62 ).

El 1733 mor Josep Antolí, mestre de capella, i es nomena a Antoni Ladrón de Guevara, de Lorca, el 2 de març, amb capitols semblants als de 1700, però amb alguns matisos. En el primer capítol s'especifica que l'escola ha de tenir-la a casa seva i ha d'ensenyar, matí i tarda, cada dia, a tots els il·licitans que vulguin aprendre solfa. En el capítol tercer, referent a l'ensenyança i repàs dels nens que han de fer l'àngel i la Maria del Misteri, puntualitza que "ora sean vezinos de esta Villa, ora traídos de otra parte". El cinquè capítol no es recollia a 1700, tot i que devia ser ús:

"Que [el Mestre] esté con la obligación, como es costumbre, de componer solfa diferente en cada un año, así de villancicos como de letras para aquellos días que se deve cantar" ( 63 ),

que ja hem vist era habitual en els estatuts del XVI arreu de la Península. Per exemple, Maties Navarro, mestre de cap

lla almenys a 1672 i després, altre cop, entre 1687 i 1692, sembla que composà "una Missa a denou. Item, un Dixit Dominus a 13. Item, un Magnificat a 11. Item, dos primeres llamentacions a 8 per a dimecres i dijous sant. Item, un Miserere a 12 per a la Setmana Santa. Item, un Regina Caeli letare para dia de Pasqua a huit" ( 64 ). De la seva banda, el 1739, el mestre interí Lluç Martínez demana una subvenció extraordinària al Consell, entre d'altres coses perquè, donada la gran feina que estava duent a terme, "le precissa disfrutar los favores de sus amigos para la composizzión de Villancicos" ( 65 ); el 1740, al mestre de capella de Villena contractat puntualment per a la representació del Misteri, Mn. Joan-Baptista Galbis, se li paga per "conponer Villancicos para dicha Festividad" ( 66 ); el 1745 a l'interí Tomàs Ochando se li satisfà "el excesivo trabajo que ha tenido en la composición de los papeles de música" ( 67 ); el 1747 el mestre Pere Furió cobra 12 lliures "por los muchos trabajos en componer las obras, haver compuesto Salve y Magnificat y papel que gastó en otras obras" ( 68 ).

El sisè capítol detalla per menut totes les festivitats en les que la capella ha de cantar. En el mes de gener: Festivitat de la Circumsició (la vigília a Vespres, el dia a la Missa) i Festivitat dels Reis Mags (id.); en el mes de febrer: Festivitat de la Candelaria (id.) i Festivitat de S. Maties (id.); en el mes de març havien de cantar el Magnificat en fabordó

tots els dies de la Veracreu, la Passio el Diumenge de Rams, els Oficis del Dimecres Sant al vespre, el Dijous Sant al matí quan es posa el Santíssim Sagrament i a la tarda als Oficis; el Divendres Sant havien de cantar el Vexilla Regis al matí i el Miserere en fabordó en el Pas dels Dolors, i en la Festivitat de l'Encarnació (la vigília a Vespres i el dia a Missa); en el mes d'abril: la vigília de Pasqua de Resurrecció a Vespres, el dia de Pasqua havien de cantar a la Missa i Vespres<sup>i</sup>/el Regina Caeli a la Processó, i el segon dia de Pasqua a Missa; en el mes de maig: Festivitat dels Apòstols (la vigília a Vespres i el dia a Missa) i en la Festivitat de l'Ascensió (id.); en el mes de juny: Festa de Pasqua de l'Esperit Sant (Pentecosta) a les Vespres i Missa de la vigília i dia, en el segon dia de Pasqua florida a la Missa, el dia de la Trinitat (la vigília a Vespres i el dia a Missa), el dia del Corpus (la vigília a Vespres i el dia a Missa, Vespres i Processó), en el dia de l'Octava del Corpus a Missa i Processó i en la Festa de S.Pere (la vigília a Vespres i el dia a Missa); en el mes de juliol: Festa de S.Jaume (id.); en el mes d'agost : els dies 14 i 15 en la representació del Misteri i altres actes "como es costumbre", el dia de l'Octava de l'Assumpció a Missa i en la Festa de S.Bartomeu (la vigília a Vespres i el dia a Missa); en el mes de setembre: Festa del Naixement de la Verge (id.) i Festa de S.Mateu (id.); en el mes d'octubre : Dia dels Apòstols (id.); en el mes de no-

vembre: Festa de Tots Sants (id.) i en el mateix dia havien de cantar el respons de difunts igual que el dia d'Animes, Festa de S.Andreu (id.); i en el mes de desembre: Festa de la Puríssima a la Processó, Festa de S.Tomàs (la vigília a Vespres i el dia a Missa), vespra de Nadal a Vespres i de nit a Maitines i el dia a Missa i segones Vespres, i, per acabar, la Festa de S.Esteve a Missa (69).

Aquests capítols afegeixen, a més, que qualsevol "tiple u otra voz que sea de lucimiento" tenen dret, "aunque tenga o no tenga salario", als "percances de dicha Capilla" (remuneracions extres). Finalment, el temps estipulat per anunciar la marxa del mestre o cantors ja no és mig any sinó només quatre mesos abans. El sou del mestre ha pujat a 100 lliures anuals, 50 les paga la Fàbrica de Santa Maria i altres 50 la Claveria de Nostra Senyora (l'arrova de l'oli, cada cop més minsa, s'extingirà a 1740)(70).

El 20-XII-1797 la Vila refà el Reglament de la Capella, en aquell moment encara regida per Mn.Jacinto Redón. El primer capítol desenvolupa la qüestió de les baixes per malaltia o altra causa justificada, i ordena que "tengan la obligación los demás {músics}, así de voz como de ynstrumento, tañer éstos y cantar aquéllos, lo que mandare el maestro" en substitució dels que faltin. En el capítol tercer es deixa clar



que si s'ha de sancionar a algun membre de la Capella per inobservància dels Estatuts

"no tenga el Maestro la facultad de multarle, por ser privativo y peculiar este derecho de la Ilustre Villa y fabriquero {de l'església}, a quién deberá acudir el Maestro para la exacción de la multa que se le impusiere al músico que huviere faltado".

El quart capítol és de nova redacció:

"Otrosí, es capítulo que en los percances o votivo de música, el que faltare a los Kiries y Gloria se le multe con un tercio de su porción que le tocare perceber, y faltando a lo dicho y al Villancico de la Epístola, se le multe con dos tercios, y faltando a todo lo dicho y Credo, no gane ni deva perceber cosa alguna, con la prevención que si llega al Credo deve entrar, y si faltare habiéndole visto, incurra en la multa de tres sueldos que podrá exigir el Maestro aplicada a la Capilla".

Una normativa legisla, generalment, aspectes reprovables que ho són perquè s'han comès. Si aquest capítol apareix ara i no abans serà perquè els abusos que denuncia s'havien produït amb excés i, per tant, calia aturar-los.

També el capítol cinquè precisa alguns aspectes sobre l'assistència dels cantors en els actes on havien d'intervenir:

"Otrosí, es capítulo que avisado qualquiera músico dos días antes para alguna función o sabiendo que la ay, no se pueda hir fuera sin preceder licencia del Maestro, de la Ilustre Villa, por medio de su Síndico Procurador General, y del fa-

briquero".

Avui ja no suposa un excessiu problema el perill d'absència gràcies al doblatge de cantors en gairebé tots els papers, cosa aconseguida fa ben pocs anys (almenys per als rols dels adults, tan reticents a acceptar a un altre que canti el "seu" personatge), amb l'excepció, potser, dels papers de S. Pere i Pare Etern que encara cal que els interpretin els clergues, i cada vegada es fa més difícil trobar ordenats aptes per al cant (darrerament hem assistit a veus de "Peres" insuficientment preparades).

El capítol sisè estableix, per primer cop, l'elecció d'un representant de la Capella, si bé només com a

"colector de los percanses [...] dándole media porción por el trabajo de cobrar, y con la obligación de pagar al contado el percance y de anticipar a qualquiera músico que se lo pidiese diez reales a lo menos, quedando lo restante al arbitrio del colector".

La votació era secreta i sortia per majoria, amb la possibilitat que l'escollit, si ho considerava oportú, podia renunciar atorgant el càrrec, personalment, a un altre (71).

La Capella d'Elx té com a missió primordial, òbviament, la representació del Misteri, si bé actua durant tot l'any en les festivitats litúrgiques i altres solemnitats. Quan de la festa se'n fa càrrec el Consell de la Vila aquest s'atribueix el raonable dret d'escollir el Mestre de Capella, mentre que la Parròquia el corroborava car havia de complir, també, les necessitats musicals de les cerimònies eclesiàstiques i no era possible permetre's el luxe econòmic de mantenir un altre mestre i un altre conjunt. Sembla ser que, en principi, aquest procediment no tingué gaires entrebancs. De fet el 1700, el Consell nomena a Antoni Navarro com a mestre de capella el 26 de setembre; però el set d'octubre, pot ser a instàncies del clergat que no havia participat en l'elecció, es reuneixen a l'església de Santa Maria el Vicari forà (Dr. Lluís Sentacília); el Governador de la Vila i Marquesat, Josep Vaillo de Llanos i Soler (cavaller de l'hàbit de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> de Montesa); Salvador Perpinyà (Jurat de la Vila i Fabriquer de la Parròquia); Antoni Perpinyà (Síndic del Consell de la Vila); diversos "ministres" de la Vila i diferents parroquians de Santa Maria. En realitat hi ha dos candidats a la plaça: D'una banda, Mn. Gregori Brufau, el mestre de capella fins llavors (i no sabem per què, en aquesta ocasió, fou separat), que ja ho havia estat en els períodes 1677-1686 i 1693-1700 i que ho tornaria a ésser, sembla, entre 1705-1709 (72); d'altra banda l'al.ludit Antoni Navarro, germà

de Mn.Maties Navarro (mestre de capella ja a 1672 i entre 1687-1692 i que en aquells moments ho era de la Catedral d'Oriola).

Sembla ser que la Parròquia, contra l'elecció del Consell, pretenia confirmar a Mn.Gregori Brufau, i el Vicari forà llegí al respecte un memorial d'aquell en el que suplicava als allí reunits tinguessin a bé considerar els llargs anys de servei en aquest càrrec. Un familiar de Mn.Brufau protestà perquè la reunió se celebrés en dia feiner "per quant és estil tenir-les en días de festa". Salvador Perpinyà, que probablement per la seva respectabilitat ostentava un càrrec al Consell (Jurat) i l'altre a la Parròquia (fabriquer), li contestà no només que "sempre que [a] dita Parròquia li pareix y té negosi que tratar, es junta sens atendre si és dia de festa o de faena, ni si és de matí o de vesprada", sinó que qüestionava la presència de parents dels opositors en la votació. D'aquesta manera, Josep Adsuar, metge, cunyat de Mn.Brufau, i altres familiars, hagueren de sortir de l'assemblea. La votació fou favorable, amb quatre vots de més, a Antoni Navarro, confirmant, així, l'elecció de la Vila (73).

Això no devia satisfer gaire als eclesiàstics que, com hem vist, aquell mateix any havien tingut pleit amb el Consell (74), i a la mínima ocasió aprofitaren per posar en qüestió les prerrogatives de la Vila. El papa Clament XII, per butlla de 16-XII-1732 sobre els residents de les esglésies de Santa Maria i El Salvador d'Elx, estableix

"que el Maestro de Capilla, el organista, el arpista y los dos sochantres de la Iglesia de Santa María [...] hayan [...] de ser elegidos por el Obispo, precediendo examen, concurso y edicto [...] pero si no se hallaren hijos naturales de la Villa de Elche aptos para esto, se podrán admitir otros que lo sean" ( 75 ).

El papa no devia tenir present l'exccepcionalitat de la Capella il·licitana en relació a la Festa i la seva custòdia municipal: la butlla anava dirigida als clergues residents i els càrrecs que cita eren per ser coberts pels mateixos, suposant que, com en la resta d'esglésies, totes les solemnitats litúrgiques eren competència exclusiva dels curats. Com hem vist ( 76 ), el bisbe d'Oriola, José-Antonio Flores, el 1734 i basant-se en l'esmentada butlla, ordenà de suspendre la porció del salari que la Parròquia aportava al sou del mestre de capella, i dedicar-lo a ornaments del temple. No sabem si davant d'aquesta impopular mesura la Capella negligí algun dels actes estrictament eclesiàstics. El cert és que el 1736 el Consell cessa al mestre de capella Antonio La drón de Guevara, que havia estat nomenat el 1733, i col·loca un substitut interí, Mn. Lluç Martínez, prevere, el músic més antic de la Capella i mestre que en fou entre 1710 i 1713. Aquesta providència, motivada per certs esdeveniments que tractarem de dilucidar més endavant, no fou ben rebuda pels eclesiàstics que intentaren "impedir a ésta [Lluç Martínez]



el compás y demás aderente y anexo al Magisterio". Però el Consell al·lega que

"la Villa absoluta ha tenido siempre el manexo, mando y disposición en la Capilla para quanto la ha parecido conveniente, passando a despedir y nombrar los músicos de ella según la ocurrencia lo ha traído, entre cuyos empleos ha proveído el de Maestro de Capilla"

i per això considera "que la Villa nunca pudiera tener mala resulta en la Audiencia" on, sembla, la Parroquia ha elevat les seves protestes referents a l'esmentada elecció. La Vila, doncs, espera la resolució favorable del tribunal valencià, i avisa que si no "se interpondrán sin perder tiempo quantos recursos importen al Consejo" de Castella (77).

La reacció del bisbe d'Oriola sembla que fou exercir, a les seves expenses, el dret que li atorgava la butlla de Clément XII : nomenar mestre de capella per als actes eclesiàstics, cosa que provocà un doblament del càrrec : el mestre escollit per la Vila dirigiria el Misteri, l'elegit pel bisbat les solemnitats estrictament litúrgiques. Sembla que, durant l'interinatge de Lluç Martínez al front de la Capella, l'església tenia el seu propi mestre en la persona de Mn. Josep Gargallo (78), probablement nomenat pel bisbe el 1734, cosa que provocà la interposició, per part de la Vila, d'un plet contra el prelat a la Reial Audiència. El 1735 el consistori no és unànim en mantenir tal plet, però la majoria del Consell, amb el beneplàcit de

la Duquessa, decideix de tirar-lo endavant (78bis).

El 9-XII-1738, la Reial Audiència de València ordena que, fins la resolució definitiva del plet, es nomeni com a mestre de capella al músic més antic de la mateixa. Tanmateix llavors la regia interinament Pere Furió, i, malgrat la disposició i davant la retirada de Lluç Martínez, seguí exercint el càrrec, cosa que motivà l'oposició de la Fàbrica de Santa Maria i l'amonestació del propi rei Felip V que el separà del càrrec i de la Capella (78ter), mentre que la Reial Audiència confirmava a Lluç Martínez com a mestre per ser el més antic (78 quat). Però sembla que no hi havia acord car a la Fàbrica no li feia el pes, i, esgrimint la preocupació per la manca de qualitat de la Capella, provà d'introduir, pel seu compte, al violinista Xavier Ovet i al tenor Jaume Irlès, ambdós il·licitans, mentre que pretenia erigir com a mestre al tenor Mn. Ignasi Garcia (78quin).

El 10-II-1747 el Consell nomena com a mestre de capella a Pere Furió de Chapuli, amb un sou de 73 lliures anuals que li abona la Claveria de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, car la fàbrica de Santa Maria, com queda dit, tenia ordres del bisbe de no aportar-li l'ajut acostumat.

Per aquelles dates sembla que el bisbe, el madrileny Juan-Eliás Gómez de Terán (1738-1758)(79), havia presentat la reiterada butlla al Supremo Consejo de Castilla amb la intenció de "privar a la Villa y Fábrica del antiquado derecho y posesión en que se allan de nombrar Maestro". Però el Consell reaccionà enviant a Madrid les oportunes diligències, esgrimint el seu dret emparat "por Decreto de la Real Audiencia" de València (80). Però no li valgueren rosaris ni penjolls d'ermita car l'1-VII-1748 ha d'acomiar al mestre Pere Furió per ser "preciso de-xar dicho empleo, en conformidad de la Bula de Su Santidad que dispone sobre la plasa anexa a dicho magisterio {...} por ser casado" i se li donen 16 lliures perquè no té "medios para disponer viaje a fin de buscar empleo, y que en el año pasado, de orden de dicha ilustre Villa, se le hiso venir de la ciudad de Granada, en donde se allava, para que regentase dicho magisterio"(81).

Davant l'autoritat pontifícia, la Vila ha perdut la batalla i fins i tot a 1756 ha de posar a discussió al bisbe la plaça de tenor (82).

En aquest període d'incertitud (1736-1748), doncs, mentre la capella en els oficis eclesiàstics tenia com a mestre a Mn. Josep Gargallo, la Vila manté mestres interins per fer la Festa : entre 1736 i 1740 a Lluç Martínez, assistit per Francesc Zacarias Juan, que havia estat mestre entre 1708 i 1710; el 1740 contracta, per a dur el compàs del Misteri, a Mn. Joan-Baptista Galbi, mestre de capella de Villena, que torna a ser contractat el 1743 (ajudat, possiblement, per Esteve Brufau); el 1741 crida al mestre de capella de València, Mn. Jacint Redón, que torna el 1744 i que més endavant exercirà el càrrec oficialment, almenys a partir de 1755, i encara consta com a mestre el 1797 (això vol dir que si es tracta del mateix Mn. Jacint Redón, estigué durant 56 anys prop la capella d'Elx, i abans regia la de València!); el 1742 serà Pere Furió l'interí, el qual, entre 1747-48, ostentarà el mestratge oficialment fins que, com acabem de veure, ha d'abandonar per mor del seu estat civil, essent substituït, a corre-cuita (i suposem que amb el beneplàcit episcopal), per Mn. Francesc Redón; el 1745 és Tomàs Ochando qui duu el compàs interinament.

Si en les capelles catedralícies el Mestre tenia topades importants amb el Capítol, a Elx la possibilitat d'aúirt era doble, donada la doble dependència que la capella tenia amb la Parròquia i amb el Consell municipal. Però, de fet, l'antagonisme creixent entre una i altra institució, el que fa és erigir el mestre de capella bé en mitjancer, bé en defensor d'una o altra postura. Ja hem vist com a 1700 el mes tre Mn.Gregori Brufau, davant la polèmica suscitada pels eclesiàstics, s'até a la seva feina i compleix les ordres de la Vila ( 83 ).

El més greu enfrontament l'hem trobat entre el mestre An tonio Ladrón de Guevara i la Vila, al qual aquesta acomiada el 1736 per causa de

"llevar perturbada toda la Capilla el genio inquieto y malo de dicho licenciado Ladrón, a lo que era presiso ocurriera la Villa con el remedio hasiéndose más reparable dicho inconveniente por la circunstancia de ser enteramente lego y de bien pocos años dicho licenciado Ladrón, y encontrarse en la Capilla algunos sacerdotes de bastante edad, respeto y buena vida, a quienes dijere altas voces, ha atropellado faltando a su respeto y causando gran noza. Asimismo, dicho licenciado Ladrón, sin atender a ser dependiente y criado de la Villa y a la veneración que ésta se merece, se ha propasado a desahogos bien reparables hasta proferir en presencia de un alcalde, dos regidores, síndico y el señor Joseph Soler, preboste, al pie de la escalera de la misma Cassa de Ayuntamiento, las sonrojosas palabras de que: Se



119

le hubieran quebrado las piernas antes de haver  
puesto los pies en esta Villa y que a pesar de mu-  
chos se había de dexar en ella sus huesos. Asimismo,  
ocurriendo lo ligación de los Cavalleros de este Co-  
mún contra la Excelentísima Señora Duquesa de Arcos  
en diferentes pleytos, y propasándose a executar ope-  
raciones causadoras de alguna inquietud en este Pue-  
blo según parece, y dignas de corrección, mediante lo  
qual, a quexa de dicha Excelentísima Señora, por pro-  
videncia del Ilustrísimo Sr. Obispo, Presidente de Cas-  
tilla, se sacaron presos de esta Villa algunos Cava-  
lleros pasándoles a la ciudad de Málaga, a donde al  
parecer se mantienen, y se dió cometido al alcalde ma-  
yor de la de Alicante para recibir sobrecargos entre  
los que les segan a lo público se dió a entender se  
comprendó el de asistir con novedad de comitiva y de  
montón alguien de las procesiones generales los cava-  
lleros entre los quales se ha entrometido dicho lizen-  
ciado Ladrón haciéndose muy solícito en hir partici-  
pando las noticias que a las ideas de los cavalleros  
ha comprendido favorables, cuyos motivos graves han  
movido a la Villa para su despedida advirtiéndola pre-  
cisa a fin de que en la Capilla aya quietud y obviar  
el desasosiego que, por metido entre cavalleros, esta  
va causando entre estas gentes y ponerle el merecido  
castigo a sus desaogos, cuyas circunstancias podrán  
deducirse a mayor abundancia y baxo la protesta de no  
perjudicar la Villa sus derechos atándose a tener o  
no motivos para despedir y nombrar como le parezca mú-  
sicos de la Capilla, antes si de mantener salvos quan-  
tos la asisten para a su arbitrio despedir y nombrar  
músicos de ella siempre que la pareciesse conveniente" (84 ).

L'actuació del mestre Ladrón, doncs, era reprobable, no només en l'ordre intern de la capella, sinó també per qüestions polítiques de les que no en coneixem el context exacte. Aquesta desavenència fou aprofitada hàbilment per l'església que s'apressà a recolzar-lo contra l'interinatge de Lluç Martínez més que res per obligar a la Vila a acceptar la prerrogativa episcopal en l'elecció del Mestre, tot i que el bisbe havia escrit als consellers que no s'immiscuiria (84bis), cosa que féu dubtar als munícips (84ter).

En comparació amb altres, els sous dels mestres de capella d'Elx no eren gens extraordinaris. Hem vist com Lluís Vic el 1562 tenia un sou de 25 lliures. El 1633 al mestre Mn.Ginés Ferrer se li donaven 60 lliures de salari, que a 1700 només s'augmenten a 80 i a 1733 a 100 (85). Mentretant, el mestre de capella de València, Ambrosi Coronado de Cotes (1596-1600) cobrava 500 lliures anuals més una capellania major de 140 lliures (86). De fet, Maties Navarro se'n va, així que pot, a dirigir la Capella d'Oriola el 1692, essent excepcional el cas de Jacint Redón que, essent mestre de capella de València, ho deixa per encarregar-se de la d'Elx durant la resta de la seva vida.

El 1689 al Mestre Maties Navarro li feien patrimoni de la renda de Mestre de Capella per mor d'ordenar-se capellà, "en concideració de la bona assistència... sa perícia y bones parts" (86bis). El seu salari era de 80 lliures (86ter).

En l'època es documenten diversos casos de mestres de capella que per fer-se augmentar el sou manifesten que una altra capella els ofereix més diners. És el cas de Rodrigo Ordóñez que entrà a la catedral de Burgos amb un salari de 70.000 maravedís el 1556, però el 1559 marxa a la de Zamora perquè li ofereixen 100.000. Torna a Burgos el 1561 amb un sou de 200 ducats, però el 1564 diu que a Jaén li 'n donen 350. Podem deduir d'aquesta estira i arronsa, les maquinacions del mestre per obtenir salaris més elevats (86 quat).

A Elx trobem un cas d'alguna manera semblant en la persona de Josep Castillo, il·licità que cantava de contralt a la Capella d'Almeria, d'on passà a la seva vila nadiua fugint d'un compromís nupcial que havia contret en aquelles terres i d'alguns creditors, oferint-se a la Capella de Santa Maria "sin embargo de hallarme con carta de el Cabildo de Almería en que se me ofrese aumento de salario", però preferint romandre a Elx

"siempre que se me considere salario proporsionado para mantenerme sin mendigar". La Vila li promet 88 lliures anuals de sou, però amb la condició que baixés en l'Araceli els dies de la Festa sense remuneració. L'escapada d'Almeria, però, li costà ben aviat la presó a requeriment de la seva promesa Manuela Lobregate, cosa que l'obliga a acceptar-la en matrimoni, demanant a la Vila 30 lliures per fer el viatge i saldar els deutes que en aquella ciutat tenia pendents" (86 quin).

### 3.2. Els cantors.

Ultra els cantors a sou que la Vila tenia ocupats tot l'any en la Capella (les quatre veus fonamentals: tiple, contralt, tenor i baix) (87), en la representació del Misteri es precisaven altres veus, especialment les blanques, per interpretar l'àngel i la Maria. De fet hi havia cinc papers solistes que requerien veus excepcionals: les esmentades veus blanques del personatge Maria, necessàriament un nen, i de l'àngel, generalment un infant, si bé tenim constància també que alguns anys l'interpretà un eunuc; l'apòstol S. Joan a qui li pertoca, d'acord amb la seva joventut, una veu <sup>(masculina)</sup> aguda, la que correspon avui al contratenor; i els apòstols S. Pere i S. Tomàs, ambdós "tenors" (barítons) o baixos, fins i tot el darrer s'aconsellava que fos "contrabaix" (88). Altres tres apòstols tenen un paper important en el cant del Jernari, tercet interpretat actualment per un tenor, un baríton i un baix (abans "alt", tenor i baix) (89). A més a més, el quartet de l'Araceli anava interpretat per 3 tiples i un tenor (avui un baix, un tenor, un tiple contralt i un tiple soprano), i el tercet de la Coronació per dos tiples i un baix (90).

La Judiada el 1639, segons les indicacions del manuscrit extraviat d'aquella data, estava integrada per 16 can

tors (4 tiples, 4 contralts o "Alts", 4 tenors i 4 baixos).

D'altra banda, fins ben entrat el segle XIX, els rols adults més significatius havien estat encarnats per sacerdots: tot l'apostolat, el Pare Etern i la figura central de l'Araceli (evocació de Crist) com a prescriptius, i encara podien interpretar, si eren suficients, dos dels àngels de l'Araceli i personatges de la Judiada.

A meitats del segle XVII eren necessaris, doncs, almenya 37 cantors per efectuar la representació del Misteri, nombre que superava al de la pròpia capella de la seu valenciana i, per tant, realment considerable per a la parròquia d'una vila. Clar que alguns podien doblar: la Maria i l'àngel en la segona jornada podien fer els tiples de la Coronació o bé, l'àngel, el segon tiple de l'Araceli (91), mentre que el baix del Ternari feia, a més, de vegades, el Tomàs (92).

Però fou ben habitual durant els segles XVII i XVIII (els del màxim esplendor de la Festa), la contractació de cantors forans per tal de cobrir adequadament l'elevat número de personatges, no només en les veus dels adults, sinó, fins i tot, en les dels infants, malgrat l'"escola de chics" que el mestre de capella mantenia oberta a expenses de la Vila precisament per ensinistrar les veus dels nens il·licitans interessats en intervenir en la representació del Misteri. Clar que són les veus més efímeres,



car es trencaven en pocs anys, i, sigui pel que sigui, no li resultava fàcil al mestre trobar xiquets de la Vila suficientment hàbils per encarnar papers tan importants com la Maria i l'àngel. En la documentació que aportem, molts anys són duts, per fer aquests rols, infants dels cors catedralicis de València, Oriola o Múrcia. El 1683, per exemple, la Maria és interpretada per Josep Salines, cantor de Múrcia, que s'instal·la a Elx el 28 de juliol per assajar amb el mestre i hi roman fins el 16 d'agost; l'àngel, també forà, arriba a la Vila el 30 de juliol i s'està, igualment, fins el 16 d'agost, després de la representació del Misteri ( 93 ), i el 1710 venen un tiple de Múrcia, un contralt d'Elda i un tiple i un tenor de València ( 94 ). El mestre de capella, que en les catedrals havia de mantenir als nens de cor durant tot l'any, a Elx té l'obligació d'hostatjar a tots els músics o cantors forans, cosa que l'obliga a instal·lar camastres a casa seva en aquestes dates ( 95 ).

Com hem insinuat, és interessant de constatar la intervenció de capons o castrats: el 1707 un capó sembla que cantava un tiple de l'Araceli ( 96 ), el 1716 té nom, Dn. Marc Martínez, de Lorca, que cantà, a més a més, les Salves i Goigs durant l'Octavari ( 97 ); el 1723 i 1724 és el capó d'Oriola, Josep Santamaria, qui fa l'àngel, però el 1725, tres dies abans de la representació, es nega a interpretar-lo i és retornat a Oriola, junt amb un altre tiple

capó, nebot seu), essent substituït per un tiple d'Ontinyent (98 ), que, sembla, tornà l'any següent (instal·lant-se a Elx des de l'u d'agost)(99 ). El 1728 fa l'àngel i canta l'Octava un fill d'Antonio Guarinos, d'Elda, que residia a València (segurament com a cantor d'alguna capella d'aquella ciutat) (100), i el 1729 l'encarna un tiple d'Alacant (101). El 1730, però, tornà el capó d'Oriola a interpretar l'àngel nunci (102).

Almenys des que la Festa corregué a càrrec de la Vila, i hem de suposar que abans també succeïa, es constata aquesta aflluència de músics i cantors forans que apleguen a Elx per interpretar el Misteri. Ho constatava ja Cristòfol Sans a 1621 : "Trayendo personajes y cantores de lejanas tierras para dichas fiestas" (103). El cert és que no deixen poble de la rodalia sense escorcollar. Ultra els cantors i instrumentistes de les grans capelles de València, Oriola i Múrcia, acudeixen també a la cita assumpcionista des d'Abanilla, Alacant, Alzira, Carcaixent, Crevillent, Llorca, Elda, Montfort, Oliva, Olleria, Ontinyent, Catxal, Torrent, Totana, S.Felip, Villena, Xàtiva o Yeclas. Trobem a faltar, però, referències a un dels nuclis valencians més destacats en música: Gandia.

La contractació d'aquests músics anava precedida per un tempteig de sol·licituds que no sempre donava bons resultats. El 1640 és un elet oficial qui es desplaça a Múrcia

cia per contractar cantors (104). El 1683 van amb cartes a Alacant per fer venir un corneta però "no tengué efecte" (105). El 1706 Vicent Penalva fa tres viatges a Oriola i Abanilla, amb cartes "per a buscar músichs per a dita festa" (106). El 1735 és el propi procurador general, Dr. Francesc Valero, qui va a Múrcis a sol.licitar del Capítol que deixés venir al tenor Bartomeu Martínez (107). El 1732, però, el tiple que portaren de Yeclas "no sirvió" (108).

Algun d'aquests cantors forans, sia per la seva bona actuació o per la seva disponibilitat, decideix quedar-se a Elx, suposem que contractat per tot l'any en la Capella, i es trasllada, amb la seva família, a residir a la Vila (109).

Com a nota curiosa, en aquests desplaçaments s'utilitzaven tota mena de transports a l'abast: cavalls, mules, galeres, berlines, "sillas bolantes" i "calesas" (carruatge de 2 a 4 rodes amb altres tants seients), i alguns músics necessitaven un salconduit especial o passaport per acudir a Elx.

Tota aquesta documentació ens posa de manifest com els elements més importants de l'espectacle són els cantors, sobre els que recau la màxima responsabilitat. No es cuida la interpretació dramàtica, no hi ha direcció escènica i els elements escenogràfics i tècnics són feina d'artesans. Entorn les veus giren els màxims interessos

dels organitzadors de la Festa, fins a l'extrem que un invàlid, tiple de Torrent, hem de suposar que d'un timbre excepcional, interpreta el Misteri, probablement lligat a una de les màquines (Araceli o Coronació) (110).

La selecció de veus la feia el mestre de capella que a 1727 es desplaça a Alacant per provar uns tiples (111), i les proves oficials per triar els millors cantors se celebraven, i encara se celebren, el dia 6 d'agost a la Sala del Consell Municipal.

Malgrat la seva curta intervenció, el paper solista de l'apòstol Tomàs és un dels més preats en la representació, i en aquella època tenia el privilegi especial, si era natural de la Vila, de percebre els guanys de l'explo-tació d'un rodal de sosa dels terrenys públics dels sal-dars i que s'anomenà, tradicionalment, "lo terme de Sant Tomàs" (112).

Carles Tàrrrega, en el manuscrit de 1751, explica una anècdota que confirma aquest protagonisme de l'apòstol de l'Índia:

"En lo any 1506, no avent subjecte que fera el Apòstol Thomàs per haver-se'n anat a Roma Joan-Baptista Yrles, qui lo fea, y oferí tornar per a lo dia, y, tardant, feren electió de Joan Martínes de Lillo, encara que no cen [essent] al propòsit. Però embarcan-se dit Yrles en lo Riu de Roma en 10 agost, y en Gènova en 12, en lo navio de Joan-Baptista Verri, desembarcà en Alacant lo dia 15 por la mañana, y ab gran admiració de tots, sen[s] saber-se, entrà

en la vesprada fent son misteri de l'apòstol Thomàs" (113).

Això vol dir, d'altra banda, que era una de les persones més cultivades del Misteri, car estava a Roma, plausiblement per estudis. Avui també, curiosament, l'únic cantador que fa estudis superiors de cant al Liceu de Barcelona, és el que representa S.Tomàs ...

El 1718 feia de S.Tomàs l'il·licità Lluís Fuentes, que abans cantava al Col·legi del Patriarca de València, i que el Consell contracta amb un salari de 25 lliures anuals i l'usdefruit del terme de saladar, per mor de la seva veu de contrabaix de "gran abilidad" (114).

Si actualment el Misteri d'Elx s'interpreta absolutament "a capella", amb l'única excepció dels cants de l'Araceli (acompanyats per una guitarra i una arpa) i la intervenció de l'orgue en els intersticis sense cant i per donar el to, és una realitat que fins a principis del present segle el cant anava, de vegades, recolzat pel so dels instruments, que també actuaven, junt amb l'orgue, en entrades, sortides i intervals dramàtics sense intervenció vocal. Certament no hi ha indicacions al respecte en els manuscrits musicals coneguts, cosa d'altra banda ben normal en l'època car els instrumentistes eren suficientment destres i habitualment improvisaven basant-se en les possibilitats i versalitat de cada instrument. Però El Ms.1709, si bé de mà posterior, assenyala algunes peces que s'havien de cantar "de capilla" (vv. 105-116, 165-172 i 220-231), anotació que podia expressar bé que les altres intervencions eren acompanyades d'instruments, o bé, com insinuava Samuel Rubio (114bis), que fossin executades per un cor a part.

L'orgue, ja "vell", apareix en un inventari de 1524, i el primer organista documentat és Mn.Pere Cornellà, el 1529 (115). Després, l'organista Lluís Vic exercirà, a la vegada, de mestre de capella, com hem vist. El 1582 es paga a Mn.Jaume Esclapès com a mestre de cant d'orgue i sonar flauta, i li entreguen els instruments de la Vila: xeremies, sacabuig i flautes (115bis).

Ja hem assenyalat com aquests instruments eren tots de vent en les capelles de ministrils que les catedrals crearen durant el segle XVI. La de València fou fundada per l'arquebisbe Francesc de Navarra el 17-XII-1560, i integrada per quatre sonadors de xirimia, sacabutx, flauta, bboe, corneta i trombó (algun dels instrumentistes, doncs,



doblava), amb un mestre, Lope del Castillo, que a la vegada tocava el contralt, i que percebia un salari de 200 lliures anyals. Com relata la Crònica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, la intervenció d'aquest conjunt instrumental atreïa als fidels, que acudien massivament a la missa de tèrcia, anunciada pel revol de les campanes i els sons dels ministrils (116).

Si en la Representació de Tarragona els únics instruments ressenyats són de percussió (esclafidors) i de corda (117), el Misteri d'Elx sembla que s'acompanyava, especialment, amb instruments aeròfons. A part de l'orgue, instrument eclésiàstic i cultual per excel·lència, de vegades substituït o reforçat per l'"espineta" (117b) i el "clave" (117ter.), la primera consuetud conservada assenyala els "ministrils y demás instruments" que els documents ens mostren solien ser de vent, bé tocats per vibració labial del propi músic: trompetes (1625, a 1729 són 2), trompetes bastardes (1625), trompes (1750), trompes de caça (dues a 1738), cornetes (1617) i fins i tot flauta travessera (1754); bé tocats per vibració de llengüeta simple o doble: xeremies (1617, de les que a 1656 n'hi ha una de tenor i una altra tiple), dolsaines (1625), el baixó (1656, que s'anomenava bombardino o fagot al XIX), òboes (1727), clarins (dos a 1734). Constatem també la presència, no habitual, d'un instrument membràfon, l'"altamboret" (1632). Finalment hi ha els cordòfons amb mànec i

de corda polsada: guitarra o "vihuela" i guitarretes ("tiples") de l'Araceli; de corda fregada: violons (1632) i violins (1713); i l'arpa (1643) (118).

L'arpa, un dels instruments més antics de la humanitat, era considerada per Hildegard von Bingen com l'instrument de la felicitat celestial (119); de fet és l'atribut del psalmista David i simbolitza la lloança a Déu. Al segle XV ja la guitarra, llaüt i arpa ocupaven lloc preferent entre els instruments de la Capella Reial catalano-aragonesa (120). Durant els segles XVI i XVII l'arpa s'usa a bastament en l'acompanyament de música profana i escènica i música litúrgica policoral, assolint la mateixa categoria que els instruments de teclat i l'aristocràtica "vihuela" (121). És més, a partir de 1630, l'arpa s'introduí com a instrument realitzador del continu, i totes les capelles comptaven amb un arpista que, de vegades, era el propi organista (122). D'aquesta manera és incorporada en la representació del Misteri tocada per un àngel cantor dels que davallen en l'Araceli, i el seu ús era acuradament vigilat: Tot sovint se li canvien les cordes (123), i el 1706, quan la pròpia no està en condicions, en duen una d'Oriola (124). En les altres intervencions de la capella, al marge de la representació de la Festa, l'arpa també s'utilitzava, si bé requeria certa habilitat, i el 1643 va Jaume Escuder de València per tocar-la mentre entonava "villancicos" en les Vespres i Missa de Nostra Senyora (125); el 1683 és el propi organista, Mn. Ginés Bañón, de Villena, qui toca l'arpa (126). Però el 1783 el mestre de capella, Mn. Jacint Redón, dictamina

"que el instrumento Arpa [...] no es necesario en dicha Capilla, como se experimenta en quanto a las demás festividades del año no concurre por que el golpe de la muchedumbre de instrumentos a que acompaña el órgano, no se oye el Arpa"

"deseando el Cabildo economisar el gasto sin falta e su lucimiento {...} acuerda que los ciento cinquenta reales y veinte maravedís vellón, dotados con la qualidad voluntaria y sin que causase título en el reglamento que se pretendieron al tiempo en que se expidió para el músico arpista, queden en arca {...} a beneficio de los caudales comunes" (127).

Però l'arpa seguí acompanyant l'Araceli en l'escenificació de la Festa i a 1858 es renovà:

"En considerando al mal estado en que se encuentra el arpa des que se hace uso en la festividad de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>, se autorizó a D.Cayetano Beldas y Dn.Matías Santamaría para la compra de una nueva" (128).

Només el conjunt de l'Araceli, doncs, ha mantingut fins avui l'acompanyament instrumental de les veus amb l'al.ludida arpa, la guitarra i els dos tiples (guitarretes de veus molt agudes, que ara ni es toquen ni tenen cordes); conjunt instrumental ben típic en la plàstica de l'època (recordem el timpà gòtic de la Porta dels Apòstols de la seu valenciana), però també en la dramàtica: En el drama assumpcionista dels N-Town Plays (Est d'Anglaterra, s.XV), l'àngel nunci davallava tocant una cítara (129).

Tot i això, sembla que en els segles XVI i XVII la guitarra o "vihuela" era considerada com a instrument profà, almenys així ho palesa el Sínode d'Albarracín (1604) que prohibeix als clergues "tañer guitarras {...} ni otros instrumentos profanos" (130). El segle XVII fou el segle per excel.lència de la guitarra i aparegueren els primers tractats teòrics sobre aquest instrument; que constava de 5 ordres, 5 cordes duplicades i assolí un èxit i una difusió enorme, de manera que a tota Europa l'anomenaven "guitarra espanyola" (131).

El baixó era l'instrument que, tradicionalment, s'usava per acompanyar el cant pla. Al drama d'Elx també sembla que s'utilitzà en l'acompanyament dels fragments monòdics, i encara subsistia a principis de segle, almenys per donar el to als cantors solistes.

La xeremia serà en la nostra dramàtica i àdhuc en el teatre castellà del Segle d'Or (XVI-XVII), un instrument d'intervenció habitual en certs moments, com veurem en parlar dels efectes sonors d'anunciament. El rei Joan I (1387-1396) considerava que la "xalamia {...} sie lo plus pla-sent so" (132), i estigué molt de moda en aquella època. Instrument de la família de les bombardes, servia tant per tocar en solitari com per doblar i glossar veus humanes. De timbre estrident, era apta per sonar tant a l'aire lliure com a les catedrals i grans esglésies. La més usual era la xeremia "discant", però hi havia també la triple i la contralt (133).

A Elx el conjunt de xeremies servia, especialment, per acompanyar als actors des de l'ermita de S. Sebastià (vestuari) fins al temple de Santa Maria (escena) (134).

Les trompetes, cornetes i clarins, instruments de tipus heràldic i militar, també jugaren un paper rellevant en el nostre teatre antic i en el veí castellà (135), i a Elx, ultra les dels músics contractats per la capella, en alguna època intervingueren les de certs Regiments de Cavalleria circumstancialment apositats allí (136), mentre que el 1749 se sol·licità la vinguda dels "dos clarineros del Duque Adrián Carvallo de Monteza" (137).

No per ser un espectacle popular, el Misteri d'Elx, com veiem, descurava la qualitat artística, ans al contrari, la cercava en tot moment. Així, es prima una bona interpretació instrumental: el 1753, sobre els 100 rals del

salari estipulat, se li donen 50 rals més a Mn. Baltasar Rocafort, violí de València, "por gratificación en atención a su abilidad" (138) i el 1754 a Pere Segarra, òboe de València, se'l gratifica amb 4 lliures de sobresou "en atención a su habilidad y haver tocado flauta travesera" (139).

Ultra els instrumentistes que tocaven dintre el temple durant la representació del Misteri, hi havia un grup que s'instal.lava al terrat de l'església per interpretar certes melodies, potser en significança de la música celestial, car se situaven prop la trapa que des de la terrassa permetia els davallaments angèlics. De fet a Lleó un conjunt de ministrers tocava, també, dalt les torres de la Catedral (140).

Igual que els cantors, com hem vist molts instrumentistes eren contractats eventualment de poblacions veïnes perquè actuessin els dies de la Festivitat de l'Assumpció, als quals retribuïen generosament, cosa que provocà la gelosia d'algun músic local que protesta a la Vila pel seu escàs o nul salari "siendo cierto que para la Festividad de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Assumpción se traen todos los años músicos forasteros y se gastan por cada uno 18 libras" (141).



Aquesta pràctica és usual durant l'Edat Mitjana en totes les Viles i Ciutats que pretenen donar cert lluïment a les seves festes i representacions dramàtiques. Això vol dir que aquest teatre tenia un poderós component de professionalitat que posa en qüestió la teoria habitualment acceptada d'amateurisme, almenys interpretat al peu de la lletra. Evidentment que tant en el Misteri d'Elx com en els drames medievals documentats, hi ha un fort ingredient popular, no professional. Pensem, però, que existia una important participació del clergat, i aquest, no essent estrictament "professional", coneixia molt bé la música i sabia perfectament les formes gestuals de la litúrgia, base de la interpretació medieval. El nivell de professionalitat, doncs, estava en relació a la capacitat econòmica dels organitzadors d'aquest teatre. Així doncs, el Misteri d'Elx, en l'època de major puixança, era fonamentalment interpretat per gent que tenia com a activitat bàsica el cant vocal o el sonar instruments. Només durant períodes de decadència econòmica (el segle XIX, per exemple), s'ha de prescindir de la contractació de professionals de cert nivell i han de recórrer a la bona voluntat dels afeccionats locals que ben aviat, però, assoliren una qualitat interpretativa excepcional per a la seva condició, com encara podem comprovar avui, quan la majoria dels cantors tenen com a activitat primordial els oficis més diversos i desconeixen les tècniques específiques de la música.



TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
ADJUVA NOS, DEUS SALU- TARI NOSTRI ET PROPTER GLORIAM NOMEN TUUM, DOMINE, LIBERA NOS ET PROPTIUS NOS ESTO PEC- Catis nostris propter nomen tuum ne forte dicat gentes : ubi est deus eorum?	LITURGIC	TRACTUS, 2.	GR, 102.	S.CRISPI I S.CRISPINIA	Consueta de Sant Cres- pi y Sant Crespinià, germans, fills de un Rey erray. (Melloorca).	v.617 s. (rúbr.)	1598-99	ROMEU, T.Heg., III, pp. 197-198.
AL-LELUIA	LITURGIC	ANTIFONS, 6 i B	LU, 312, 316 i 761 : Dis- sapte Vespres Dissapte Com- pletos i Dis- sapte Sant a Vespres.	S.PERE: Enterament de Maria "en d'aquella Al.leluia del disapte"	Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria. (Tarra- gona)	v.370 s. (rúbr.)	1388	Ed.PIT i SOBERRANAS. MASSIP, Teatre re- ligiós, p. 100.

ABRAHAM	Consueta del Sacrifici	9-16	1598-99	F. HUERTA, T. Bíblic,
DESUS (SERVENT	d'Isaac. (Mallorca).	69-72, 77-80		pp. 119, 122, 123.
ISAAC		73-76		
SIMEON	Consueta de Josep.	17-20,		F. HUERTA, T. Bíblic,
	(Mallorca).	407-408		pp. 132, 137, 138,
RUBEN		37-40, 131-138,		140-145, 150-151,
		151-4s., 487-9s.		155.
JACOB		41-52, 675-90		
JOSEP		53-60, 247-54, 387-		
		390, 471-4, 583-86,		
		655-8, 707-710		
MERCADER		183-186		
PUTIFAR		193-6, 217-9		
ESPOSA PUTIFAR		201-208		
COPER		231-8, 267-70		
FORNER		239-246		
FARAD		255-258		
MACER		279-82, 291-2, 337-		
		340, 345-6, 475-8		
JUDES		535-8, 607-610		
NEPTALIM		571-574		
MA JORDON		587-590		
SENECARICH	Consueta de Tobies.	13-16, 120-22		F. HUERTA, T. Bíblic,
FILL GRAN	(Mallorca).	140-143		P. 170ss.
SARA		284-286		
TOBIES JOVE		329-36,		
		356, 380-2		
ANNA		488-490		
RAGUEL		500-502		
ANGEL		504-507		
TOBIES VELL		564-570		
NABUCODONOSOR	Representació de	1-12		F. HUERTA, T. Bíblic,
	Judit. (Mallorca).			P. 201.
PORTER	Consueta del Rei As-	21-24s., 33-4, 301-		
	suer. (Mallorca).	316, 345-6, 405-8,		



TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSDS	DATA	FONT
ALMAE LAUDES (cont.)				ALGUTZIR I PORTER REI	Martiri de S. Cris- tfol (cont.)	33-38	1598-99	ROHEU, T.H.III, 83s.
				DONZELLES		177-87, 338-41, 370-7, 402-13		
				CRISTOFOL		197s., 221-6, 298s.		
				JUAN BAPTISTA	Consueta de la Temp- tació. (Mallorca).	348-349		LLABRES, RABM, 13 (1905), pp. 127-128. id. p. 128, 2.ª col. id. p. 133
"ab mig to de Alme laudes"				ALBERIC (diabte) LUCIFER (com e ermità)				
				SUPERBIA	Consueta del Juý. (Mallorca).	37-40, 113-120, 351-54.		LLABRES, RABM, 6 (1902), pp. 457-463.
				LUXURIA		53-54		
				ERVEJA		319-322		
				DANMATS		225-228		
				LUCIFER		251-54		
				BERSABUCH		279-282		
				CONTRET	Consueta de Llätzer, n.º 18 (Mallorca) i	fol. 69	1598-99	MS. 1139 Bib. Cat.
				JORDA		f. 71 v.ª		
				PILAT	3.ª Passió (Mallorca)	f. 176	1598-99	MS. 1139 Bib. Cat.
				PATGE		"		
				FILAT	Davallament de la Creu	92s. rb.	1691	LLDI:PART, Dav. 126.

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSDS	DATA	FONT
ALMA REDEMPTRIS MATER [QUAE PER VIA CAELI PORTA MANES] Atribuïda a Hermann Contractus (+1054). Es cantava des de des- prés Vespres del Dis- sabte abans del primer Diumenge d'Advent fins les Vespres del 2-II.	LITURGIC	ANTIFONA, 5	LU, 273 i 277	APOSTOLS APOSTOLS	Himmelfahrt Maria (Innsbruck) Mystère des Actes des Apôtres (Assumpció) (Bourges)	1653 s. (rúbr.) fol.150	1391 1536	Ed. Mone, p.66 MS.FR.1529. BNP.
ASSUMPTA EST MARIA IN COELUM, GAUDENT ANGELI, LAUDANTES BENEDICUNT DOMINUM	LITURGIC	ANTIFONA, 7 (a les sego- nes Vespres del 15-VIII). VERSET AL. LE- LUIATIC (a Sexta 15-VIII)	LU, 1604-5 GR, 518-19	CAPELLA CON- FRARIA ASSUMP- CIO ANGELS APOSTOLS	Assumpció en titelles (Dieppe). Assumption of the Virgin (N-Town) Auto de la Asunción de Nuestra Señora, nº XXXII (Castella).	v. 494 v. 147 s. (rúbr.)	1443 s. s. XV XVI	DESMARQUETS/Mé, 77. BLOCK/Lu, 373 ROUAIET/Col, 17.

TITOL	GENERE	NATURALESA	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSDS	DATA	FONT
AVE MARIA GRATIA DEI PLENA PER SECULA (?)	LITURGIC	ANTIFONA, 1 (a 2 <sup>a</sup> Vespres de l'Anunciaci- o, 15-III). VERSET AL·LE- LUIATIC, 2. TRACTUS, 2. OFERTORI, 6.	LU, 1265, 1268, 355, 1318, 1412, 1416, 1679. GR, 21, 84, 89, 149	S·JOAN SEGUIT DE L'·APOSTOLAT S·PERE ANGELS	Assumpció titelles (Dieppe). Id. Ascension de la Vierge (Toulouse)	Final Inici à pat públic Inici	1443 s. 1452	DESMARQUETS/Mé, 77. DESMARQUETS/Mé, 79. LUNET/Mys, 304.
AVE REGINA CAELORUM	LITURGIC	ANTIFONA, 6 (des de Com- pletos 2-11 a Completos del Dimecres Sant)	LU, 274, 278, 1864	ANGELS DEL PARADIS ·APOSTOLS	Mystère des Actes des Apostres (Assomption), (Bourges) Ascension de la Vierge (Toulouse)	Enterra- ment ME Id.	1536 1452	Ms. Fr. 1529, f. 136 v <sup>e</sup> (BNP) LUNET/Mys, 350.
BEATA EST VIRGO MARIA DEI GENITRIX	LITURGIC	ANTIFONA, 1 (Vespres 7-X)	LU, 1674	ANGELS ANGELS JESUS I AN- GELS	Himmelfärt Maria (Innsbruck) The Assumption of Virgin. The Drapere. (York) Himmelfärt Maria (Innsbruck)	2359 s. (rúbr.) Final	1391 s.XV 1391	MONNE/Atte, 85 PURVIS/Yoc, 359. MONNE/Atte, 63



TITOL	GENERE	NATURALESA	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSDS	DATA	FONT
BEATAM ME DICENT OMNES GENERACIONES QUIA FE- CIT MICHI MAGNA QUI POTENS EST ET SANCTUM NOMEN EIUS	LITURGIC	COMUNIO, 6 (Missa del 15 d'agost) ANTIFONA, 8 (Vespres Im- maculada, 8- XII)	LU, 1604  LU, 1313-4.	MARIA  MARIA	Himmelfert Marie (Innsbruck) Assumption of the Virgin (N-Town).	1512 s. (rúbr.) 296-297	1391 s. XV	MONE/Altte, 62 BLOCK/Lu, 365
BEATI MORTUI, QUI IN DOMINO MORIUNTUR	LITURGIC			JOAN	Himmelfert Marie (Innsbruck)	1180 s. (rúbr.)	1391	MONE/Altte, 53
CANTATE DOMINO CANTICUM NOVUM	LITURGIC	PSALM 95 i 97 (Maitines Nit de Nadal) INTROIT, 6 (Missa IV diu menge després Pasque) VERSET AL.LE- LUIATIC, 4 (Col.lecta Missa XVI diu menge després Pentecosta)	LU, 387-8. GR, 227 LU, 626.  GR, 312. LU, 1045.	AFUSTOLS ?	Auto de la Asunción de N <sup>a</sup> S <sup>a</sup> , n <sup>o</sup> XXXII (Castelle)	326 s. (rúbr.)	s. XVI	ROBANET/Col, 20
CHRISTE QUI LUX	LITURGIC			JACOB  SIMON RUBEN JUDES JOSEP REI TOBIES VELL SARA TOBIES JOVE REI S. CRISTOFOL PENITENCIA	Consuets de Josep (Mallorca)  Consueta de Tobies (Mallorca)  Consueta de Sant Cristòfol (Mallorca) Martiri de Sant Cris- tòfol (Mallorca) Cons. 7 Sagraments (id.)	395-8, 671-4. 467-470 523-526 599-604 651-698 132-135 212-226 300-307 458-471 68-75 216-220	1598-99	HUERTA/TB, 150 s.
							1598-99	HUERTA/TB, 176 s.
							1598-99	ROMEU/TH, III, 68 s.
							1598-99	ROMEU/TH, III, 99 s.
							id.	MS. 1139, fol. 173

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
CHRISTI VIRGO	LITURGIC			ANGEL NUNCI	Himmelfärt Marie (Innsbruck)	1025 s. (rúbr.)	1391	MONNE/Atte, 49
CHRISTE REDEMPTOR DOMINIUM	LITURGIC			PROFETA	Consueta dels Pastors, nº 5 (Mallorca)		1598-99	MS.1139, fol. 17.
CONGREGABO ILLI SANCTOS EJUS				ANGELS	Himmelfärt Marie	1240 s. (rúbr.)	1391	MONNE/Atte, 54
CRUX FIDELIS INTER OM- NES	LITURGIC	HIRE, 1 (Missa dels Presentificats Divendre Sant	GR, 187 LU, 709	XANTRES (ANGELS PA- RADIS)	La Trespassament de la Vierge (dins del Mystere de Monseigneur Saint Paul) (França)	Dreació Creu	s. XV	Ms.1 5 Rot. fol. 68 vº (BIP)
CRUX TRIUMPHANS	LITURGIC			XANTRES	Id. id.	Id.	id.	id. <b>144</b>
DE TERRA PLASMISTI ME ET INDUISTI ME REDEMP- TOR NEUS DOMINE RESUS- CITA ME IN NOVISSIMO DIE				SANT JOAN	Assumption of the Virgin (N-Town)	425-26	s. XV	BLOCK/Lu, 370.
DEI GRATIA				ANGELS I SANTS	Representació de l'As- sumpció (Tarragona)	240-318	1388	MASSIP/TR, 100
DEO GRATIAS					Assumption of the Virgin (N-Town)	FINAL 500s.	s. XV	BLOCK/Lu, 373

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
DOMINE, DEUS NOSTER / IN TE ESPERANTES / NON DESPICES IN TE SPERANTES; / ED ERUIS- TI NOS / EX INFERNO IN- FERIORI	LITURGIC			ADAM I EVA	Misteri d'Adam i Eva (Valencia)	278-282	s. XVI	HUERTA/TB,118
ECCE IAM DOMINO				MARIES	Consueta de Llètzter, nº 18 (Mallorca)	1598-99	MS.1139, fol. 69 vº	
ECCE PENDANT				XANTRES DEL PARADIS	Trespessament Vieige (dins Misteri Mons. S.Paul)(França)	s. XV	Ms.1075 Rothschild, fol. 74 vº (BNP)	
ETERNE RERUM CONDITOR	LITURGIC			JACOB. RUBEN JUDAS JOSEP	Consueta de Josep (Mallorca)	1-16,715-8 67-82,663-5 111-6 o 118 703-706	1598-9	HUERTA/TB,131 s.
				TOBIES VELL REI TOBIES FILL ANGEL RAGÜEL ANNA	Consueta de Tobies (Mallorca)	1-12,52-67,88-94,144-6,188-91,308-14 136-139 164-8,460-6 420 s. 447-455 544-545		HUERTA/TB, 169 s.
				REI	Consueta del Rei As- suer (Mallorca)	1-20,53- 56,61-66, 69-70,73-80, 641-642 57-60 (67-68,71-2) 643-644	1598-99	HUERTA/TB, 238s.
				SAVI PORTER				333-8, 561-4
				REI	Consueta de Sant Jordi (Mallorca)	137-148	1598-99	ROHEU/TH,III,16 s.
				CRISTÓFOL	Martiri de S.Cristòfol (Mallorca)	1-4,9-16, 354-357, 366-69, 390-401	1598-99	ROHEU/TH,III, 83s.
				MARIA SANT PERE NICODEMUS	Consueta del Juy (Mallorca) Tercera Passió (Mallorç ca)	295-6,331-4 297,347-8		LLABRES/Juy,462-3.
							1598-99	MS.1139, f. 176vº

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
EXULTET CELUM LAUDIBUS	LITURGIC	HIMNE, 4 i 1 (Vespres S. Joan Evangelista, 27-XII, i 2 <sup>a</sup> Vespres Comú de Sants)	LU, 425, 1115	PROFETA	Consueta n <sup>o</sup> 5 dels Pastorells (Mallorca)		1598-99	MS.1139, fol. 17 v <sup>o</sup>
FELIX NATAE ES SACRA VIRGO MARIA	LITURGIC	OFERTORI, 1 (Misses Verge M <sup>a</sup> de Nadal a Purificació)	GR, 85. LU, 1271.	JESUS I ANGELS	Himmelfahrt Maria (Innsbruck)	1484 s. (rúbr.)	1391	MONNE/Utte, 61
GAUDE MARIA VIRGO	LITURGIC	TRACTUS, 2 (Misses Verge després de Set- tuagèsime)	GR, 64 LU, 1266	SANT PERE	Himmelfahrt Maria	1446 s. (rúbr.)	1391	MONNE/Utte, 60
GLORIA PATRI				APÒSTOLS I JUEUS APÒSTOLS	Misteri d'Elx Drama assumptionista de Castelló	259 s. (rúbr.) 653 s. (rúbr.)	s. XV 1588	JULIA/As, 280.
HAEC EST QUAE NESCIVIT THORUM IN DELICTIS HA- BEBIT FRUCTUM IN RESPEC- TIONE ANIMARUM SANCTA- RUM	LITURGIC	ANTIFONA, 3 (2 <sup>a</sup> Vespres del Comú de Virges)	LU, 1211	APÒSTOLS ANGELS	Assumption of the Virgin (N-Town) Himmelfahrt Maria	294-295 1504 s. (rúbr.)	s. XV 1391	ELOCK/Lu, 365 MONNE/Utte, 62

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
IN EXITU ISRAEL AEGIPTO (traduït e l'italià)	LITURGIC	PSALM, 114	GR, 328 LU, 153-161, 254-256	PELEGRINS	Officium Peregrinorum (Rouen)		s. XIII	COHEN/Ant., 66
				D'EMMAUS	Himmelfahrt Maria (Innsbruck)	1623 s. (rúbr.)	1391	MONE/Atte, 65
				PERE I APOS- TOLAT	Lauda assumptionista d'Ozieta	309-316 i 304	s. XIV	BARTHOLOMAEIS/Sac
				S. PERE	Assumption of the Vir- gin (N-Town)	342 s. (rúbr.)	s. XV	BLOCK/Lud, 367
				PERE I APOS- TOLAT	Mystère Actes des Apos- tres (Assomption)(Bourges)		1536	MS. FR. 1529, f. 144v <sup>o</sup> (BNP)
				TOLAT	Misteri d'Elx	172 s., 219s. i 259s. (rúbr.)	s. XV	
				TOTS	Passió de Cervera (Devallament de la Creu)	67s. (rúbr.)	1534	DURAN/PC, 138.
				TOTS	Consueta de Llätzer, n <sup>o</sup> 17 (Mallorca)		1598-99	MS. 1139, fol. 66 v <sup>o</sup>
				TOTS	Consueta de S. Crespi i S. Crespinà (Mall.)	727s. (rúbr.)	1598-99	ROMEU/TH, III, 207.
				FRARES	Consueta de Sant Fran- cesc (Mallorca)	676s. (rúbr.)	1598-99	ROMEU/TH, II, 158.
				APOSTOLAT	Auto de la Asunción de Nuestra Señora, n <sup>o</sup> XXXI, n <sup>o</sup> XXXII i n <sup>o</sup> LXII (Castelle)	178s. (rúbr.)	s. XVI	ROUANET/Col., II, 7
				APOSTOLAT	Drama assumptionista de Castelló.	171s. i 211s. (rúbr.)		ROUANET/Col., II, 14-15
				JUSTA/RUFINA	Tregèdie Sta. Justa i Ste. Rufina	384s. (") 613s. (rúbr.)	1588	ROUANET/Col., III, 32. JULIA/As., 278.
				TOTS	PASSIO (enterrament)		s. XVIII	Ks. 14, f. 15. ADPO.
				APOSTOLS	Die Zevenste Blijchap (Assumpció neerlandese)	1397s.	s. XVIII	Ms. 43, p. 256 ADPO.
			s. XV	VIJF, 218.				

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSDS	DATA	FONT
ISTA EST SPECIOSA INTER FILIAS JERUSALEM SICUT VIDISTIS CAM PLENAM CA- RITATE ET DILECTIONE SIC QUE IN CELUK GAUDENS AUSCIPITUR ET A DEXTRIS FILII IN TRONO GLORIE COLLOCATUR	LITURGIC	ANTIFONA, 3 i 6 (2ª Vespres Comú Verges i Comú Sentes Dones)	LU, 1211, 1233	ANGELS TURBA  ANGELS	Himmelfahrt Maria id. (Innsbruck)  Assumption of the Virgin (N-Town)	2160 s. 2260 s.  317-319	1391  s. XV	MONE/Altte, 80 MONE/Altte, 82  BLOCK/Lu, 366.
ISTE CONFESSOR (DOMINI)	LITURGIC	HIMNE, 1, 2, 8 (2ª Vespres Comú Confessor Pontífex o no)	LU, 1177-79, 1196 i 1198	SANTS	Representació de l'As- sumpció (Tarragona)	509-540	1386	MASSIP/TR, 101.
JUDICA DOMINE, JUDICIUM TUUM TIME, LIBERA NOS AB OMNEM INICO ET DOLOSO (adaptació del Psalm 42)	LITURGIC	PSALM, 42 (3ª Nocturn Festa Corpus) INTROIT, 4 (Missa Diumen- ge Passió)	LU, 934-35	S. CRESPI I S. CRESPIA	Consueta de S. Crespí i Crespinià (Mallorca)	606 s. (rúbr.)	1598-99	ROMEU/TH, III, 196.
LAUDATE (DOMINUM) OMNES GENTES	LITURGIC	PSALM, 116 TRACTUS, 8 (Ofici Hdtí Dissabte Sant)	LU, 166-9 i 1853. GR, 91, 199 LU, 760	CDR	Auto de la Asunción de Cubas (Castella)	235 s. (rúbr.)	s. XVI	JULIA/As., 334.
MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM	LITURGIC	CANTIC	LU, 207-12, 213-18, 260	MARIA  MARIA	Himmelfahrt Maria (Innsbruck) Drama. assumpcionista de Castelló	981 s. (rúbr.) 685 s. (rúbr.)	1391 1588	MONE/Altte, 48 JULIA/As., 281. 8
MARTIR DEI (VENANTIUS)	LITURGIC	HIMNE, 3 (Vespres Festa S. Venanci, 18 de maig)	LU, 1469	S. EUDALD	Consueta de Sant Eu- dald (S. Joan Abadeses)	109s., 117s., 161s., 173s., 185s., 241s., 253s., 261s., 501s., 521s., 541s., 621s., 633s., 645s., 669s., 677s., 689s., 617s., 693s. 629s. 685s.	1549	ROMEU/TH, II, 77s.



TITOL	GENERE	NATURALESA	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
MISERERE MI, DEUS, SECUNDUM MAGNAM MISERI- CORDIAM TUAM}	LITURGIC	PSALM, 50 Dijous Sant, Divendres i Dissabte Sant e Laudes i Enterraments en Ofici Morta e Laudes i Quaresma	LU, 646, 689, 734, 1763, 1800 i 1872.	APDSTOLS I JESUS	Passió de Cervera: Entrada Jerusalem Concili contra Crist	Rúbr. ini- cial i 230s. Rúbr. inic. i 450s.	1534	DURAN/PC, 42, 52, 54, 73.
HIMNE DE NADAL ("JESU REDEMPTOR OMNIUM")	LITURGIC	HIMNE, 1. Vespres Nadal	LU, 365	4 PROFETES BISBE I CLER- GAT (durant asso- tament) MARIA	3ª Passió mallorquina Consueta de S. Crespí i S. Crespinià (Mallorca) Presa de Christo Representació de l'As- sumpció (Tarragona)	1598-99 1598-99 s. XVIII 1388	1598-99 1598-99 s. XVIII 1388	MS. 1139, fol. 167. ROMEU/TH, III, 205. Ms. 46, p. 64. ADPO- MASSIP/TR, 101
NUNCIATE DILECTO MEU, QUIA AMORE LANGUED	LITURGIC			MARIA	Representació Assump- ció al carrer (Dieppe)	1443	1443	DESMARQUETS, 81.
NUPTIE FACTA SUNT IN CA- NA GALILEA	LITURGIC			S. MATEU	Consueta de Sant Mateu (Mallorca)	640 s.	1598-99	ROMEU/TH, III, 147
O CRUX AVE SPES UNICA (Estrofa del VEXILLA REGIS)	LITURGIC	HIMNE (Ves- pres Diumenge Passió i 2ª Vespres, dia Invençió de la Creu)	LU, 576, 1461	XANTRES	Mystère Seigneur S. Paul (Trespassement Vierge).	2ª estro- fa Dració Creu	s. XV	MS. 1075 Rothschild, fol. 68vª (BNP)
O GLORIOSA DOMINA				ANGELS PROFETA	Auto de la Asunción de Cubas (Castella) Consueta dels Pasto- rells (Mallorca)	175s. (rúbr.)	s. XVI	JULIA/As., 332
ORATORUM CUM MONILIBUS	LITURGIC			APDSTOLS	Himmelfahrt Maria (Innsbruck)	1838s. (rúbr.)	1598-99 1391	MS. 1139, fol. 17 MONE/Altte, 71 p. 4 c.

TITOL	GENERE	NATURALESA	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
PANGE LINGUA GLORIOSI [CORPORIS MYSTERIUM] (Text atribuït a Tomàs d'Aquino, però melodia d'origen desconegut i molt antiga)	LITURGIC	HIMNE, 3 (Processó i 2ªVespres del dia Corpus)	LU, 950 i 957	APÒSTOLS ALEXANDRINA FILLA DEL REI MARIA	Representació de l'As- sumpció (Tarragona) Consueta de Sant Eu- dald (S.Joan Abadeses) Consueta de Sant Jordi (Mallorca) Assumption of the Vir- gin (N-Town)	371-430 549s., 577s., 641-4, 653-60 280-285 292-293	1388 1549 1598-99 s.XV	MASSIP/TR, 100 ROMEU/TH, II, 10tes. ROMEU/TH, III, 24 BLOCK/Lu, 365
PARATUM COR MEUM DEUS PARATUM COR MEUM CANTABO ET PSALMUM DICAM DOMINO	LITURGIC			PILAT S-PANCRACI PROFANO REI JOSEP RUBEN JACOB REI TOBIES FILL TOBIES VELL ANNA RAGÜEL ANGEL ALIACHIM MAGNAT BETULIA OZIAS JOSEP	Passió de Cervera. La Passió Consueta de S.Eudald (S.Joan Abadeses) Consueta de S.Jordi (Mallorca) Consueta de Josep (Mallorca) Consueta de Tobies (Mallorca) Representació de Judit (Mallorca) Consueta de Nadal (Mallorca)	Ecce Homo 560-669 100s., 1549 169s., 177s., 229s., 249s., 257s., 337s., 389s., 425s., 449s., 573s., 585s. 209-212, 1598-99 237-240, 248-255, 272-279 95-110 1598-99 139-142, 527-29 159-70, 399-406, 511-22, 539-42. 68-78   1598-99 156-9, 200-211 172-87, 260-82 364-374, 532-39 520-531 404-419 85-116 391-394s. 443-458	1534 1549 1598-99 1598-99	DURAN, 108 ROMEU/TH, II, 77s. ROMEU/TH, III, 19 HUERTA/TB, 135s. HUERTA/TB, 173s. HUERTA/TB, 206s. MASSOT/TMR, 20
PASSIONE (A TO DE) PASSIA, PASSIO.								

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
PLANT / PLANT DE MARIA				JUDES JOAN JOAN I MAGDALENA PERE JOAN JUDES PERE JUDES JUDES 3 MARIES MARIA PERE MAGDALENA ABRAHAM	Passió de Cervera Plants 1ª PASSIO MALLORQUINA (Devallament) (Divendres Sant) 2ª PASSIO MALLORQUINA 3ª PASSIO MALLORQUINA Consueta de Llätzer, nº 17 (Mallorca) Consueta d'Isaac	41-68 750-765 1-128	1534 1598-99	DURAN/ Ms.1139, fol.75v, 76vº Ms.1139, id. id. Ms.1139, fol. 75 Ms.1139, fol. 106 Ms.1139, fol. 107 Ms.1139, fol. 168 Ms.1139, id. Ms.1139, fol. 170vº Ms. 1139, fol. 175 Ms. 1139, fol. 66vº
				JUDES JOAN JOAN I MAGDALENA PERE JOAN JUDES PERE JUDES JUDES 3 MARIES MARIA PERE MAGDALENA ABRAHAM	Consueta de Josep Consueta Rei Assuer Consueta de Susanna Consueta de S. Eudald (S. Joan Abadeses) Consueta de S. Jordi Consueta S. Cristòfol Martiri S. Cristòfol	33-40,45- 48,55-98,103-106,123-6,151-8,171-4, 187-90,195-198 175-182 712-23, 767-774,795-822 31-34,359-362s. 157-160 213-224 193-228 397s.481s 465s.473s. 177-184 241-7,290-3 286-189 225-228 378-80	1598-99 1598-99 1549 1598-99	HUERTA/TB, 120s. HUERTA/TB, 277 HUERTA/TB, 285s. ROMEU/TH, II, 81s. ROMEU/TH, III, 17s. ROMEU/TH, III, 79s. ROMEU/TH, III, 111
QUEK, TERRA PIONTUS AETHERA }	LITURGIC	Himne (Festa Purificació Maria a Lau- des i Naiti- nes)	HIMNA, pp.122, 131-2.	MARIA S. MIQUEL APDSTOLS	Consueta del Juy Mystere Actes Apòtres (Enterrament Maria)	417-420 421-424	1598-99 1536	LLABRES/RABM, 465 id. Ms. Fr. 1529, fol. 160 (BNP)

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSDS	DATA	FONT
QUAE EST ISTA, QUAE ASCENDIT SICUT AURORA	LITURGIC	Antífona, 1 (Laudes del 15 d'agost)	LU, 1600 <sup>d</sup> .	ANGELS	Himmelfahrt Maria	2260s.	1391	MONE/Alt., 82
A TO DE RABY (RABBI QUID PECCAVIT HOMO ISTE)(?)	LITURGIC	Antífona, 8 ? (Laudes)	LU, 1095 (?)	JUEDES CAVALLER JUEUS ISACAR MERCADERS PUTIFAR MACER GAAD BOTXINS ANGEL PORTER JACOB EMPERADOR BOTXINS DANIEL ALGUTZIL CAVALLER	Passió de Ceivera 4ª Passió mallorquina Consueta de Josep	69-72 634-5 61-66, 143-146 119-130 187-192 263-5, 183-6, 195 435-466 104-119 476 197-198s. 65, 81-82s., 131-2 181-2 295-6 297-300s., 323-330 313-14 346-47	1534 1528-99	DURAN, 81s. MS. 1139, fol. 184v <sup>e</sup> i 185. HUERTA/TB, 133s. HUERTA/TB, 175s. HUERTA/TB, 260 HUERTA/TB, 288s.
REX ETERNE GLORIAE	LITURGIC	Himne	INDEX, index p. 677	ANGEL	Martiri de S. Cristofol Consueta de S. Eudald	409s., 493s., 597s.	1549	RO/TH, III, 108 RO/TH, II, 93s., 120.
RIMA (TO DE)	LITURGIC	Tohi communes "so de rima tot ple" "tot ple" "tot ple" "tot ple" "pla"		JESUS MARIA ANGEL JOAN MARIA JESUS ALGUTZIR GUILLERMO EUDALD CAVALLERS PORTER	Representació de l'Assumpció (Tarragona) Consueta S. Eudald	74-83 92-105 106-117 118-121 122-137 333-336, 341-346 717s., 1549 725s., 749s. 729s., 745s. 1s., 17s., 57s., 65s., 85-96, 281s., 297s. 9s., 25s., 53s., 45s., 49s., 53s., 61s., 69s., 77s., 81s., 273-280, 289-96, 309s. 41s., 73s.	1388	

TITOL	GENERE	NATURALES	ADSCRIPCIO	PERSONATGE	DRAMA	VERSOS	DATA	FONT
TD DE RIM (continuació)								
SACRIS SOLEMNIS I JUNCTA SINT GAUDIA	LITURGIC	Himne, 4 i 1 (Haitines i Processó del Corpus)	LU, 920 i 952	PROFANO JUDES ASSER SERVENT	Consueta S. Eudald 3ª Passió mallorquina Consueta de Josep	529s., 625s., 649s., 681s. 1598-99 id. 91-94 225-230		MS. 1139, fol. 164. HUERTA/TB, 135s.
SALVE REGINA MATER MISERICORDIA (Tropus de <i>Benedicamus Domino</i> . Atribuit a Pedro de Mendoza, bisbe de Compos- tela (+1002), a Ademar de Montelh o Herimannus Contractus, monjo de Reichenau.	LITURGIC	Antífona, 1, 5 (En ecebar Completes)		UN FILL GERMANS	Consueta de Josep	423-434 579-582		HUERTA/TB, 152s.

SEGONA PART :

L'ESPECTACLE TEATRAL



Rúbrica.

I arribem al nus gordià d'aquest treball, a l'objectiu principal que d'antuvi ens proposarem de destriar en la nostra investigació : l'estudi dels components teatrals del Misteri d'Elx en el context dramàtic medieval i en la seva evolució a través dels segles.

Tot espectacle està integrat per un conjunt de components que formen la nòmina teatral, la qual, segons Raúl Héctor Castagnino, consta de sis elements: 1) L'autor (que posa en marxa el mecanisme teatral en fornir la matèria prima); 2) El text (que ofereix el canemàs sobre el que s'estructura la representació); 3) El director escènic (que realitza el miracle de convertir la lletra morta del text en el joc concertat de la vida escènica); 4) L'actor (que dóna vida als éssers de la ficció); 5) Els accessoris tècnics (decorats, llums, utillatge, vestuari, tramoia, etc., que contribueixen a crear la il·lusió en la realitat irreal de l'escena) i 6) El públic (receptor de l'obra i del fet teatral)(1). Considerem fonamental, també, un setè element que és l'espai escènic, el qual Castagnino excloua per considerar-lo no incorporat a l'essència del fet teatral, sinó externament adherit a ell (2).

En principi no hi ha cap prelació determinada d'un dels components de la nòmina sobre l'altre, i, de fet, en la història de l'espectacle s'ha passat per diverses facetes on de ve-

gades predominà l'autor i el text, d'altres l'actor, d'altres el director, l'escenògraf, el tramoista, etc.

Precisament "és molt important descobrir quin dels elements de la nòmina teatral es col·loca a la base de la mateixa, condiciona la resta dels components d'aquesta nòmina i aconseguix que el missatge ideològic en la seva triple dimensió ètica, estètica i política, sigui seu" (3).

En el drama medieval, ja hem tingut ocasió d'observar l'escassa entitat del text literari i, per contra, l'important paper de l'element musical. Tanmateix, en la base de l'espectacle medieval probablement caldria situar el tramoista i l'escenògraf, l'encarregat dels efectes especials i dels trucs escènics. En aquest sentit cal avaluar l'amplitud que concedim en aquesta segona part als problemes de la distribució i organització de l'espai teatral, la configuració dels seus decorats amb complexos tramoies, ginyes i trucatges o la vistositat del vestuari i de l'utilitatge. Menys importància tenia la direcció i la interpretació estrictament dramàtica, en el sentit modern dels conceptes, car es privilegiava, per exemple, el bon cantor front al bon actor, mentre que adquiria un protagonisme essencial, encara no superat -i sovint ni assolit- el públic.

CAPÍTOL IV:  
EL TEATRE DE L'ASSUMPCIÓ  
A  
EUROPA

CAPITOL IV : EL TEATRE DE L'ASSUMPCIÓ A EUROPA.

En la nostra tesi de llicenciatura vàrem iniciar l'estudi del drama assumpcionista en llengua catalana. La publicació de la mateixa ens eximeix, però, de reiterar aquí tots aquells aspectes col·laterals (culte assumpcionista, fonts, línies argumentals i comparació textual)(1), sobre els que no n'hem de fer noves aportacions d'interès, sobretot després de l'acurat i concís estudi del professor Josep Romeu i Figueras (2).

Sí que ampliarem, però, en tractar-se del nucli del nostre estudi, tots aquells aspectes relacionats amb la pràctica teatral sobre el tema de l'Assumpció arreu d'Europa per tal d'establir, adequadament, les coordenades en les que s'originà i es desenvolupà el Misteri d'Elx.

En resum podem dir que les representacions assumpcionistas, d'acord amb el que fins al moment ens és llegut de conèixer,

s'originen al segle XIV a partir dels actes litúrgics i paralitúrgics que, amb expressius rudiments dramàtics, se celebren el dia de la festivitat de l'Assumpta; actes que, com la processó de l'enterrament de la Verge i el parament del llit mortuori a l'interior dels temples, han perviscut, sota diferents formes, fins als nostres dies.

En el terreny encara estrictament litúrgic tenim una epístola farcida sobre l'Assumpció, de la segona meitat del XIII, amb 94 versos en llatí i llengua d'oïl (3).

El ferment dramàtic de les processons assumpcionistes ha estat oportunament estudiat per Josep Romeu (4). Només afegirem que, sembla ser, a Sevilla ja es feia una processó d'aquest tipus al segle XIII (5), i a Toledo se celebrava solemnement per la ciutat el 1428 i, sobretot, el 1448, on sortien àngels amb màscares i diademes (6). En l'àmbit dels Països Catalans, ens resulten d'allò més expressives les notícies publicades per Gabriel Llompart (7) sobre les festes assumpcionistes de Pollença, on ja el 1352 hi havia processó urbana per a la que es netejaven, regaven i enjoncaven els carrers i s'envelava la plaça del mercat (marc de representacions teatrals, com el drama de la Passió de Crist que es feu el 1355), a més de diversos jocs (córrer pollastres i oques i balls amenitzats per joglars) i altres cerimònies com el cant del Salve Regina.

Els escorcolls que, fins al present, hem fet a l'Arxiu Municipal de Tortosa, ens evidencien l'existència d'una processó urbana de l'Assumpta almenys entre 1480 i 1518, en la qual

es treia la imatge jacent, potser portada a coll per dotze preveres a semblança d'apòstols, i coberta per un pal·li conduït per les personalitats més distingides de la ciutat. No hem pogut verificar, però, cap mena d'acte pròpiament dramàtic, car la menció a la Representació del Cors de l'Assumpció va referida únicament, al nostre entendre, a l'esmentat llit mortuori (8).

A Vila-Real, encara a 1586-87, es parava espectacularment el jaç de la Verge morta (9). Tot seguit veurem, a més, les processons franceses que, com la d'Elx, contrapuntaven els actes dramàtics.

En el terreny de la dansa ens resten expressives mostres paradramàtiques que inclouen una figuració de la Verge morta: la Moixeranga d'Algemesí (10) i la dansa Gentil Senyora dels cossiers de Mallorca (11) en són vius exemples.



### 1. Els primers textos dramàtics.

La primera representació assumpcionista pròpiament teatral de què tenim notícia és la lauda de Perusa (Itàlia), datable en els darrers anys del segle XIII i que conté 160 versos en llengua vernacle (12). No resulta estranya la primícia umbra a la vista de la poderosa influència que el franciscanisme allí radicats tingué en la formació del teatre religiós en llengua romànica (13).

En dates semblants cal situar el drama litúrgic de Santa Maria de l'Estany, en llatí, únic a Europa d'aquest gènere sobre el tema de l'Assumpció, i que resulta ser un calc de la *Visitatio Sepulchri* (14).

Del segle XIV conservem tres mostres importants de teatre assumpcionista en llengua vulgar: a) La *Rappresentazione* de Santa Maria d'Agosto d'Orvieta (també a l'Úmbria) amb una extensió considerable (410 versos)(15); b) la Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria de Tarragona, escenificada el 1388 a la Plaça del Corral d'aquella ciutat. Destaca per ser la primera en incloure l'activa escena dels diables i desenvolupa la dels jueus, passatges profans que dinamitzen l'acció i participen d'una altra concepció teatral de la peça (16); i c) la *Himmelfärt Maria*, drama alemany contingut en un manuscrit redactat el 1391 i custodiat a la Biblioteca Universitària d'Innsbruck (actual Austria), peça desconeguda en les nostres latituds i que

fou publicada, junt amb altres drames del mateix manuscrit, per Franz Joseph Mone fa gairebé 150 anys (17), el qual situa la seva composició en el segon quart del segle XIV (entre 1335 i 1342)(18). Mone afirmà que els trets filològics del text coincideixen amb la parla centro-alemanya (Turíngia-Renània). De fet, tot i que la representació consta de 3168 versos, la narració assumpcionista acaba al vers 2513, i els següents tracten de la destrucció de Jerusalem. Tampoc els 766 versos inicials s'ajusten a l'estricta història de la mort i assumpció de la Verge, car refereix la predicació dels apòstols arreu del món després de la il·luminació Pentecostal. El rubricat és en llatí i ens informa de l'abundància de passatges cantats i d'una escenificació, com la de Tarragona, purament horitzontal, sense cap element de trama aèria. Contràriament al de Tarragona, no hi ha cap passatge on apareixin els diables, però sí que conté, amplament desenvolupada, l'escena dels jueus. Tampoc hi ha coronació final ni l'escena dedicada a S. Tomàs. L'Assumpció pròpiament dita finalitza amb el retorn dels apòstols als seus llocs respectius de predicació.

Dintre del mateix segle XIV, Petit de Juleville ens informa que certa representació de l'Assumpció fou feta a Bayeux el 1351: "L'Abbé de la Rue rapporte qu'un mystère de l'Assomption fut joué la même année 1351, également à Bayeux; mais il ne dit pas où il a puisé ce fait" (19). Efectivament, l'Abbé Gervais de la Rue tan sols comenta: "Ainsi en Angleterre comme en Nor-

mandie, on joua des Miracles dès de le commencement du XII siècle, et ce goût se perpétua dans la suite. On trouve encore celui de l'Assomption, joué à Bayeux en 1351 et à Coutances en 1411" (20). La referència, sense cap base documental, no pot ser més incerta. Més probable sembla una representació assumpcionista a Mallorca el 1399, com ja insinuava Richard Donovan (21) que transcriu un document força expressiu: "Jo H. Borrell, pintor, atorch a vós senyor Salvador Caselles, sacristà de la Seu, que m'i havets dats e pagats 45 sous per fer pintar 7 parells de ales e 12 diademes a deurar e metre de fulla" (10-VIII-1399), elements aquests específicament de caracterització escènica, si bé podien emprar-se únicament en actes paralitúrgics a l'entorn de la mort de Maria, relacionables amb els descrits en la Consuetudina del Sagristà (1511) de la mateixa seu mallorquina (22).

En les primeres dècades del XV cal situar la representació d'un Misteri de l'Assumpció a la catedral de València, del que només ens ha perviscut un magnífic guió del paper de Maria, amb 167 versos i riques didascàlies (23), que ens sembla el més espectacular i ben confegit del moment, model directe del Misteri d'Elx, almenys en la seva concepció escènica (24) i probablement també d'un drama lleidatà que començà a representar-se el 1497 (25).

## 2. L'Assumpció a França.

A partir del segon quart del XV assistim a la gran eclosió del drama assumpcionista francès. Tenim notícies documentals, ultra les esmentades, d'una representació assumpcionista a l'església de Notre-Dame de la Chaussée a Valenciennes el 1426 (26), i el 1442 (com a pràctica ja usual) a l'església de Saint-Jacques de Montauban (Occitània), on alternaven la responsabilitat de la representació un any els canonges d'aquella seu, l'altre els carmelitans (27), es dreçava un cadafal dintre l'església, intervenien en l'acció els dotze apòstols i s'acabava amb la pujada d'una imatge de la Verge fins al sostre, enmig de núvols pintats. La representació era precedida per una solemne processó al llarg de la qual, però, uns personatges anomenats barbastalles, ballaven i feien bufonades (28).

La vila de Dieppe, assetjada pels anglesos comanats per Talbot, fou deslliurada pel futur Lluís XI el 1443. Amb aquest motiu el Dofí consagrà l'església de Saint-Jacques a la Verge Maria i ordenà que els dieppesos organitzessin cada any una processó urbana en commemoració de la victòria, on treurien una imatge d'argent de tamany natural que els regalà. D'aquest fet es creà la Confraria de l'Assumpció que organitzà, tot seguit, unes cerimònies dramàtiques en les quals intervenia la nena més virtuosa de la vila en el paper de Maria, altres sis nenes repre-

sentant les donzelles de Sió, un eclesiàstic que encarnava a S.Pere i altres onze laics que feien la resta de l'apostolat. El 14 d'agost la nena-Maria era portada en un llit mortuori per quatre clergues, envoltada per les donzelles i seguida, al darrere per S.Pere i dos acòlits, vestits d'eclesiàstics, presidint el seguici dels apòstols; cloïen la processó les autoritats civils de la vila. La comitiva es dirigia davant la casa del Maître de la vila on hi havia parada una llarga taula, sota un envelat que cobria el carrer, i allí se'ls ofería un àpat, acabat el qual, S.Pere iniciava l'Ave Maria gratis Dei plena, continuada pels altres, posant-se dempeus. Després, Pere recitava vuitanta versos en romanç en honor a Maria i al Maître que els havia convidat, i seguidament cada apòstol en deia quaranta sobre el mateix tema. De la seva banda, la nena-Maria i les donzelles havien entrat dintre la casa del Maître per menjar. Després, tot el seguici tornava a l'església de Saint-Jacques. Acabades Vespres es feia la representació de la mort de Maria sobre un cadafal emplaçat davant l'Hôtel-de-Ville, a la plaça del mercat. Intervenía, en primer lloc, S.Joan Evangelista, que duia una corona o diadema, i entonava l'antífona Tota pulchra es, amica mea, seguida d'una quarentena de versos en francès, dits els quals es retirava d'escena. La nena-Maria, agenollada sobre el llit, exhortava a les seves donzelles a romandre fidels a Déu i els anunciava la seva propera mort, manifestant la joia

de tornar a veure a son Fill. Després recitava Nuntiate dilecto meo, quia amore langueo. Llavors apareixia l'àngel Gabriel que li lliurava la palma cantant Surge propera, amica mea, veni de Libano, coronaberis, i continuava amb altres quaranta versos en romanc convidant-la a pujar als cels. La Verge li manifestava la vivacitat del seu desig i en aquest moment S.Joan entrava en escena per escoltar l'anunci de la mort de Maria. Tot seguit arribaven S.Pere i els altres apòstols que expressaven la seva sorpresa de veure's transportats en aquell lloc per una força sobrenatural des dels diferents punts del món on estaven predicant. La Verge expirava i S.Pere li tancava els ulls i li cobria el rostre. Els jueus entraven per tots els costats de l'escena, per robar el féretre de Maria, lluitaven amb els apòstols, però miraculosament esdevenien cecs i queien entre exclamacions i crits que provocaven el riure del públic.

El 15 d'agost, després de laudes, s'organitzava la processó de l'enterrament que acabava a l'interior de l'església de Saint-Jacques, on l'apostolat pujava a un entarimat construït al presbiteri i deixaven el féretre de Maria prop de l'altar, a la banda de l'Evangeli, amb l'escorta de les donzelles (emplaçament idèntic a l'actual del Misteri d'Elx), es cantava el Ie Deum i començava la missa, durant la qual es representava l'Assumpció de la Verge: Al fons del presbiteri (absis) s'alçava una tribuna que arribava fins la volta de l'església, coberta de teles blaves amb estels daurats, i en la qual hi havia el seient del Pare Etern amb una estàtua de vell venerable,



envoltada per quatre àngels, de tamany natural, que semblaven sostenir-se en l'aire, i que, per certs ginyes, batien les ales al ritme de l'orgue i altres instruments. Per damunt de Déu Pare hi havia un triangle amb altres tres àngels de tamany més petit que, mecànicament, tocaven la melodia de Ave Maria gratia Dei plena en un carilló, acompanyats per altres dos que simulaven sonar la trompeta. Sota els peus de Déu, dos àngels més de tamany natural tenien un gran canelobre amb un ciri encès durant tot l'ofici. Dos dels àngels que envoltaven Déu Pare davallaven fins l'altar on hi havia la tomba de Maria, i recollien una imatge de la Verge pujant-la, lentament, fins als peus del Pare Etern. En l'ascens, la imatge, articulada, movia braços i rostre envers l'altura, mostrant el desig de l'Assumpta per abastar el Paradís. Un cop pujada els altres dos àngels li col·locaven la corona i la imatge desapareixia coberta per un núvol. Aquesta representació durava una hora i mitja, i era dirigida per un hàbil tramoïsta que sabia moure els dispositius mecànics de la màquina, considerada en l'època una obra mestra d'enginyeria i que convocava a gran quantitat d'espectadors forans. Durant l'acte apareixia un personatge bufonesc, anomenat Grimpeur-l'Ais o Gringalet (nom aquest darrer que encara al segle passat denominava una mena de pallaso normand), que contrafeia els moviments mecànics de la imatge de l'Assumpció, provocant el riure de la gent, especialment dels infants, que el cridaven amb entusiasme, produint una barrila considerable dintre el temple. Acabada la missa, el capellà de la confraria pujava a la tribuna dels apòstols i entonava l'antífona Assumpta est Maria, seguida de quaranta versos en francès per exhortar als apòstols a predicar pel món l'Assumpció de la Verge, els quals responien, cadascú amb una vintena de versos, i asseguraven, amb joia, l'acompliment d'aquest deure. En acabar, l'apòstol Joan entonava el verset, altre cop, de l'Ave Maria que els altres continuaven a

cor, acompanyats pels esmentats carilló dels angelets i les dues trompetes.

El 16 d'agost, encara, es representava una Moralitat, en la composició de la qual hi havia un concurs entre els escriptors, que l'any 1527 fou de Jean Parmentier (29).

Si hem resseguit aquesta tan llarga descripció, deguda a Desmarquets (30), és perquè hom només n'aprofitava el passatge de l'Assumpció amb ninots, que Charles Magnin considerava una autèntica mostra de teatre de titelles (31), però oblidant la representació dramàtica, en versos francesos, del "Trépassement", text que Desmarquets, a mitjans del XVIII, és evident que encara tingué a la vista, llàstima que no digui d'on ho treu. El fet és que, com ja hem vist, aquestes cerimònies dramàtiques foren prohibides el 1684, restant, únicament, fins avui en dia, la processó general amb càntics.

El 1433 o el 1455, a la plaça del Mercat de Mons (actual Bèlgica) es disposaren diversos cadafals per celebrar l'entrada de Philippe le Bon (14 i 15 de maig), en un dels quals es representava l'Assumpció i Coronació de Maria: "Et faire encores .I. autre hourt allant de la maison Huart de Biaumetiau à l'ostel qui fu Bruyant de Sars, à l'entrée de la rue de Naste et sour ycelui preparation comme I Paradis et là faire par personnaiges l'Asomption de Nostre Damme, c'est assavoir comment ses Fieux [Fils] le couronna et, dalés [à côté], jouenes enffans en ghise d'Angeles chantans chant d'eglise à le loenge d'Elle, et, au cog

tét de Dieu, aucuns appostlez et aucuns martirs qui furent chevaliers, si comme Saint Jorge, Saint Meurisse, Saint Victor, Saint Ustasse, Saint Adryen et autres, pour complaire à la Chevalerie qui les veront, et au costét, viers Nostre Damme, aucunes vergenes martires et confesses, les martires tenant les significations dont elles furent martyres et ainsi les autres etc."

(32).

A Naumur (Bèlgica) es feren misteris mimats sobre el tema el 1456, quan "monstrèren par figures le Trespas Nostre Dame" (33), i el 1463, quan "on monstra par figures et contenances sur le marquet des Fèvres... la Gesine et le couronnement Nostre Dame"

(34).

A l'església abacial de S. Pere de Moissac abans de la revolució tenia lloc, el 15 d'agost, una representació de l'Assumpció, en la qual una imatge de la Verge era hissada amb un sistema de cordes i politges fins al capdamunt de les voltes, on hi havien dues trapes, tancades habitualment per ventallons de fusta, que permetien la maniobra. Fóra possible que aquesta pràctica es remuntés a l'època de l'última Edat Mitjana. Podria fer-ne referència el llegat que, el 1443, es fa "à l'oeuvre de l'Ascension de la Bienheureuse Vierge Marie" (35). El que sí sabem és que arran l'epidèmia de pesta que assotà França entre 1627 i 1629, Moissac, especialment afectada el mes d'agost de 1628, consagrà la Vila sota l'advocació de l'Assumpta, vuit anys abans que ho fes Lluís XIII per a tot el reialme (36). El cert és que aquella cerimònia dramàtica, interrompuda el 1792, fou restaura-

da després del Concordat, però la tabola i la hilaritat que ocasionava entre el públic del segle XIX no permeté la continuïtat de la represa (37).

Tanmateix, la imatge de l'Assumpta encara es conserva i els mecanismes foren desmantellats en les obres de restauració d'aquella església (1963-1970) (38).

Tenim constància també a Tolosa de Llenguadoc d'una intensa activitat dramàtica entorn l'Assumpció entre els segles XV i XVII. El 1446 es prohibeix "à ceux qui font certains jeux le jour de l'Assomption d'aller par la Ville de Toulouse, les dits jeux devant se faire dans l'église de la Daurade ou à la place" (39). Efectivament, dues esglésies, la de la Daurada i la de S. Esteve, tenien llurs respectives confraries de l'Assumpció i cadascuna organitzava una representació, segurament alternades cada any com a Montauban, amb la consegüent rivalitat que això originaria i que, a 1489, es torna a insistir que els membres d'aquestes dues Confraries s'abstinguin "d'aller par les rues de Toulouse déguisés et masqués, de s'injurier les uns les autres, et se porter à des voies de fait" (40), avís reiterat encara el 1491: "Les Confréries de l'Assomption des églises St. Etienne et la Daurade pourront chacune à son tour représenter l'Assomption ou montement de Nostre Dame honnêtement et convenablement avec défense aux membres de ces Confréries de s'injurier ou se porter à des voies de fait" (41).

El cert és que es conserva un *Mystère* de l'Ascension de la Vierge d'uns 1200 versos i entorn 45 personatges, conservat a la Biblioteca Municipal de Rodez (42) i editat, gairebé en la seva totalitat, per B.Lunet (43). Al foli 17v<sup>o</sup> del manuscrit s'especifica el lloc i la data de redacció: Toulouse, 1452 (44).

L'Actor recita el Prèleg (com en les Pastorals basques) i presenta als personatges del drama, en el qual les donzelles que acompanyen Maria són Sophora, Ambigea i Citoel; apareix, com al drama assumpcionista de València (DAV), Josep d'Armatia, diversos sants, màrtirs i profetes, i, fins i tot, Adam i Eva. Hi ha diableria, com al drama assumpcionista de Tarragona (DAT), i Judiada, Coronació i-escena de S.Tomàs rebent el canyidor de l'Assumpta, i dialogant, a la fi, amb un foll, un mesell, un cec i un sord.

Els germans Parfaict, en la seva monumental obra sobre el teatre francès (45), ens donen referència bibliogràfica d'algun misteri assumpcionista avui desaparegut. Així, el misteri de la mort de Maria titulat *S'ensuit le trespasement Notre Dame, laquelle fut visité par l'ange Gabriel et clamée des anges*, que el daten a 1468 (46), i que, diuen, era un manuscrit *in-4<sup>o</sup>* de la Biblioteca del Rei, "contenant 13 feuillets ou 26 pages à 23 vers chacune et peut avoir environ 500 vers". En reproduueixen alguns versos i anoten que l'Actor (director escènic i narrador) és qui relata als espectadors el trànsit de Maria, és a dir que, com en la tragèdia grega, la mort no es representava en escena.

Ens informen també que hi havia Judiada: "du miracle qui à un Juif a son Tombeau" i que "au bout de trois jours Jesus survient et benit les Apôtres. Le Mystère finit par une prière à la Vierge Marie" (47).

Un altre poble occità rendí especial culte a l'Assumpció amb representacions dramàtiques: Rabastens, que el 1286 establí la Confrayria de Nostra-Dona del Montament (48), la qual, en els estatuts de 1486, refosa d'uns, evidentment, anteriors, especifica que "est convenu et accordé entre les dictz ouvriers et confrayres que l'istoire soy joyeroict du Montement de deux en deux années tout ainsin que entre eux seroict advisé et démontré. Item plus pareillement ont aussi convenu et accordé que ung chescung desquelz esleus et depputés pour jouer la dicte histoire et que auroict son rolle, sera tenu de la jouer ... et au cas qu'il ne seroict souffisant pour la jouer, sera tenu de donner et payer a la lumyère de la dicte Confrayrie six livres de cire" (49). Més endavant veurem com, el 1501, es construeix una nova i espectacular màquina per realitzar l'Assumpció.

Petit de Juleville (50) no localitzà un manuscrit descrit per P.-L. Jacob (51): "S'ensuyt par personnages les sermons de Monseigneur Sainct Paul et le Trespassement de la sainte Vierge (en vers à cinquante personnages). Petit in-folio de 97 ff. sur papier, écriture de la fin du XV siècle ... Ce n'est donc qu'un fragment d'un mystère en trois journées au moins, car le



ms. n'est pas achevé". Aquest manuscrit, que havia pertangut a M. de Soleine, passà després a la Biblioteca de James de Rothschild, que actualment està dipositada a la Biblioteca Nacional de París, on hem retrobat aquest misteri (52), que no considerem, com Jacob, inacabat, sinó complet, amb el seu explícit "Fin" en el foli 98v<sup>o</sup> (numeració nostra, inexistent al manuscrit). Evidentment que el relat s'acaba amb la mort de la Verge, però ja hem vist com en altres ocasions existia només la representació dramàtica del "Trespassement", mentre que l'Assumpció -i en algun cas Coronació- es realitzava visualment amb giny i amb càntics, però sense diàlegs teatrals. L'estricta passatge del Trànsit de Maria (que comença al foli 66v<sup>o</sup>) té entorn els 1200 versos, 45 personatges i acull les escenes profanes de Diableria i Judiada (53).

Durant el segle XVI, França segueix representant, cada vegada de manera més espectacular, l'Assumpció. Hi ha notícies de certes representacions assumpcionistes a Chaumont el 1500 (54), a Béthune el 1501 (55), a Amboise el 1520 (56), a Aubonne el 1528 (57), a Grenade (Occitània) el 1560 (58), a Lauzerte en semblant data (59), a Montmirail a principis del XVII (59bis), etc.

En les primeres dècades d'aquell segle s'imprimí a París Le Mystère de l'Assomption de la glorieuse Vierge Marie, mis en rime françoise et par personnages en un volum in-4<sup>o</sup> en lletra gòtica (60), del que no en coneixem l'existència de cap exemplar.

Probablement n'és una reedició el que es titula S'ensuyt l'Assumption de la glorieuse Vierge Marie, a XXXVIII personnages dont les noms s'en suivent ey apres, "Imprimé nouvellement à Paris en la rue Neufve Nostre Dame, à l'Escu de France", edició que els germans Parfaict situen a 1518 (61), però que Raymond Lebègue data envers 1530 (62). Se'n conserva un únic exemplar, in-16<sup>a</sup>, a la Réserve des Imprimés de la Biblioteca Nacional de París (63), provinent de la Biblioteca de M.le Duc de la Valliere (64). Consta de 80 fulls i conté entorn els 3000 versos. Presenta escenes de Diableria i Judiada i la de Tomàs rebent el cingol de l'Assumpta per vèncer la seva incredulitat. Que es representava en diverses sèssions n'és prova la rúbrica: "Pose (pausa) pour aller disner".

El 1536 a Bourges es representà, solemnement, a les arenes de l'antic amfiteatre romà d'Avaricum, el Mystère des Actes des Apostres, durant diversos dies, el llibre V del qual conté un llarg passatge sobre l'Assumpció de Maria. L'obra és atribuïda als germans Greban (Arnoul i Simon) que escrigueren diversos drames durant la segona meitat del XV, i se'n conserven distints manuscrits (65) i edicions (66). Aquest drama fou representat també a París i Tournai (1541), a Tours i Amiens (1542), a Ginebra (1546) i a Argentan (1571). D'altra banda, almenys des de 1421, es documenta una representació dels Actes des Apôtres a Besançon, que es feia anualment dos cops (67) i que podia incloure també

un passatge assumpcionista, així com la d'Aix el 1478, quan els germans Greban ja havien acabat la seva obra (c.1460)(68).

El text d'aquesta Assumpció es repeteix, gairebé literalment, a la segona Passió de Valenciennes (1549)(69).

Finalment, tenim coneixença d'un fragment de drama assumpcionista trobat a Valmeinier (Savoia) que, per l'estat de la llengua, pertany al segle XVI. Estava en uns fulls intercalats en un registre parroquial dels anys 1624-1663 d'aquella vila, avui, malauradament, perduts, si bé en conservem un passatge que copià el canonge Adolphe Gros que encara els veié, passatge editat per J.Chocheyras (69bis). Es tracta de 58 versos que corresponen a l'escena de l'arribada de S.Joan i de S.Pere a la casa de Maria que, acompanyada de les seves donzelles, espera el moment del seu traspàs. Adolphe Gros no copià el fragment complet, car, a la fi, explica, sense transcriure els versos, com s'aplegava la resta de l'apostolat, que S.Joan introduïa a la cambra de la Verge on, agenollats, entonaven un càntic al to de "Beata... gaudia" (69ter). J.Chocheyras assegura que el drama podia haver-se inspirat en la part assumpcionista del *Mystère des Actes des Apostres* que acabem de comentar (69quat).

### 3. L'Assumpció a Itàlia.

Malgrat les primiceres laudes umbres, no tenim notícia d'altres textos assumpcionistes medievals italians. Sabem que el 1458 es representà a la Plaça de Siena la pujada als cels de la Verge per tal de commemorar l'elecció pontifícia del seu coterriani Eneas Sylvio Piccolomini (Pius II)(70). El mateix Pius II, a Viterbo, assistí, en la Processó del Corpus, a una representació de l'Assumpció de Maria, coronada pel propi Pontífex (71).

La festa de S. Joan era espectacularment celebrada a la ciutat de Florència, i incloïa un seguit de representacions a la plaça de la Signoria, entre les que hi figurava l'Assumpció de la Verge. En tenim constància el 1473 quan la filla del rei Ferran, Elionora d'Aragó, visita la ciutat (72), i el 1514 (73). Però la gran representació assumpcionista de Florència la feia la Compagnia dell'Agnese a l'església del Carmine, amb ginys aëris dissenyats pel Cecca semblants als d'Elx (74).

Altres actes assumpcionistes són documentats a Ferrara el 1490 (75), a Mòdena el 1500 (76) i al Panteó de Roma durant aquell segle (77). També en l'entrada de Carles V a Siena (1536) s'exhibí, entre d'altres, un carro de l'Assumpció (78).

L'únic text, però, conservat d'aquesta mena de representacions és ja de 1621 i escrit pel monjo cistercenc Theofilo de Buoni (79).

#### 4. L'Assumpció a Anglaterra.

Malgrat les prohibicions i mutilacions que la Reforma protestant inflingí a les representacions religioses i especialment a les que versaven sobre la Verge Maria, ens han pervingut dues importants mostres del drama assumpcionista anglès del segle XV. Es tracta dels drames processionals de York i el fixe de l'ignot N-Town.

En la Festa del Corpus anglesa hi figuraven els cèlebres paggeant-waggons (que aquí anomenem roques o carretes), sobre els quals es representaven diversos passatges de tema religiós. Quatre textos del Cicle de York versen sobre la mort, assumpció i coronació de Maria i corresponen, sens dubte, a tres escenificacions que desfilaven al llarg de la processó. El primer, The Death of the Virgin, amb 206 versos, era representat pel gremi dels drapers, i conté l'anunci que l'àngel Gabriel fa a Maria sobre la seva propera mort, la reunió dels apòstols, la intervenció de tres jueus demanant a la Verge la seva protecció, la baixada de Crist per recollir l'ànima de sa mare en el moment del traspàs i la presència (sense diàleg) del diable. L'emplaçament del Paradís podia estar en un nivell superior del carruatge que podria incloure certes màquines aèries per permetre baixades i pujades celestials. Originàriament aquesta representació anava seguida d'una altra que escenificava l'enterrament de Maria i l'atac dels jueus, escena aquesta carregada de comicitat

cosa que comportà la supressió del drama entorn 1485.

El segon, The Assumption of the Virgin, amb 311 versos, era executat pel gremi dels teixidors de llana, i refereix el passatge de la pujada als cels de Maria en presència de l'apòstol Tomàs que rep d'ella el seu cenyidor, prova que li permet de demostrar l'assumpció als altres apòstols. També aquesta roca podia anar provista d'un giny aeri que pugés a la Verge i la fes desaparèixer al capdamunt del carruatge. Una adaptació d'aquest muntatge s'utilitzà per donar la benvinguda a Henri VII quan visità York el 1486.

El tercer i final, The Coronation of the Virgin, amb 160 versos, l'escenificaven els hostalers de la ciutat, i conté novament l'Assumpció i l'arribada al Paradís de Maria de la mà del seu fill. Hi ha, encara, un altre fragment de la Coronació, de 47 versos, fet pels "Innholders", on Pare i Fill preparen la vinguda de Maria, que podia ser part d'un nou drama o simplement un nou començament del que ja existia. (80).

El 1548 el Consell Municipal de York decideix de suprimir la representació d'aquest pageant-waggon : "Also it is further agreed by the said presents that Corpus Christi play shall be played this year, certain pageants except: That is to say the dying of Our Lady, Assumption of Our Lady and Coronation of Our Lady" , acord reiterat el 1549 i el 1551, i definitivament suprimit del cicle el 1561 (81).



Interès especial té per nosaltres el drama assumpcionista dels Ludus Coventriae o N-Town Plays, donades les seves estre-  
tes relacions temàtiques i escèniques amb la Representació as-  
sumpcionista de Tarragona. Tenia entitat autònoma, compta amb  
500 versos que segueixen molt de prop la Legenda Aurea de Vora-  
gine (82) i es representava, probablement, dintre d'un temple,  
en escenari múltiple horitzontal. Després d'un pròleg de pre-  
sentació, comença el drama amb el Consell dels Jueus que volen  
cremar el cos de la Verge, segueix amb l'oració de Maria que  
desitja reunir-se amb el seu Fill, el qual, des d'un lloc pre-  
sumiblement elevat, ho escolta i ordena a l'àngel de baixar i  
dur-li la palma. En el diàleg entre l'àngel i Maria aquesta  
sol·licita els tres dons (el nom, la reunió dels apòstols i el  
no veure el diable en morir)(83). Hi ha, a més, una Diableria,  
si bé molt breu (84) que s'inclou al final de la Judiada per en-  
dur-se els xuetes no convertits, i el drama fineix amb la corona-  
ció de la Verge resolta molt breument (85). Segons Gauvin Calien  
5 loci per escenificar-la, ço és, tres mansions: a) Sala de reunió  
dels Jueus, d'alguna manera elevada ("hic discendunt principes",  
381s. rúb.), b) el temple i c) la casa de Maria (amb un llit i  
una porta amb d'ingola); el Paradís elevat amb cor celestial i tom-  
ba; un espai intermedi de tipus platea per desplaçaments i una  
"abundant maquinària per les voleries", cosa poc compatible amb

les limitades possibilitats d'un pageant-waggon, i ens inclina a considerar que fou un drama pensat per representar-lo dintre d'una església, on "les spectateurs occupent l'espace entre les sedes et le service d'ordre fraye un chemin aux acteurs pour leurs déplacements d'un sedes à l'autre" (86), aspecte que no pot més que recordar-nos els actuals cavallers electes i l'andador il·licità, com més avant veurem.

Tot i que Claude Gauvin opini que aquest Cicle es representà a la ciutat de Lincoln (87), les darreres investigacions apunten a la zona de Suffolk, per les seves intenses relacions amb els Països Baixos (88).

El que sí és cert és que a la catedral de Lincoln, almenys des de 1458-59, el dia de Santa Anna es feia una representació assumpcionista, interpretada per clergues i dirigida pel capellà John Hanson, representació que, a més, el 1483, es decideix d'adaptar al Cicle del Corpus (89), sense deixar, però, l'escaficació tradicional dintre el temple (90).

Altres Cicles del Corpus anglesos contenien pageants referents a l'Assumpció. Així figura al llistat del Cicle de Beverley, del que no ens ha perviscut cap text, on es referencia un drama de l'Assumpció de la Verge amb el nº 35. El Cicle de Wakefield (Towneley Plays) sofrí una exhaustiva censura protestant i molts passatges van ratllats amb vermell i tenen escrit al marge: "corrected and not played" (91). El cert és que en el manuscrit que conté aquests drames hi han 12 fulls arrencats

entre el passatge de l'Ascensió de Crist i el Judici Final, just on s'emplaçava el de l'Assumpció de Maria (92). També a Chester es representà una Assumpció almenys el 1477 (93) i el 1488, en la visita d'un noble a la ciutat, interpretada, a més, per dones (94). En dates semblants es documenta també un Enterrament de Maria a Newcastle (95).

A Londres, en l'entrada de l'emperador Carles V, el 6-VI-1522, feren diversos pageants, el vuitè dels quals, emplaçat a la petita font de Cheapside, representava l'Assumpció de la Verge (96). En aquest pageant assumpcionista hi havia un cel figurat on brillava no només el sol sinó també la lluna i els estels. Al fons es veien àngels, els 12 apòstols, S. Jordi, S. Joan Baptista i alguns sants específicament anglesos (Sant Rei Edmond, Eduard el Confessor, Henri VI, Dunstan, Thomas Becket i Ethenwold). Hi havia música de xirimies i orgue i els àngels cantaven psalms i himnes "with the sweetest music that could be devised", núvol que pujava a l'Assumpta, moment en què l'apostolat entonava uns versos de Lily ("O quorum adventum")(97).

### 15. L'Assumpció a Castella i Portugal.

El teatre assumpcionista no arriba a l'àmbit cultural castellà més que en dates tardanes i probablement a la vista de la pràctica catalana i valenciana. Efectivament, el primer drama d'aquest gènere documentat és la Representación de Nuestra Señora de la Asunción, feta a Toledo el 1461 per l'Arxiprest de Talavera, amb motiu de la visita reial d'Enric IV (98). Alfonso Martínez de Toledo (c.1398-1470), "bachiller en decretos, arcipreste de Talavera e capellán de nuestro señor el rrey de Castilla" (99), autor del cèlebre Corvacho o reprovación del amor mundano, parla en aquesta obra de la seva estança a Barcelona l'any 1428, a la que seguí una temporada a Tortosa i una residència de més de 10 anys a València (100). Quan torna a Toledo el 1450 (acompanyat d'un servent català, Miquel de Girona), s'encarrega de preparar les festivitats i cerimònies dramàtiques de la Catedral, almenys entre 1454 i 1561 (101), plausiblement incorporant les esplèndides manifestacions teatrals de tipus religiós que hauria tingut ocasió de veure a bastament en el seu pas per la Corona d'Aragó. Retrobem aquesta representació assumpcionista el 1493 en el marc de la Festa del Corpus (per tant en escenari mòbil: carros), i on apareixien els jueus i potser també diables (102), i en la que podria haver-se utilitzat el mateix text d'Alfonso Martínez que, d'acord amb la destresa literària de l'autor, devia ser una peça notable.

Els primers textos conservats, datables entorn 1510, els representaven les monges del monestir de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Cruz al llogaret de Cubas (La Sagra), prop de Toledo (103). Un és el Auto ... de la Sepultura de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>, que consta de 132 versos i acaba amb la mort de Maria i la processó de l'enterrament, presidida per S. Joan, S. Pere i el propi àngel. Era la primera jornada que es feia el 14 d'agost. El dia següent es representava la segona, a la que correspon el text Auto ... que se haze el día de la Asumpción de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> en la Tarde, amb 242 versos, que comença, insòlitàment, amb la lluita dels àngels contra Lucifer que és expulsat del Paradís, i acaba amb la pujada de la Verge als cels i la lloança que en fan els estòls angèlics (104).

Del mateix segle XVI són els quatre Aucto de la Asunción de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> publicats per Léo Rouanet (105). El primer (n<sup>o</sup> XXXI), només té 178 versos, i correspon únicament a la mort i enterrament (falta, doncs, una segona part amb l'Assumpció). El segon (n<sup>o</sup> XXXII) té 326 versos, conté Judiada, Assumpció i solemne coronació per part de la Trinitat, i l'escena de S. Tomàs rebent el cenyidor de Maria; en aquest drama es fa palesa la utilització de l'escena vertical i de ginyes aèries (106). El tercer (n<sup>o</sup> LXII) té 434 versos, comença per una Loa, la mort de Maria no té lloc en escena sinó rera unes cortines que quan s'obren deixen veure la imatge jacent sobre un llit, i on sembla que

també s'usava algun aparell aeri per a l'Assumpció (107). El quart (Apéndice E) té 757 versos i el seu text és gairebé idèntic al de la Famosa Representación de la Asunción de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> a los cielos (1588), que té 59 versos més, ço és 816, i que es feia a Castelló fins a 1693, si bé en aquesta vila del País Valencià, que havia pogut veure el Misteri de València i el d'Elx, el desenvolupament escènic resulta molt superior: hi ha aparells aeris i un cel en altura practicable on s'esdevé la coronació (108). E. Julià opina que l'Auto de la Biblioteca Nacional de Madrid deriva del de Castelló. Rouanet, que no coneixia el de Castelló, data l'anterior a principis del XVII i el relaciona amb un que es publicà el 1603 (109).

La Loa de la Asunción de la Virgen d'Andrés de Claramonte (110), és al·legòrica (els interlocutors són els dotze mesos de l'any)(111) i no presenta la història assumpcionista dramatitzada, com les moralitats franceses que es representaven el dia següent de l'Assumpció.

Un d'aquests tipus de Loes assumpcionistes encara es representa al llogarró de La Alberca (Salamanca), precisament el 16 d'agost, anualment, amb un text originari del XVI i on el diable davalla amb un giny en forma de serp, envoltat de focs d'artifici, fins al cadafal on s'esdevé la representació en la qual l'esperit maligne ataca verbalment a la Verge de l'Assumpció, però és derrotat per l'Arcàngel Miquel (112).



Del drama assumpcionista portugués es conserva un Auto da Assumpção de Nossa Senhora de Joao Lopes de Oliveira (finals del XVI)(113) i de la mateixa època hi ha documentada una representació del Passo da Assumpção de Nossa Senhora (114).

## 6. L'Assumpció als Països Catalans.

Ultra els drames de Tarragona i València, els millors exemples textuais del teatre medieval català, l'Assumpció seguí dramatitzant-se en el nostre àmbit cultural amb una particular vitalitat. En la festa del Corpus sembla que se celebrava un "misteri e representació" mariana, a Igualada el 1476, si bé la documentació no ens permet de saber si era pròpiament assumpcionista (115).

Sí que ho era, però, la que es documenta a Perpinyà el Corpus de 1479, on es feia una "representacione Sepulture et Assumptionis beate Marie" subvencionada amb 11 lliures (116).

La inclusió de representacions assumpcionistes en la Festa del Corpus ens fa pensar si d'entre els entremesos il·licitans ressenyats a 1477 (117), aquells "ànima ab àngels" o aquella "Maria ab son àngel" (roca distinta a la de l'Anunciació específicament anotada com a "Salutació de Maria, lo àngel ab donzelles"), no podrien referir-se a un rudiment de representació assumpcionista incorporat sobre els carruatges escènics de la processó del Corpus. El cert és que, com hem provat de demostrar, la Festa d'Elx s'originà en aquest context d'activitat dramàtica assumpcionista que en la nostra cultura és especialment intensa a les acaballes del XV.

En aquest sentit, ben documentada està la representació

assumpcionista que es realitzava a la Catedral de Lleida a partir de 1497 i que, a imitació de la de València, utilitzava un cadafal sota el cimbori i maquinària aèria (118).

Sembla ser que també per aquestes dates se celebrava una representació de l'Assumpció a la Catedral de Girona, en la que la Verge pujava al cel amb una cadira (119).

Hem localitzat, d'altra banda, certs documents de 1513 demostratius d'un drama assumpcionista a Vila-Real, probablement també amb tramoia aèria (120), que es realitzaria, així mateix, al llarg del XVI a Castelló, segons consta en la documentació que, malauradament sense datar-la ni indicar-ne la procedència, recull Julià Martínez (121), i que anota la construcció d'un cadafal, l'existència d'una capella de veus (tenor, tiple, etc.) i d'instruments (baixó, corneta, contralt, trompeta i organista), danses i pirotècnia, que intervindrien en la representació que en aquelles dates possiblement fóra en català, però que el 1588, com hem vist, s'adaptaria a un text castellà, retent-se a l'embat de la moda espanyolista que patí el País Valencià del cinc-cents.

Aquestes notícies esparses, el que demostren és la vigoria del drama assumpcionista a les nostres contrades que un sistemàtic escorcoll dels arxius locals de segur ens oferiria moltes precisions.

### 7. L'Assumpció a altres països.

El teatre religiós, com a utilíssim esquer pedagògic, fou exportat ben prest al Nou Món pels missioners hispànics i certament amb excel·lent fortuna.

El 1538 el pare Bartolomé de Las Casas assistí a una representació de l'Assumpció en llengua indígena (náhuatl) a Tlaxcala (Mèxic), interpretada íntegrament per indis que comptaven amb 3 capelles de cantors, organista i dotze flautistes, amb tal solemnitat "que en la capilla del rey no se puede mejor oficiar", i en la qual s'utilitzava un cel en altura on Maria era pujada amb un giny de núvol des del cadafal on estava (122).

Sembla que el 1543 es representà també una "farsa" de l'Assumpció el dia del Corpus, potser a la Catedral de Santo Domingo (123).

D'altra banda el Pare Alonso Ponce presencià el 27 de febrer de 1587 una representació de l'Assumpció feta també pels indis en llengua náhuatl, a Zapotlán (124).

En l'àmbit de la cultura alemanya, ultra la primícia d'Innsbruck, hi ha notícia de certa representació assumpcionista a Halle (actual R.D.A.)(125).

L'església ortodoxa, excessivament cenyida a la litúrgia, sembla que acollí molt tardanament una pràctica teatral desenvolupada. El bisbe rus Abram de Souzal queda enlluminat per les representacions florentines que tingué ocasió de veure el

1439 en ocasió del Concili celebrat per reunir les dues Esglésies cristianes (catòlica i ortodoxa), i n'escriuí una detallada relació per participar-ho als seus coterranis, que més endavant tindrem ocasió de comentar. El cert és que només tenim notícia d'un drama assumpcionista rus a principis del XVII, escrit per Dimitri Touptalo (126).

Especial importància tingueren les representacions assumpcionistes en llengua neerlandesa o flamenca. Entre 1447 o 1454 i 1560 o 1566, es representà, cada set anys, un drama de la mort i assumpció de Maria al Grote Markt de Brussel·les, davant el soberg edifici gòtic de l'Ajuntament. Pertanyia a un conjunt de set drames marians, cadascun d'ells dedicat a un goig de la Verge (Anunciació, Presentació, Nativitat, Resurrecció de Jesús, Ascensió de Crist, Pentecosta i Assumpció i Coronació), que es representaren, un per any, entre 1441 o 1448 i 1559 o 1566, i dels que només ens han perviscut el primer (Die Eerste Bliscap van Maria), és a dir, l'Anunciació, i el setè (Die Sevenste Bliscap van Onser Vrouwen), ço és, l'Assumpció, que s'inscriuen entre les millors produccions dramàtiques de l'última Edat Mitjana (127). Aquests drames foren representats, modernament, el setè a 1913 amb motiu d'una Exposició Nacional d'Art religiós antic (Nationale Tentoonstelling) a 's-Hertogenbosch, i el primer a 1932, amb motiu d'un Congrés Marià Nacional (Nationaal Mariacongres) a Nijmegen (128).

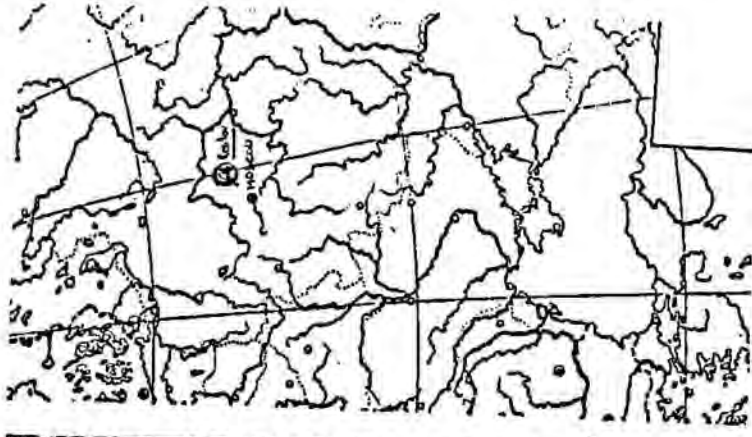
El Zevenste Blijchap, té 1733 versos i va encapçalat per un pròleg on s'explica la història. Comença el drama acòmiadant-se Maria i Joan; a continuació hi ha una escena on el Consell dels Jueus decideix de cremar el cos de la Verge quan aquesta mori, escena que, precisament, és la inicial de la Representació de Tarragona, amb la que, pel que sembla, té un cenyit paral·lel argumental. Efectivament, com al DAT, el drama flamenc segueix amb el plany de la Verge que desitja reunir-se amb el seu Fill, el qual, escoltant la pregària, envia a l'àngel Gabriel a anunciar-li el seu proper traspàs i pujada als cels; el diàleg entre l'arcàngel i Maria; l'arribada primer de S.Joan després dels altres apòstols (tenen paper dialogat S.Pere, S.Pau, S.Mateu, S. Andreu, S.Bartomeu, S.Jaume, S.Felip, S.Simó i S.Maties); l'aparició dels diables que són combatuts per l'arcàngel S.Miquel; baixada de Déu a recollir l'ànima de Maria; mort de la Verge i vetlla que li fan apòstols i donzelles; inici de l'enterrament al cant d'Exit de Egypto, interromput pels jueus que pretenen robar el féretre. Aquí hi ha una mutilació d'uns 350 versos (entre els vv. 1516-17), referida a la paràlisi i ceguesa dels jueus i conversió i curació d'aquests. El drama s'acaba amb l'escena de Tomàs, que ha recollit el cenyidor de l'Assumpta, però, de fet, no hi ha assumpció ni coronació escenificada, sinó explicada en un epíleg (129).

Segons ens informa el professor Willem M.H.Hummelen de la Universitat de Nijmegen, es documenten altres representacions assumpcionistes neerlandeses o flamencues a Goeraardsbergen (Grammont, actual Bèlgica), el 15-VIII-1412, Dendermonde (Bèlgica) cada quatre o cinc anys des de 1412, i a 's-Hertogenbosch (Holanda) cada set anys des



de 1511; mentre que es troba de vegades en algunes descripcions de processons, l'Assumpció de la Verge representada com un tableau vivant (130).

Encara el 1565 es representava a Nieuwerkek (Països Baixos), el drama Onser Lijever Vrouwen hemelvaart (L'Assumpció de Nostra Senyora), obra de l'escriptor Job Gommerz (1543-?) peça inèdita (131), de la que no es coneixen detalls sobre la seva escenificació (132).



### LOCALITZACIÓ DEL DRAMA ASSUMPÇIONISTA AL MÓN.

1. Perusa (s.XIII)(Itàlia).
2. L'Imotges/Poitiers (s.XIII)(França).
3. L'Esteny (s.XIV)(Catalunya).
4. Crivico (s.XIV)(Itàlia).
5. Bayeux (1351)(França).
6. Tarragona (1388)(Catalunya).
7. La Selva del Camp (1528ss.)(Catalunya).
8. Innsbruck (1391)(Àustria).
9. Ciutat de Mallorca (1399)(Balears).
10. Coutances (1411)(França).
11. Dendermonde (1412)(Bèlgica).
12. València (1416-1425)(País Valencià).
13. Geeraardsbergen (1419)(Bèlgica).
14. Valenciennes (1426, 1549)(França).
15. Montauban (1442)(França).
16. Dieppe (1443-1684)(França).
17. Moissac (1443-1792)(França).
18. Brusselles (1447-1566)(Bèlgica).
19. Tolosa (1446-1666)(França).
20. Mons (1455)(Bèlgica).
21. Namur (1456, 1463)(Bèlgica).
22. Siena (1458, 1536)(Itàlia).
23. Lincoln (1458-1483)(Anglaterra).
24. Viterbo (post 1458)(Itàlia).
25. Toledo (1461, 1493)(Castella).
26. Florència (1473, 1514)(Itàlia).
27. Igualada (1476)(Catalunya).
28. Chester (1477, 1488)(Anglaterra).
29. Perpinyà (1479)(Catalunya Nord).
30. N-Town (Suffolk?)(s.XV)(Anglaterra).
31. York (s.XV)(Anglaterra).
32. Tonneley o Wakefield (s.XV)(Anglaterra).
33. Newcastle (s.XV)(Anglaterra).
34. Beverley (s.XV)(Anglaterra).
35. Rabastens (1486, 1501)(França).
36. Ferrara (1499)(Itàlia).
37. Elx (s.XV)(País Valencià).
38. Lleida (1497)(Catalunya).
39. Modena (1500)(Itàlia).
40. Chaumont (1500)(França).
41. Béthune (1501)(França).
42. Lauzerte (ss.XV-XVI)(França).
43. Cubas (1510)(Castella).
44. Hertogenbosch (1511)(Holanda).
45. Vila-Real (1513)(País Valencià).
46. Amboise (1520)(França).
47. Londres (1522)(Anglaterra).
48. Aubonne (1528)(Suïssa).
49. París (1520, 1541)(França).
50. Dourges (1536)(França).
51. Tlaxcala (1538)(Mèxic).
52. Santo Domingo (1543)(República Dominicana).
53. Grenade (1560)(França).
54. Sevilla (1564, 1568, 1621)(Castella).
55. Zapotlán (1587)(Mèxic).
56. Castelló (1588, 1634, +1692)(País Valencià).
57. Halle (s.XVI)(R.D.A.).
58. Valmeiner (s.XVI)(França).
59. Montmirail (1602, 1606, 1617, 1650)(França).
60. Bologna (1671)(Itàlia).
61. Rostov (s.XVII)(Rússia).
62. La Alberca (ss.XVI?-XX)(Castella).

DATA	DRAMA	LOCALITZACIÓ	PERVIVÈNCIA	FONTS
s. XIII	Lauda de l'Assumpció	PERUSA (Itàlia)	TEXT 160 versos	Editat per Vincenzo de Bartholomaeis: <u>Laude drammatiche e rappresentazioni sacre</u> , vol. I, pp. 302-308. Firenze, 1943.
s. XIII	Epístola farcida de l'Assumpció.	LLEMOTGES/POITIERS (França)	TEXT 94 versos	<u>Graduale</u> , ff. 172v <sup>o</sup> ss. Bibliothèque Comunale de Limoges. Cf. Louis Guibert: "Le Graduel de la Bibliothèque Comunale de Limoges". <u>Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques</u> (Paris, 1887), pp. 323-365.
princ. s. XIV	Drama Litúrgic de l'Assumpció	SANTA MARIA DE L'ESTANY (Vic, Catalunya). Església monacal.	TEXT (4 pàgs.)	Editat per Richard Donovan: <u>The Liturgical Drama in Medieval Spain</u> , pp. 96-97. Toronto, 1958. Original: Ms. 118, ff. 158v <sup>o</sup> -160. Biblioteca Capitular de Vic.
s. XIV	Representazione de Santa Maria d'Agosto	ORVIETO (Umbria, Itàlia)	TEXT (410 vv.)	Editat per V. de Bartholomaeis, <u>op.cit.</u> , I, pp. 381-397.
1351	Miracle de l'Assomption	BAYEUX (França)	DOCUMENT INCERT	"On trouve encore celui /Miracle/ de l'Assomption, joué à Bayeux en 1351 et à Coutances en 1411" (Abbé de la Rue: <u>Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands</u> . Tom I, p. 165. Caen, 1834).
1388 i 1980s.	Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria	TARRAGONA (Catalunya). Plaça del Corral. LA SELVA DEL CAMP (Catalunya). Església de Sant Andreu Apòstol.	TEXT (675 vv.) DOCUMENTS	Editat per Joan Pié: <u>Autos Sacramentals del segle XIV</u> , "RAAAB", I (1896-1898), pp. 673-688 i 726-744. Edició crítica en premsa d'Amadeu-J. Soberanes. Documentació aportada per Emili Morera i Llaurencí: <u>Tarragona Cristiana</u> , tom II, p. 926. Tarragona, 1899.
1391	Himmelfart Mariæ	INNSBRUCK (Àustria).	TEXT (2513 vv.)	Editat per Franz Joseph Mone: <u>Altteutsche Schauspiele</u> , pp. 21-106. Quedlinburg-Leipzig, 1841.
1399 i 1511	Representació de l'Assumpció (?)	PALMA DE MALLORCA (Illes). Catedral.	DOCUMENT INCERT	Documentació aportada per R. Donovan, <u>op.cit.</u> , pp. 137-138 i nota 60.
1411	Miracle de l'Assomption	COUTANCES (França)	DOC. INCERT	Vid. Abbé de La Rue, <u>op. cit.</u> , I, p. 165.
1416/25	Misteri de l'Assumpció	VALENCIA (País Valencià). Catedral.	TEXT. FRAGMENTARI (219 vv.) DOCUMENTS	Editat per José Ruiz de Lihory: <u>La música en Valencia</u> , pp. 84-91. València, 1903. Reeditió de Manuel Sanchis Guarnier: <u>El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València</u> , "BRABLB", XXXII (1967-68), pp. 97-112. Documentació aportada per J. Sanchis Sivera: <u>La Catedral de Valencia</u> , pp. 45-46 i 461ss.

DATA	DRAMA	LOCALITZACIÓ	REVIVÈNCIA	FONTS
1412	Hemelvaart van Maria	DENDERMONDE (Bèlgica)	DOC.	Carta W.M.Humelen (Katholieke Universiteit van Nijmegen, Holanda), de 23-IX-1986 (n.º CS/W/H/86334).
1419	Hemelvaart van Maria	GEERAARDSBERGEN (Bèlgica)	DOC.	Ibid.
1426	L'Assomption	VALENCIENNES (França) Església Notre-Dame de la Chaussée	DOCUMENT	Cf. Petit de Juleville: <u>Les Mystères</u> , I, p. 119. París, 1880.
1442	Mystère de l'Assomption	MONTAUBAN (França). Església de Saint-Jacques.	DOCUMENT	Cf. J. Le Bret: <u>Histoire de Montauban par... prévôt de l'église Cathédrale de cette Ville</u> , en 1668. Edició de Marcellin et Gabriel Ruck, I, pp. 201-202 (nota). Montauban, 1841.
1447-1566	Die Zevenste Blijchap (nova escenificació: 1913)	BRUSSELLES (Bèlgica) Gran Plaça (Grote Markt)	TEXT 1733 vv.	Editat per W.H. Beuken: <u>Die Eerste Blijscap van Maria en Die Sevenste Blijscap van Onser Vrouwen</u> . Tjeenk Willink/Moorddyn, Culemborg, 1975.
1443, 1491, i abans i Revolució	Ascension ou Montamen de la Bienheureuse Vierge Marie.	MOISSAC (França). Església abacial de S.Pere.	DOCUMENT	Cf. Pierre Salies: <u>Le Montement. "Archistra"</u> , n.º 3 (VI-1972), pp. 51. Cf. també Marguerite Vidal: <u>A propos des "Montements "Archistra"</u> , n.º 4-5 (X-1972), pp. 76-77.
1443 +1684	Mitouries de la mi-aout (prohibició) Ninots mecànics Assumpció de la Verge	DIEPPE (França) Església de S.Jacques. Plaça de la Mairie	DOCUMENT	Charles Desmarquets: <u>Mémoires chronologiques pour servir à l'histoire de Dieppe</u> , pp. 66-82. París, 1746.
1446 +1666 (prohibició)	L'Assomption	TOULOUSE (França)	DOCUMENT	Cf. Pierre Salies, <u>art.cit.</u> , pp. 52-55.
1452	Mystère de l'Ascension de la Vierge	TOULOUSE (França)	TEXT (c.1200vv.)	Editat parcialment per B.Lunet a "Mémoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de L'Aveyron", IV (1842-1843), pp. 300-373. Original: Ms. 57, ff.51v <sup>o</sup> -85v <sup>o</sup> de la Biblioteca Municipal de Rodez.
1456	Le Trespas Notre Dame (Mimat)	NAUMUR (Bèlgica)	DOCUMENT	Cf. J.Borghet: "Recherches sur les anciennes fêtes namuroises". <u>Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique</u> , XXVII (1885), pp. 25-26.

DATA	DRAMA	LOCALITZACIÓ	FERRENCIA	NOTES
1455	L'Assomption de Notre-Dame (Mimat)	MONS (Bèlgica) Plaça del Mercat	DOCUMENT	Cf. Gustave Cohen: <u>Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501</u> , pp. XI-XII. Paris, 1925.
1458	Representació de l'Assumpció	SIENA (Itàlia) . Plaça.	DOCUMENT	Cf. Alessandro d'Ancona: <u>Origini del teatro Italiano</u> , I, p.282.
d.1458	Assumpció i Coronació	VITERBO (Itàlia). Carrer.	DOCUMENT	Cf. Fabrizio Crusiani: <u>Teatro nel Rinascimento</u> . Roma 1450-1550. Roma, Bulzoni, 1983, pp. 66ss.
1461	Representación de Nuestra Señora de la Asunción, de Alfonso Martínez de Toledo.	TOLEDO (Castella) Catedral.	DOCUMENT	Cf. Carmen Torroja Menéndez-Maria Rivas Palá: <u>El Teatro en Toledo en el siglo XV</u> . Anejo XXXV del BRAE, 1977, p.30, n.50
1463	La Gesine et le Couronnement de Notre Dame (M'im)	NAUMUR (Bèlgica) Plaça del Mercat.	DOCUMENT	Cf. Comptes de la Ville de Naumur, 1463, f. 51. Apud H.Rey-Flaudi: <u>Le cercle magique</u> , Paris, Gallimard, 1973, p. 17.
1468	Mystère du Trespassement Notre-Dame.	FRANÇA	TEXT DESA-PAREGUT	Cf. Charles-François Parfaict: <u>Histoire du Théâtre François</u> , I, pp. 432-435. Amsterdam, 1736.
1473 i 1514	L'Assunzione della Nostra Donna	FLORENCIA (Itàlia) Església del Carmine.	DOCUMENT	Cf. Nerida Newbiggin: <u>Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni florentine del Quattrocento</u> , pp. XLV-XLVIII. Bologna, 1983.
1476	Misteri i representació (Assumpció?)	IGUALADA	DOCUMENT INCERT	Cf. Josep Romeu i Figueras: <u>El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans</u> , p. 247. "Miscel.lània Aramon i Serra", IV. Barcelona, 1984.
1479	Representazione sepulture et assumpcionis Beate Marie.	PERPINYA. Carrer? Processó del Corpus	DOCUMENT	Cf. <u>Inventaire-Sommaire des Archives Départementales anterieures à 1790</u> , rédigé par M. Alart, archiviste. Pyrénées-Orientales. Archives Civiles-Série B,C. Tome I, p. 211a. Paris, 1868. B.309. ADPO (Perpinyà).



DATA	DRAMA	LOCALITZACIÓ	PERVIVENCIA	FONTS
s.XV	The Assumption of the Virgin	"N-TOWN" (East Anglia) (zona de Suffolk?)	TEXT (500 vv.)	Editat per K.S.Black: <u>Ludus Coventriae (N-Town Plays)</u> , "Early English Text Society, Extra Series" CXX (1922), pp.354-373.
1458	Assumpció, dirigida pel clergue John Hanson	LINCOLN (Anglaterra) Catedral	DOCUMENT	Cf.C.Gauvin: <u>Un cycle du théâtre religieux anglais du Moyen Age</u> , Paris, CNRS, 1975, p. 86.
1483	Id.	LINCOLN (Anglaterra) Processó del Corpus.		Ibid.
s.XV	The Death of the Virgin (The Drepers)	YORK (Anglaterra)	TEXT (206 vv.)	Editat per J.S.Purvis: <u>The York Cycle of Mystery Plays</u> , pp. 354-359. London, SPCK, 1978.
s. XV	The Assumption of the Virgin (The Wevers of Wollen)	YORK (Anglaterra)	TEXT (311 vv.)	Ibid., pp. 360-367.
s.XV	The Coronation of the Virgin (The Dstelelers)	YORK (Anglaterra)	TEXT (160 vv.)	Ibid., pp. 368-372.
s. XV	A fragment of a Coronation (The Innholders)	YORK (Anglaterra)	TEXT (47 vv.)	Ibid., pp. 383-384.
s. XV	Assumpció	TOWNELEY (Anglaterra)	TEXT PERDUT (Suprimit per la Reforma	<u>Informació de la Professora Pamela King (Westfield College)</u> .
1477	Menció Assumpció	CHESTER (Anglaterra)	DOCUMENT	Cf. C.Gauvin, op.cit., p. 99.
1488	Assumpció	id.	DOCUMENT	Representat en la visita d'un noble a la ciutat i fet per dones. Cf. carta de Pamela King.
s.XV	Enterrament de la Verge	NEWCASTLE (Anglaterra)	DOCUMENT	ibid. Pamela King.
s.XV	Assumpció	BEVERLEY (Anglaterra) Cicle del Corpus	DOCUMENT (text perdut)	Cf. C.Gauvin, op.cit., pp. 99 i 206. Drama nº 35 de la llista de Plays.
s.XV	Assunzione di Nostra Dona	FLORENCIA (Itàlia)	DOCUMENT	Cf. G.Vasari, Vite. Opere, III, 196ss.



DATA	DRAMA	LOCALITZACIÓ	PERVIVÈNCIA	FONTE
1483	Representació del Cor de la Assumpció de la Gloriosíssima Verge Maria	TORTOSA (Catalunya) Carrer.	DOCUMENT INCERT	Cf. Jaús-Francesc Massip: <u>Teatre religiós medieval als Països Catalans</u> , p. 66. Barcelona, 1984.
1486 i 1501 1490	Le Montement de la Vierge La Assuncione	RABASTENS (França) FERRARA (Itàlia)	DOCUMENT DOCUMENT	Cf. Pierre Salies, <u>art.cit.</u> , p. 52. Cf. Alessandro D'Ancona, <u>op.cit.</u> , I, p.295.
finals s.XV - avui	Festa de Nostra Senyora de l'Assumpció	ELX (País Valencià) Església de Santa Maria.	TEXT (258 vv.) DOCUMENT	Diversos manuscrita i diverses edicions i estudis, en procés d'investigació. Per bibliografia, Cf. J.-Francesc Massip, <u>op.cit.</u> , pp. 148-175. Pel text, Cf. J.-Francesc Massip: <u>Romancer. Misteri d'Elx</u> (La literatura popular pre-industrial), dins de <u>"Història de la Literatura Catalana"</u> , n.º 41, Barcelona, 1985. C. Torroja-Merinas: <u>Teatro en Jolegò</u> , pp. 66 i 131-2. Madrid, 1977.
1493 finals s.XV	La Asunción Trépassement de la Sainte Vierge.	TOLEDO (Castella) FRANÇA	DOCUMENT TEXT (c.1300vv.)	Ms. 1075 de la Biblioteca de James Rothschild (Ms. I.1.16 BNP).
1498	Representació de l'Assumpció	LEFIDA (Catalunya) Catedral	DOCUMENT	Cf. Josep Romeu i Figueras, <u>art.cit.</u> , pp.274-278.
1500	La festa della Assomption della Nostra Donna	MODENA (Itàlia)	DOCUMENT	Cf. Alessandro D'Ancona, <u>op.cit.</u> , I, p. 337.
1501	Trépas de Nostra Dame	CHAUMONT (França) BETHUNE (França)	DOCUMENT DOCUMENT	Cf. Petit de Juleville, <u>op.cit.</u> , II, p. 215. Cf. Petit de Juleville, <u>op.cit.</u> , II, 83-84.
s.XV- XVI (?)	Montement de la Vierge	LAUZERTE (França). Es- glésia Notre-Dame-des-Vaux	DOCUMENT	Cf. Pierre Salies, <u>art.cit.</u> , p. 51.
1510	Auto que se haze el día de la Assumpción de Nuestra Señora.	TOLEDO (Castella). Re- fectori del Convent de cla- risses Nuestra Señora de la Cruz (CUBAS, La Sagre).	TEXT: a) 136 vv. b) 242 vv.	Cf. Ronald E. Surtz: <u>El teatro en la Edad Media</u> , p. 124. Dins de <u>"Historia del Teatro en España"</u> , I. Madrid, 1984. Text original a <u>Libro de la casa y monasterio de Nuestra Señora de la Cruz</u> , Ms. 9661. de la Biblioteca Nacional de Madrid.
1511 1513	Hemelvaart van Maria Representació de l'Assumpció (?)	Hertogenbosch (Holanda) VILA-REAL (País Valencià)	DOCUMENT DOCUMENT	Carta W.M.Humelen. "Les despeses dels entramesos e professó de la Verge Maria de Agost" (Full solt entre els folis 64vs-65 del Manual de Con- sells, n.º 57 (1513-1514) de l'Arxiu Municipal de Vila-Real).
1520 1528	Assumpció Assumpció (?)	AMBOISE (França) AUBONNE (Pays de Vaud, França) PARIS (França)	DOCUMENT DOCUMENT INCERT	Léo Rouanet: <u>Collección de Autos...</u> , IV, p. 302. Cf. Paul Aebischer: <u>Neuf études sur le théâtre médiéval</u> , p. 160. Ginebra, Droz, 1972.
c.1530	L'Assumption de la Glo- rieuse Vierge Marie.		TEXT (3000 vv.)	Imprès e París, "à l'Escu de France".
1514	L'Assunzione di Nostra Dona	FLORENCIA (Itàlia)	DOCUMENT	Cf. Nerida Newbigin, <u>op.cit.</u> , pp. XLVIII-XLIX.

DATA	DRAMA	LOCALITZACIÓ	PERVIVENCIA	FONTS
1587	Asumpción de Nuestra Señora, en lengua mejicana	ZAPOTLÁN (Mèxic)	DOCUMENT	Cf. Fr. Alonso Ponce: <u>Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron a Fr. Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España</u> , t. I, p. 115. Madrid, 1873.
1522	Assumpció de la Verge	LONDRES (Anglaterra) Carrer. Davant la petita Font de Cheapside.	DOCUMENT	Cf. Jean Roberton: <u>L'entrée de Charles Quint à Londres en 1522</u> , p. 178. Dins de "Las Fêtes à la Renaissance", vol. II. París, CNRS, 1960.
1536	Assumpció	SIENA (Itàlia). Carrer.	DOCUMENT	Cf. André Chastel: "Les entrées de Charles V en Italie", p. 201.
1536	Trespassement Nostre Dame	BOURGES (França) Teatre	TEXT	Dins del <u>Llibre V del Mystère des Actes des Apostres</u> , ff. 100-200v del Ms. Fr. 1529 BNP.
1541	Id. id.	PARIS (França) circular	Id.	Jornada nº XX de la Segona Passió de Valencienes, ff. 448-470 v del Ms. 560 de la Biblioteca Municipal de Valencienes.
1549	Id. id.	VALENCIENNES		
1538	Representació Assumpció (en llengua indígena)	TLAXCALA (Mèxic)	DOCUMENT	Cf. Isabel Martínez Cerdà: <u>El Misterio de Eliche y su posible influencia en la evangelización de América</u> , p. 162-163, "Archi-vo Ibero-Americano", XLV (1985), nºs 177-178.
1543	Farsa de la Asunción	SANTO DOMINGO (República Dominicana). Catedral.	DOCUMENT	<u>Ibid.</u> , p. 156.
s.XVI	Aucto de la Asunción de Nuestra Señora	CASTELLA	TEXTOS 178 vv. 326 vv. 434 vv. 756 vv.	Cf. Léo Rouanet: <u>Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI</u> , vol. II, pp. 1-7 (Aucto nº XXXI). vol. II, pp. 8-20 (Aucto nº XXXII). vol. III, pp. 19-33 (Aucto nº LXII). vol. IV, pp. 437-462 (Apéndice E).
1560	Mistère de l'Assomption de Nostre Dame	GRENADE (França). Església	DOCUMENT	Cf. Pierre Selies, <u>art.cit.</u> , p. 51.
1564 i 1568	Loa a lo divino de la Asunción de la Virgen de Clazamonte.	SEVILLA (Andalúsia)	DOCUMENT TEXT PROBABLE	Cf. Sánchez Arjona: <u>Anales</u> , pp. 30 i 69-70. Edició: Sevilla, 1621.
1588	Representación de la Asunción	CASTELLÓ (País Valencià)	TEXT (816 vv.)	A la Biblioteca de la Hispanic Society (Cf. Julià Martínez, p. 197). Cf. Eduardo Julià Martínez: <u>La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español</u> , pp. 260-284. BRAE, XLI (1961).
finals s.XVI	Auto de la Assumpció de Nuestra Señora	CASTELLA	TEXT (757 vv.)	<u>Ibid.</u> , pp. 290-311. (=al Apéndice E publicat per Rouanet, i gairebé idèntic a l'anterior). BNM, Ms. 14628.
s.XVI	Auto da Assumpcao de Nossa Senhora de Joao Lopes de Oliveira	PORTUGAL	TEXT	Cf. Léo Rouanet, <u>op.cit.</u> , IV, p. 305.
s.XVI	Representació del Paso da Assumpcao de Nossa Senhora	PORTUGAL	DOCUMENT	Cf. Teófilo Braga: <u>História do Theatro português</u> , II, pp. 223, 231. Porto, 1870-71.

DATA	DRAMA	LOCALITZACIÓ	PERVIVENCIA	FONTS
1602	Mort et Assomption de la Vierge	MONTMIRAIL (França) Plage.	DOCUMENT	Cf. Pierre Salies, <u>art.cit.</u> , p. 51.
1606, 1617, 1650	Assomption de la Bienheureuse Vierge Marie	MONTMIRAIL (França) Església.	DOCUMENT	<u>Ibidem</u> , pp. 51-52.
1621	L'Assontione delle beatissime Verg.Maria. Rappresentatione Spirituale del M.R. P.Don Theofilo de Buoni.	BOLOGNA	TEXT	Impres. Bologna, Il Moscatello, 1621.
1621	La Asunción de la Virgen, loa de Andrés de Clara-monte.	SEVILLA	TEXT	Impres. Interlocutors: els 12 mesos de l'any. (Cf. Rouanet, IV, p.301).
1634 +1693 (prohibició)	Misteri de l'Assumpció (segurament la castellana de 1588)	CASTELLÓ (País Valencià)	DOCUMENT	Cf. Joan Fueter: <u>Plantajements històrics del teatre valencià</u> , p. 19, nota 29. "Els Marges", 5 (1975), pp. 11-63.
s.XVII	Drama de l'Assumpció de Dimitri Tsuptalo	ROSTOV (RUSSIA)	TEXT (?)	Cf. Léo Rouanet, <u>op.cit.</u> , IV, p. 305.
1565	Onser Lijever Vrouwen Helmelvaert de Job Gommersz	? (Holland)	TEXT	Cf. W.M.H.Hummelen: "Inrichting en gebruik van het toneel bij Job Gommersz (1565)". Jharboek, 1975, Deel I, XXV (tweede reeks, n°17), pp.12-28
s.XVI-XVII	L'Assomption de la Sainte Vierge	VALMEINIER (Savoia) (França)	FRAGMENT (58 vv.)	Cf. J.Chocheyras: <u>Le théâtre religieux en Savoie au XVI siècle</u> , Genève, Droz, 1971, pp. 125-127.
1603	Aucto nuevo del Tránsito y Assumpcion de la purissima, immaculada y gumilde Virgen Maria, madre de Dios, Señora y abogada nuestra. Son interlocutores: Nasa, el aecangel S.Gabriel, los doze Apóstoles, la voz de NroSr Jesu Cristo, dos ángeles que con él vienen.	CASTELLA	TEXT	impres, s.II., 1603. Rouanet, IV, p.300, diu que pot ser igual al que publica en l'apèndix E
s.XVI	Himmelfart Mariä	HALLE (R.D.A.)		Götz Volker Maleppa: <u>Frühformen des religiösen theaters in Spanien; ihre entwicklung und überreste in der gegenwart</u> , p. 110 (nota 55). Berlin, 1970.

## CAPÍTOL V:

APROXIMACIÓ A L'ESPAI TEATRAL  
DURANT L'EDAT MITJANA

**CAPITOL V :**  
 =====

**APROXIMACIÓ A L'ESPAI TEATRAL DURANT L'EDAT MITJANA.**

Abans d'entrar en l'estudi particularitzat de l'espai de la festa il·licitana, hem considerat convenient fer un repàs del concepte d'espai i les realitzacions concretes que ens ofereix el drama medieval europeu, a fi i efecte de contextualitzar degudament el nostre Misteri(1).

**1. Absència d'una teoria escènica.**

La societat medieval no entén el teatre com a fet estètic sinó com a necessitat antropològica, i la seva última finalitat en qualsevol manifestació dramàtica respon menys a un plantejament artístic que a uns concrets objectius religiosos, socials i polítics(2).

Basat en la dramatització rítmica, l'espectacle medieval manca d'una autèntica reflexió sobre la seva organització espacial i escènica. Precisament, la particularitat del teatre medieval rau en el fet que no es recolza en cap teoria de l'espai escènic específica (4). Ara bé, el teatre medieval està fortament estructurat i és reduïble a certs models fonamentals (religiosos o socials, no pas teatrals) presidits per la mentalitat de l'època (3).

Obviament "tota acció teatral de qualsevol tipus implica sempre, necessàriament, l'ocupació i l'estructuració d'un es-



pai" (5), mentre que "tot text destinat a la representació formula el seu propi espai" (6).

Això ens condueix a diferenciar, seguint les anotacions de Patrice Pavis (7), entre espai dramàtic, espai escènic i espai teatral. El primer és el que l'espectador s'imagina amb la lectura o consciència prèvia de la història que s'ha de dramatitzar, i és, per tant, l'espai de la ficció; el segon va referit a l'espai que el públic percep visualment en el moment de la representació. L'espai teatral, en fi, és l'àmbit que reuneix en tot el seu conjunt a actors i espectadors.

L'espectacle medieval, en respondre particularment a l'exigència d'un públic, centrarà la seva atenció, més que en la fessomia concreta de l'espai escènic, en el conjunt magmàtic de l'espai teatral (8). Aquest espai, en el moment d'ésser preparat per a la dramatització, es delimita, es deslliga, s'aïlla de la realitat que l'envolta, de l'espai quotidià, i adopta, com per art d'encanteri, nous valors, noves significacions especials que el constitueixen en l'anomenada "altra escena", distint de l'àmbit real que era abans d'ésser disposat per a l'espectacle (9). Aquesta capacitat de separació, d'extracció, de transfiguració d'un espai de la quotidianitat per fer-lo "altre" interrompent momentàniament l'espai històric, infereix una essencial sacralitat a l'espai teatral (10), la sacralitat de singularitzar-se i d'isolar-se de l'espai profà circumdant (11).

La privatització del teatre en mans de la classe dirigent, que el converteix en espectacle de diversió per als privile-



giats, és a dir, l'aparició de l'escena del Príncep (la caixa italiana) que només contempla la perfecta visibilitat d'un únic espectador, canviarà de signe aquest procedir i, ja no essent el públic la seva preocupació fonamental, concentrarà l'atenció en la reflexió escènica per si mateixa, i obrirà l'esvoranc entre els actors i els espectadors.

## 2. L'espai trobat o espai teatralitzat.

Fins l'aparició d'aquesta escena del Príncep (el primer edifici propi del teatre modern) no existia un espai específic, construït expressament i exclusiva per a les manifestacions dramàtiques. L'espectacle medieval es desenvolupa en espais teatralitzats usant diversos llocs sense una concreta funció teatral, però, això sí, quotidians, comunitaris. Espais fortuïts, imprevistos, però sempre públics, amb gran possibilitat de convocatòria i oberts, és a dir tancats únicament per la ficció dramàtica que es crea en l'espectacle.

Es el mateix espai de la festa, de la cerimònia ritual, ço és, l'espai propi de les manifestacions populars, algunes d'elles encara vigents en les civilitzacions anomenades "primitives" i en certs fòssils europeus que, cada cop més descontextualitzats, estan condemnats a desaparèixer o a perviure com a peces de museu.

En absència d'un espai pensat per al teatre, l'espectacle medieval assumeix l'anomenat espai trobat (12), mai pròpiament escènic sinó només designat com a teatral en el moment oportú.

Aquesta manca d'un lloc teatral autònom complexifica l'estudi de l'espai dramàtic medieval donada la seva imprecisió: en principi qualsevol lloc pot ser teatralitzat; però ens haurem de cenyir a aquelles manifestacions que per la se-

va rellevància han estat acollides en la memòria històrica.

I en aquest sentit, la història, la documentació, el record, han estat més esplèndids amb el teatre eclesiàstic i amb el teatre urbà que amb el profà i el rural.

### 3. Naturalesa de l'emplaçament teatral.

Segons el marc de la representació, i, per tant, segons els poders o estaments encarregats de l'organització de l'espectacle, l'espai teatral durant l'Edat Mitjana pot ser eclesiàstic, urbà o privat.

#### 3.1. El marc eclesiàstic.

Procedint, com tot teatre, del culte religiós, l'espectacle medieval nasqué a l'interior d'una església (13). L'edifici cultural cristià serà, doncs, el marc primigeni del nou teatre occidental.

L'estructura de l'edifici religiós denota un singular simbolisme on cada element adquireix una particular significació en referència al culte (14). L'espai interior del temple seria explorat profundament i en la seva totalitat com a àrees dramàtiques articulades. Aquesta ordenació, essencialment simbòlica, l'havien iniciat ja les cerimònies litúrgiques pròpies de la nova religió: processons a la nau, cerimònies en el creuer i transsepte, rites diaris al cor i al presbiteri, sempre enfocats cap a l'altar major, que fressarien el camí del drama litúrgic (15).

"Els diversos edificis de la història del teatre són sempre estructures que proven de reconduir a la unitat general" (16).

El temple cristià expressa en sí mateix la unitat general. En el seu interior es reproduïx l'univers sencer, la totalitat del cosmos: "La catedral medieval és un text que conté en sí el codi de l'univers" (17). Un univers, un espai perfectament tripolaritzat segons una estricta ordenació simbòlica, car "l'espai sagrat és sempre orientat" (18). Orientació que infereix a cada part del conjunt arquitectural de l'església un significat particular: el presbiteri i absis, presidits per l'altar major (nucli essencial de la cerimònia litúrgica), es disposava sempre de cara a l'eixida del sol, a l'est, expressió palesa del món de la llum i de la vida, l'àmbit celestial. A l'oest, per on la tenebra s'engoleix el sol, se situa la porta d'accés, el llindar que deixa fora l'àmbit profà i que marca l'entrada a l'espai sacre; part, doncs, relacionada al món de la foscuria i de la mort, el món avernal. Entre cap i peus, el centre, la nau, la terra, l'home constantment escarat, com un ou entre dues pedres, a la implacable successió de llum i d'ombra, el dia i la nit, el bé i el mal...

Visió còsmica de l'arquitectura cristiana que comporta, en ella mateixa, una ordenació "escènica". Però també una "decoració". Els propis elements arquitecturals i litúrgics seran usuats per la dramàtica. Tres eren els llocs clau de la celebració litúrgica: l'altar, el púlpit i el cor. A l'altar hi havia el sacerdot celebrant; al púlpit, situat a les grades de l'altar o al presbiteri, hi havia el lector i també, de vega-

des, el cantor o psalmista; al cor, al centre de la nau a continuació de les grades del presbiteri o elevat sobre la porta de l'església, estava dividit en dos grups, anomenats també cors, a dreta i a esquerra, un enfront l'altre.

El tabernacle, la taula de cerimònies del ritual cristià, conté una primera caracterització escènica evident: el sepulcre de Crist, concepte que li era ben propi: no debades els primers altars paleocristians eren les tombes dels sants homes, i a l'interior de tot altar medieval es contenien relíquies corporals de santificats. Els cadirals del cor, on es reunia la comunitat eclesiàstica per als seus oficis, eren elements mobles que expressaven construcció terrenal (casa, palau, ciutat). Les tribunes elevades i els púlpits eren llocs que permetien aparicions sobrenaturals de personatges celestes. Finalment, per la porta entraven els oficiants des de l'espai no sagrat a l'interior còsmic de l'edifici cultural (19).

A mesura, però, que s'amplia la temàtica dels drames litúrgics, a mesura que augmenta la demanda teatral i a mesura que el laicat té accés a les representacions (sempre com a partícep d'un ofici, no com a espectador), fou necessària una més adequada explicitació dels elements escenogràfics. En principi els nous acollits acompanyaven als oficiants en els recorreguts processionals i seguien l'espectacle a peu dret: no hi havia bancs per als fidels. El poble s'asseia a terra només per escoltar la prèdica (20). L'afluència, però, de personatges



destacats (batlle, senyor, jutge, etc.), incorporà cert nombre de bancs reservats a aquesta audiència selecta (21). Això com portà un canvi substancial de l'espai : ja no es podia utilitzar la totalitat de l'interior del temple (mesclada acció dramàtica i públic de fidels-participants), car calia desproveir de l'àmbit de la representació una àrea que permetés veure tot el drama als privilegiats, còmodament asseguts en els seus bancs. D'altra banda, tampoc es podia menystenir al públic pla que veuria dificultada la seva visibilitat amb aquesta innovació. Si les solucions teatrals clàssiques havien estat elevar l'audiència, la medieval optà, aquí, per elevar els actors. D'aquesta manera, s'anaren introduint escambells, petits enterimats i cadafals per facilitar l'òptima visió, acompanyats d'elements plàstics significatius per oferir una millor comprensió. Aquesta novetat resta al teatre medieval quelcom de la seva fluïdesa i camp d'acció, mentre que atorga una definició més realística de les àrees espacials del temple (22).

Amb la participació del públic de fidels en les representacions, fou inevitable bé la penetració d'elements de la religiositat popular i pagana (que vol dir 'pagesa', 'camperola') en desacord amb l'estricta ortodòxia, bé les lògiques manifestacions festives, que es traduïen en aldarull, que aquests espectacles havien de produir en la receptiva emocionalitat de la gent. Per aquests motius (i no per manca d'espai, car el disseny dels temples permetia els més fastuosos cerimonials) certs

dramas eclesiàstics foren desplaçats a l'atri, al claustre, al cementiri i als més diversos àmbits de la ciutat, mantenint, però, essencialment, la simbologia fonamental que l'edifici eclesiàstic havia imprimit en l'organització i distribució escènica.

Així doncs, en originar-se com a part integrant de l'ofici litúrgic, el drama medieval s'articula i es configura dins el marc eclesiàstic. Primer com a ritual d'iniciats, en les esglésies monacals, on el drama era a la vegada oficiat i visualitzat estrictament per la comunitat cenobial, amb la participació de tots els seus membres. Són productes de consum interior només accessibles al clergat. Encara avui mantenen aquesta característica privada els oficis litúrgics dels monestirs de clausura, alguns tan extraordinaris com els de les monges de Las Huelgas (Burgos).

La difusió d'aquests drames litúrgics per les catedrals i esglésies seculares, permeteren, ben aviat, la visualització i participació del poble creient, presència importantíssima en la progressió d'aquesta incipient dramàtica, car provocà l'ampliació del "lloc teatral" (23), la proliferació dels elements decoratius i l'elevació dels llocs escènics en cadafals o empostissats per facilitar la visibilitat al nou públic, però també, tot seguit, s'originaria una incipient jerarquització en l'espai dels espectadors tendent a privilegiar a certa audiència.

El trasllat al carrer de certes representacions, ¿significa una renúncia de l'Església en l'organització del drama? Ben cert que no. Les altres jerarquies eclesiàstiques, allunyades del poble, prohibeixen reiteradament les representacions dintre el temple, però el clergat pla, en contacte quotidià amb els seus fidels i provinent ell mateix del poble, coneix la capacitat de convocatòria d'aquests actes dramàtics i no renuncia fàcilment a la seva representació. Els drametes a l'interior de l'església coexistiren amb els urbans i fins i tot després de la prohibició general i radical de Trento, seguiran existint abundoses representacions dintre l'església almenys fins al segle XVIII, i encara l'actualitat en manté algunes restes: Ja hem vist (24) com el papa Gregori IX, treia ferro a la prohibició del seu predecessor Innocenci III i permetia les representacions de la Nativitat, Adoració dels Mags, Herodes i els Innocents i el Visitatio Sepulchri. Cert que l'Ordo Representacionis Ade (ss. XII-XIII) s'escenificà a la plaça de l'església (al parvis o atrí), però utilitzava la porta del temple com a Paradís d'on apareixia Déu. Certament que la majoria de les Passions de què tenim notícia es representaven pels carrers de la ciutat i per les places. Però sempre l'església es mantingué com a punt de referència indefugible: d'ella eixien els actors en l'inici del drama, o a ella es dirigien per cantar un Te Deum o fer acció de gràcies en acabar la representació. S'esdevé encara així a la Passió de Verges, que té un final

impressionant, a càrrec de la comparsa de la Mort, davant l'altar. D'altra banda, a Lleida, el 1453, es traslladen al claustre les representacions de la Passió, de la Verge i dels Sants, però roman la de l'Esperit Sant "sive de la Coloma" (25), mentre que a finals del XV té lloc la de l'Assumpció, tal i com es feia abans a València i com es fa encara a Elx. També a Cervera es representava a partir de 1481 la Passió a l'interior de l'església de Santa Maria, malgrat que feia ben bé dos segles que en altres llocs es representaven per la ciutat.

### 3.2. El marc urbà.

El renaixement de les ciutats es manifesta amb la revitalització del comerç i la indústria artesanal que s'erigeixen en les noves potències econòmiques, amb la creació d'escoles municipals, estudis generals i universitats, i amb una nova organització social oposada al dret feudal i recolzada per les llibertats concedides directament pel rei. L'expansió urbana i la concentració de l'activitat econòmica amb l'agrandiment de la nova aristocràcia burgesa, havia d'influir poderosament en l'evolució de l'art dramàtic.

Les ordres mendicants (franciscans i dominics) probablement les que ajudaren més a transformar la idea del drama religiós, enlloc d'instal·lar-se en la solitud rural, s'estableixen a les ciutats i treuen el teatre al carrer.

D'una banda, la ciutat oferia un nou espai a l'espectacle religiós : les places i els carrers. D'altra banda, la nova classe urbana , la burgesia, assumia i es feia seu aquest tipus de teatre per dur-lo a les seves últimes conseqüències.

L'espai de la ciutat esdevé el símbol de l'espai ordenat, organitzat, jerarquitzat, en oposició a l'espai rural càotic, mòbil i perillós, del que se separa i s'illa mitjançant els reings emmurallats. En el seu interior reuneix, un seguit d'espais múltiples, estretament coordinats entre sí. En l'ordena-

ció urbana hi ha una "escenografia" a la vegada mítica i social (26). La ciutat inventa la representació abstracta de l'espai (27), punt de partida cap a la creació d'un edifici teatral propi.

La ciutat revalora la idea de centre, de punt de confluència, d'intersecció dels eixos que caracteritzaven l'urbs romana: el cardo i el decumanus. I aquest centre, aquest cor, és, sobretot, la plaça (28).

"L'espai teatral medieval és un espai viscut" (29). I quin espai viu més intensament el ciutadà com el carrer i la plaça (més que l'església)?

La plaça del mercat és el centre neuràlgic de la vida ciutadana, el lloc de la seva funció essencial, la llar de l'activitat col·lectiva, de l'encontre i de l'intercanvi, el punt on s'efectua la reunió de tots els grups que componen la comunitat burgesa (congèneres o rivals) (30), el símbol viu, en fi, de la nova civilització urbana (31).

El teatre, doncs, progressivament allunyat del clos de l'església, s'emmotllarà en les estructures espacials ciutadanes més susceptibles d'activitat col·lectiva: La plaça, aglutinadora dels més pregoners batecs de la ciutat, era el marc ideal, i en ella establirà aquest teatre la seva seu per excel·lència.

Però un canvi substancial s'ha dut a terme: si el fidel participava directament del drama-ofici a l'interior del temple, al nou espai urbà el públic només participa per delegació,



és a dir, esdevé espectador.

L'espai teatral, que primer s'havia sobreposat a l'espai sagrat (temple), ara se superposa a l'espai social (32) integrat en les imbricacions econòmiques, sociològiques i polítiques de la plaça del mercat. I al "teatre intemporal" de l'església, li succeeix el "teatre del món" sobre la plaça, on es realitza la contínua escenificació de la vida social (33).

L'espai de la representació, doncs, no és neutre, és la imatge del cosmos i, a la vegada, és el mirall social de la ciutat (34). El model, alhora cosmològic i sociològic, del teatre és l'univers percebut, reduït, sota la forma de la plaça, l'espai urbà arquetípic i símbol del seu poder: la plaça simbolitza la ciutat, que al seu torn és la imatge de l'univers (35). I si l'escena és l'univers, tot cal que sigui vist al mateix temps. D'aquí que l'escena medieval sigui una escena tothora simultània (36). Simultaneïtat que subratlla la idea de predestinació: en els drames religiosos medievals tot està predeterminat, no hi ha cap possibilitat que la història mostrada tingui un desenllaç distint; ni l'actor ni molt menys l'espectador poden intervenir-hi. No hi ha sorpresa: tot ha estat ja obrat objectivament. Simultaneïtat que mostra una multiplicitat, reflexe de la multiplicitat social de l'Edat Mitjana. L'escena medieval és fragmentada i múltiple tal i com és fragmentat i múltiple el poder (37).

Privilegiada pel rei enfront el poder feudal, la ciutat, en justa correspondència, es convertirà en l'escena del príncep per excel·lència. Qualsevol visita que el sobirà decideixi de fer a una ciutat, és considerada com un alt honor, i les recepcions que els seus habitants preparen són sumptuoses i magnífiques. Hi ha viles que s'arruïnen amb una entrada reial, però els seus drets i privilegis estan en joc, i cal mantenir-los per damunt de tot. És l'ocasió per retre homenatge i reforçar els vincles de solidaritat amb el monarca (38). Ja no és el senador o cònsol romà que organitza jocs i espectacles per a la diversió del poble en celebrar el seu nomenament; aquí és el poble, la municipalitat, els gremis artesans, els burgesos els qui ofereixen al rei aquestes festes per commemorar la seva coronació, visita o altre tipus d'efemèride. Aquesta adoració pricipesca, en realitat, com diu Duvignaud (39), manifesta la por d'aquest poble de perdre la cohesió social, la seguretat i les llibertats que mantenen sota el govern reial. Això resulta ben cert a la Corona d'Aragó, on les ciutats exigeixen del rei recent coronat una visita. Clar que el caràcter itinerant de la cort catalano-aragonesa farà proliferar aquestes recepcions amb les consegüents festivitats, tan oneroses, que originarien l'expressiu refrany popular: "Déu ens lliure de la guerra i de la visita del rei" (40).

Qualsevol espai públic de la ciutat era susceptible d'ésser convertit en espai teatral. De fet, altres tipus d'actes específicament eclesiàstics havien sortit al carrer en forma de solemnes processons de tot tipus que involucraven a la ciutat sencera (41); també les predicacions més espectaculars no es feren dalt la trona sinó en bastiments muntats a la plaça; tot plegat en l'intent d'escampar la sacralitat de l'església a tots els racons del món urbà, i això, ben segur, perquè no estava suficientment motivat per la fe i calia sortir a recabdar fidels.

També carrers i plaça eren utilitzats pels poders civils per realitzar tota mena de cerimònies socials, especialment relacionades amb l'exercici de la justícia. Així les desfilades de contraventors de la llei (lladres, bruixes, sodomites, blasfems, alcavots, adúlter, etc.), que eren conduïts pels carrers de la ciutat, bé despullats, bé assotant-los o amb majors penitències, i, generalment, presidits pel toc de la dolçaina i el tamborí (42); així també, i sobretot, les execucions públiques fetes a la plaça convertida en patíbul, autèntiques manifestacions espectaculars en les que es cura al detall la seva escenificació (43)(Fig.

Els entorns de les muralles, que oferien amples esplanades en els fossats, eren també espais que per la seva extensió podien transformar-se en espais teatralitzats (44).

Algunes ciutats que conservaven ruïnes d'edificis espectaculars romans (teatres, circs, amfiteatres), no vacil·laven en reutilitzar-los per a celebrar fires, torneigs o representacions dramàtiques.

També les portes de la ciutat eren emprades com a marc espectacular, especialment en les entrades reials o de personatges il·lustres, i si es tractava de poblacions marineres, arribaven a utilitzar també el port i els vaixells per a aquests menesters.

### 3.3. El marc privat.

Només els grans potentats (reis i senyors) que disposaven d'elegants palaus o amplis castells, tenien espai suficient a l'interior dels seus habitatges per organitzar festes espectaculars, sia als patis, aprofitant els porticats i l'extens espai central (que donaria lloc a l'especial escena dels corral·lans castellans), sia en grans sales com els menjadors (pràctica que desembocaria en l'escena a la italiana).

A aquestes festivitats, òbviament, només tenien accés un limitat nombre de "selectes". En aquest àmbit i en el marc d'un públic reduït, s'originarà la nova escena renaixentista, basada en la perspectiva pictòrica i feta a mida de la contemplació privilegiada del monarca, quan l'espectacle deixarà de ser festa col·lectiva per convertir-se en solaç individual d'uns pocs.

#### 4. Tipologies de l'articulació escènica medieval.

El teatre medieval desconeix l'imperialisme d'un tipus d'escena particular (45), cosa que només arribaria amb la tirania de la caixa italiana. Contràriament participa d'una varietat de solucions, d'una diversitat de models d'acord, sobretot, amb l'emplaçament de la representació. No podem parlar, doncs, d'una evolució linial de l'escena medieval, car sol donar-se la coexistència de distintes formes d'organització espacial. Ara bé, sí que podrem constatar algun dels passos cabdals que ajudaren a transformar el concepte de teatre i de distribució escènica.

Ja ens hem referit, d'una banda, al marc de la representació. D'altra banda, però, segons la distribució interna dels decorats, l'escena medieval serà múltiple o simple i horitzontal o vertical, d'acord amb el desenvolupament de les possibilitats tècniques i el grau d'il·lusionisme escènic que es pretenguí inferir.

L'escenari horitzontal i múltiple defineix tota una llarga etapa, primer regida per una estricta i abstracta simbòlica que poc a poc s'anà concretant plàsticament amb els "luoghi deputati" a ran de terra, paulatinament dreçats sobre cadafals més o menys complexos en la seva tramoia i decoració.



Fou tardana i poc usual l'aparició de l'escebari simple, és a dir amb un únic cadafal a tres nivells o altures, resum i síntesi que tendeix a la frontalitat de la caixa italiana renaixentista. Però la culminació evolutiva de l'escena medieval arribà amb l'ús de l'escenari vertical, combinat, alhora, amb la multiplicitat horitzontal (45).

Si en la qüestió de l'emplaçament, del marc "trobat", coincideixen els investigadors del teatre medieval i no plantegen gaires dubtes, en l'articulació concreta de l'espai sí que han sorgit-les més diverses teories i interpretacions enfrontades. Com hem dit, no hi ha un model únic, i cada representació, en adaptar-se a un lloc concret, presenta la seva pròpia ordenació espacial segons les possibilitats de l'emplaçament. És fa difícil, doncs, generalitzar un model o primar-lo per sobre d'altres. Per aquest motiu ha estat tan combatuda la tesi d'Henry Rey-Flaud sobre el cercle màgic (46). Però potser ha estat mal entesa: Rey-Flaud no és que imposi el cercle com a articulació escènica per excel·lència del teatre medieval, sinó que privilegia l'escena en rotllana (circular, rectangular, ovoïdal, elipsoïdal, etc.), és a dir, l'escena central en relació amb la visualització del públic. I en aquest sentit creiem que el seu treball és tot un encert. Clar que el cercle és la centralització perfecta, i que empés per la idea d'aquesta escena ideal, Rey-Flaud potser ha arribat massa

enllà en l'entusiasme de la troballa presentant l'escena circular com a model del teatre medieval per damunt de qualsevol altre. Però ofereix també les altres possibilitats ben documentades.

L'investigador del teatre medieval generalment s'ha de circumscriure a l'evidència dels documents. Rey-Flaud, però, n'ha fet una interpretació audaç cosa que li ha merescut una contestació massa precipitada. De fet ell mateix ha tornat a insistir, amb nous arguments, en la teoria de l'escena centralitzada, en un altre assaig set anys després (47), on d'alguna manera justifica la seva audàcia amb aquestes paraules: "L'historiador es troba davant d'una tria: o bé recull els documents, els fets, les xifres, i constitueix un herbari històric, o bé depassa aquest estadi i l'interpreta. Però amb la interpretació, abandona el terreny estricte de la ciència i la història esdevé art" (48). De fet, el documentadíssim i precís estudi d'Elie Konigson sobre l'espai teatral, ja mencionat, arriba a conclusions molt semblants: l'escena central és l'escena més pròpia de l'Edat Mitjana.

Hi ha, naturalment, altres tipus d'articulació escènica: l'escena linial o processional, i una escena mixta, ampleament centralitzada però que ja subratlla una part de l'espai per sobre les altres, i, per tant, privilegia una millor visualització per al públic situat enfront. Per tant serà una escena

que ens conduirà a la frontalitat definitiva de la caixa italiana.

#### 4.1. L'escena central.

Podem definir l'escena central com aquella que no té punts de visió privilegiats, ço és aquella que permet als espectadors una visualització idèntica. És l'escena "democràtica" o popular per excel·lència. Davant d'ella tothom gaudeix, en principi, de les mateixes possibilitats de visió -i d'audició-. En aquest sentit l'escena central perfecta és la circular. El cercle resulta la figura geomètrica més igualitària: tots els punts equidisten del seu centre. L'escena circular no reclama un angle de visió o una distància particulars i és la que permet el més alt grau de vincle entre públic i actuant. És l'escena dels ritus primitius, de l'amfiteatre romà i del circ actual o la plaça de bous, però també la disposició espontània d'un grup de gent a l'entorn d'un centre d'atenció (a taula, en el joc, en el teatre improvisat al carrer, etc.), és a dir, "la tendència natural i fonamental de l'ésser viu" (49).

Si tenim en compte, doncs, la reiterada essència ritual del teatre de l'Edat Mitjana, no ens serà difícil de comprendre que en la seva articulació espacial reproduís aquesta disposició atàvica, l'espai cerimonial per excel·lència.

El marc "trobat", l'espai preexistent en què havien d'encabir-se les representacions medievals, distorsionarien, naturalment, i d'acord amb cada cas, el cercle perfecte, resultant escenes centralitzades en forma elíptica o ovoides (com el circ romà i com l'actual camp de futbol), o decididament rectangular o quadrada, sempre, però, en reng, és a dir, envoltada completament pel públic.

Més que cap altre tipus de disposició escènica, la central permetia aquell aïllament del món real (exterior) que caracteritza l'espai teatral de l'Edat Mitjana. Isolament que facilitava, a més, la recreació del món "altre", de l'espai còsmic i totalitzador que pretén el teatre medieval. Aquesta forma centralitzada permetia crear el lloc mític ideal propi de les representacions religioses, el "lloc màgic a l'interior del qual el temps queda abolit, i on es recrea l'eternitat de Déu" (50), car el cercle és l'emblema, la figura perfecta, de la creació divina (51).

#### 4.1.1. L'espai circular.

La disposició escènica en rotllana està amplament documentada a Europa. En el cas de l'escena circular es conserven expressives mostres a les Illes Britàniques, des del dibuix que il·lustra el manuscrit de la representació del Castle of Perseverance (c. 1425)(52), fins als "Plen an Gwary" dels Cornish Plays, escenes centrals envoltades d'un terraplè perfectament circular on s'emplaçaven públic i espectadors, i dels que encara en queden traces (el Perran Round o Perranzabuloe i el S. Just Plen) (53), amb pervivències evidents en el teatre elisabeteà: l'escena de Death of Faustus de l'"English Wagner Book" (1594) o el Teatre de Swan (c.1596) segons el dibuix de Jean de Witt (54).

A França és ben reveladora la miniatura de Jean Fouquet (c.1425&c.1480) que representa l'escena del martiri del Misteri de Santa Apol·lònia (55), document d'excel·lent valor no només per mostrar-nos aquesta distribució en cercle de l'espai teatral, sinó per tota l'escenificació, moviments actorals, situació del públic, vestuari, etc. (Fig. Disposició que el propi Fouquet repetiria, el 1478, en la miniatura del Rapte de les Sábines (56).

A la vista d'altres miniatures i gravats de l'època, provinents de manuscrits terencians, Rey-Flaud ha demostrat versemblantment la translació dels esquemes escènics medievals en

aquests intents de reconstrucció plàstica de l'escena romana de Terenci (57).

D'altra banda, com ja hem insinuat, es dóna l'aprofitament de les ruïnes dels antics edificis de l'espectacle romà allà on en restaven, especialment els amfiteatres, aconseguint, també, per tant, una disposició circular. A Bourges es representà durant diverses setmanes l'immens *Mystère des Actes des Apostres* (1536), servint-se dels fonaments d'un antic amfiteatre que en l'època anomenaven la "Fosse des Arènes" que ja havia estat utilitzat en altres ocasions (Passió de 1515). També a Saumur s'aprofitaren les restes d'un antic teatre per fer la Passió el 1534, en una disposició en rotllana, i a Doué-la-Fontaine una pedrera medieval fou habilitada, com un amfiteatre, a finals del XV, per fer representacions teatrals (58).

Altres escenes circulars sembla que es construïren a Autun (1516), Poitiers (1534), Issoudun (1535), París (1541), Meaux (1547).

No recollida per Rey-Flaud ni per Konigson, hem de considerar l'al·ludida representació de l'Assumpció de Brussel·les (1448-1566), com una nova mostra de l'escena circular durant els segles XV i XVI. El drama s'escenificava a la Gran Plaça (Nedermerct o Grote Markt) de la capital de l'actual Bèlgica (59), centre econòmic de la ciutat (com ho fou també la plaça de Weinmarkt de Lucerna, que veurem més avant), envoltada per les cases dels seus principals gremis: els fle-



quers (a la Bakkershuys), els seginers (a la Cruywagen), els ebenistes (a la Den Sack), la Confraria o Ordre dels Arquers (a la De Wolf), els barquers (a la Den Horen); els mercers (a la De Vos), els carnisers (a la De Zwane), els assaonadors, tapissers i cervesers (a la Den Gulden Boom), els molinera, fusters, esculpors, picapedrers, mestres de cases i pissarrers (a la Huis V.D.Hertogen van Brabant), els sastres (a la Huis der Kleermakers), els pintors (a la De Duif), la casa de la flotja del pa (Huis des Konings, abans Broodhuis), etc., això és, el punt nuclear de l'urbs (com encara ho és avui per al turisme).

Se sap que l'escenari es construïa a manera de coliseum (60), és a dir, en forma d'amfiteatre, tancat, a la banda sudoest, per la façana de la casa de la Vila (Stadhuis), precisament drecada entre 1402 i 1443, que, sens dubte, era el lloc dels espectadors més privilegiats, mentre que la resta del públic, junt amb els decorats, es disposaria, com en la miniatura de Fouquet, en el cercle que envoltava l'escena pròpiament dita.

Els decorats eren el Paradís, en tres pisos i amb llenços que s'obrien, la casa de la Verge amb un llit, el sepulcre de Josafat, la casa dels Jueus, l'Infern i altres llocs d'on sortien els apòstols que figuraven els distints punts de procedència (Efes, Índia, etc.). L'escena central era genèricament la ciutat de Jerusalem, amb els seus carrers i places, però segons els actors que l'ocupaven podria prendre una o al-

tra connotació de lloc particular.

L'estructura circular s'usaria també en justes i torneigs (Fig. i encara actualment en els espectacles taurins del nostre país, d'arrel profundament popular, i que és potser la pervivència més clara (junt amb el circ i l'estadi de futbol), d'aquest tipus de disposició tradicional en l'espectacle col·lectiu, tant en la seva forma construïda (revivificació de l'amfiteatre romà), com en la seva forma popular de caire popular (rotllana de carros a l'entorn d'una plaça o esplanada).

#### 4.1.2. L'espai ortogonal.

Tot i que l'escena circular resulta la més suggestiva i orgànica, la que pot contenir menys nombre d'espectadors en menys espai i la que respon amb major plasticitat a la idea d'univers que pretén evocar el teatre medieval, no sempre el marc ni les disponibilitats econòmiques permetien la seva construcció. Calia adaptar-se a allò més pràctic i menys costós. D'aquesta manera, abundarà l'altre tipus d'escena centralitzada: l'ortogonal (quadrada, rectangular o polièdrica), més ajustable als components estructurals de l'espai urbà.

L'abundant documentació de la Passió de Francfort (c.1350), malgrat la inexistència de planells escènics i la pèrdua del text, ens permet deduir una disposició rectangular sobre la plaça de Römer en la que àmbit de representació i decorats s'estructurarien al centre de la plaça, d'acord amb l'eix simbòlic Oest-Est, i els espectadors s'emplaçarien al llarg dels dos costats nord i sud del rectangle (61).

Conservem un planell escènic de la representació d'una Passió (62), que no queda clar si s'escenificà dintre una església o en una plaça, però que presenta idèntica disposició central que Francfort (63).

La mostra més ben documentada arreu d'Europa en l'escenificació d'una Passió, és la de Lucerna (actual Suïssa), de la

que conservem dos planells escènics (un per a cada Jornada) realitzats, el 1583, per Renwart Cysat, humanista d'origen italià, que fou arxiver de la ciutat i organitzador de les representacions passionístiques; representacions documentades entre 1538 i 1616 i que tingueren lloc a la plaça del mercat del vi (Weinmarkt). Es conserva també una extensa documentació sobre les despeses de la representació, notes de direcció i posada en escena, etc. (64).

L'escena s'articula en un rectangle tancat per la font (Dest), on s'emplaça el sepulcre i l'Infern, i per la casa del Sol (Der Haus zur Sonnen) als balcons de la qual s'instal·la, naturalment, el Paradís (Est). Assistim, però, a una forta jerarquitització del públic: els espectadors privilegiats se situen a banda i banda dels costats llargs del rectangle (nord i sud) i a les finestres de les cases, mentre que per al poble es construí un gran cadafal a la banda oest, més enllà de l'escena, amb una visibilitat defectuosa (65). En aquesta plaça, conservada sense gaires variacions, encara avui es representa la festa de la Vella Vila, i, amb les dades que han perviscut, no és difícil d'assajar una reconstrucció plàstica dels planells de Cysat (66).

Al nostre país es degueren usar aquest tipus d'escena, si bé les notícies documentals són escassíssimes i no conservem cap bocet de l'època.

A la plaça del mercat de Pollença (Mallorca) ja el 1349 es feia "lo joch de III Maries" i l'espai teatral estava cobert d'un tendal, tensat amb cordes (67). El 1355, en la mateixa plaça, es representà la Passió i tota la gent de la Vila hi assistí (68). Això fou "in die dominica" (diumenge de Rams), però el mateix any i al mateix lloc, es féu altre cop el "joc de III Maries", segurament la Visita al Sepulcre, el Diumenge de Glòria (69). Sabem que el pis de la plaça, l'espai del drama, prèviament es nivellava (70), s'escombrava i s'enramava amb murtra i joncs, això vol dir que l'escena era a terra, al mateix sòl de la plaça, no elevada, i, per tant, els espectadors, en gran nombre (tot el poble), l'encerclaria, bé sobre barrancs construïts a l'efecte, bé aprofitant elements urbans que hi poguessin haver a l'entorn d'aquesta plaça. El cert és que per a aquesta representació s'empraren uns pollanques, uns punxals, uns pals, cordes, canem, trunyelles, fil d'empalomar, agulles, draps i veles, versemblantment per construir l'espai teatral, espai que utilitzava les construccions de l'entorn, car primer es "desravelà la paret d'en Vilamajor" i després es "tornà a revelar la paret d'en Vilamajor que aviem desrevelat per lo joc" (71); a més, la murtra s'usà per enjoncar "lo mercat e los castels", sens dubte els cadafals o decorats de la

representació.

Desconeixem la disposició del públic en relació a l'espai escènic, que probablement era central. Si no és un error d'impremta, G.Llompарт transcriu que "II hòmens ab un mul escombraren lo cercat", potser "mercat", però potser també expressió de l'escena central, encerclada pels espectadors.

D'altra banda, aquestes notícies pacientment arreglades per Gabriel Llompарт ens informen també de les col·lacions oferides als actors (gerres de vi, formatges, pa) que eren "XXV òmens e molts infans" (72). No hi ha dubte que es tractava d'una gran representació, que, segurament, utilitzava el text de la primera Passió catalana, de la qual ens resten dos fragments precisament mallorquins i un altre rossellonès (és l'època en què el Rosselló forma part del Regne de Mallorca), Passió traduïda, envers 1345, a l'occità (73). Que s'usava un text versificat ens ho manifesten els mateixos documents: "per II mans de paper que prenguem ops dels rims dels jochs escriure". Text que es tornà a copiar, almenys la part de la Visita al Sepulcre, el 1383: "per raó de I mà de paper a les rymes dels jochs de les astre [de les tres] Maries" (74).

Aquestes notícies ens informen també de certs elements d'atrezzo: els "VI pareys d'ales d'àngels" fetes de paper, les "capes dels jueus" o l'"ensens" (75).

Pensem, doncs, que no devia diferir gaire, en la seva disposició central, ordenació dels decorats i emplaçament



del públic, de la Passió de Francfort, de la mateixa època; mentre que la Passió que es feia a Vila-Real, almenys des de 1369, sembla ser que s'escenificava al fossat de les muralles, entre aquestes i les barbicanes (76), com es féu a Alençon el 1521 (77). Però d'aquestes Passions no conservem altra cosa que uns petitíssims indicis documentals.

De la Representació de l'Assumpció de Tarragona, però, ultrà el text i les riques rúbriques, tenim la constatació que es féu a la Plaça del Corral, avui de la Font, com ja demostrarem, seguint les investigacions del professor Amadeu-J. Soberanas, en la nostra tesi de llicenciatura, on aventuràvem, també una hipotètica i esquemàtica distribució dels decorats (78).

Aquí només provarem de precisar aquelles hipòtesis i, sobretot, destacar la importància de l'emplaçament de l'espai teatral en aquella plaça, just damunt les arenes de l'antic circ romà. El Circ Màxim de Tarragona, on es feien curses de cavalls i altres jocs i espectacles, mesurava 347 metres de llargària per 110 d'amplada i tenia capacitat per a 23.000 espectadors. Les arenes quedaven esfonsades respecte la ciutat vella i s'aprofità el desnivell per construir les voltes i graderies; desnivell encara avui ben ostensible entre la plaça i el barri antic que s'uneixen mitjançant carrerons amb escales (reproduint les grades del circ) i fort empinats.

La ciutat medieval sofrí una enorme regressió urbanística en relació a la imponent Imperial Tarraco. Només cal veure el

lluny que quedaren el Fòrum local, centre de l'administració i mercat de la ciutat romana, i el teatre, avui al mig de la ciutat nova, o la mateixa Necròpolis paleocristiana, del nucli medieval que, en ple segle XIII, tancava muralles pels carrers dels Ferrers i de la Corderia (79), just on s'iniciaven les grades del circ en pendent cap a les arenes. Ciutat regressiva, que no té capacitat de grans construccions i que, per tant, no podia més que aprofitar els sòlids edificis romans existents.

A l'hora, doncs, d'habilitar un espai per a les manifestacions massives (fires, festes, torneigs) o espectaculars, Tarragona tenia a l'abast les sobergues edificacions del seu il·lustre passat imperial. Però el teatre, com hem dit, quedava del tot desplaçat de la petita urbs medieval, mentre que l'amfiteatre, més proper, havia estat el marc on el 259 fou martiritzat el bisbe Fructuós i els seus acòlits Auguri i Eulogi, cosa que comportà la construcció, al seu bell mig, d'una basílica visigòtica al s.VI, sobre la que es bastí, al XII, l'església romànica de Santa Maria del Miracle : resultava, per tant, inaprofitable. Només el gran circ quedava lliure, justament sota les primeres murades medievals, i allí era lògic que es concentrassin les activitats més populoses. De fet, l'aferament del circ romà sobrepassava amb escreix el nombre total de la població tarragonina durant l'Edat Mitjana.

El juliol de 1982, el "Diario Español" anunciava l'inici de les excavacions a la banda sud-est del circ. Actualment s'està treballant en la reconstitució al màxim de les restes conservades, que no són moltes, però sí notablement superiors a les del circ de Roma, per exemple. En realitat hi ha nombroses voltes i un tros de graderia. Al segle XVIII, segons el dibuix de Francesc Bonifaci gravat per Nemesi López i que publicà Fra Henrique Flórez el 1759 (80) (Figura ), se'n conservava la traça original, mancant només les grades (carreus reaprofitats en les construccions medievals) i l'obra de la banda nord-oest on s'establí el Convent de Franciscans al XIII, després el dels Dominics, on avui s'hi dreça l'Ajuntament. Al segle XVI, segons la descripció de Lluís Pons d'Icart, encara estava en millors condicions: "Muéstranse unas bóvedas muy grandes por todo el rededor de la plaza {del Corral} de piedra y cal, e la cara dellas es de piedras picadas muy grandes que por todo el rededor, en lo alto, llevan su borde por la parte de fuera con su antepecho ... En el cavo de la dicha plaza, que oy dicen las cuevas d'en Caravaça {actual Baixada de la Peixateria}, està echo a manera de medio circo y todo por debaxo bóvedas grandísimas... y encima aun se muestran algunos escalones {grades}" (81).

Tot plegat ens fa suposar que al XIV el circ es mantenia encara ben dreçat i perfectament delimitat. Certament que ja el 1212 Pere I el Catòlic (1196-1213) "dió un espacio de tierra

para construyr casas y otros edificios en el Corral de Tarra-  
 gona a Bernardo de Borreda y a Oto hijo suyo, y dize que en  
 latitud es quanto se puede extender de las escaleras [grades]  
 del Corral hasta a l.acostumbrada carrera de los cavallos" (82),  
 i el 1274 es ven un pati "in corralo Tarrachone, juxtam domos  
 Bernat dez Guaneths" (83), però sembla que les construccions  
 només afectaren als extrems del circ. Al nord-est, sota el  
 Pretori de Pilat, d'on arrencaven les graderies, hi havia du-  
 rant els segles XIV-XV la baixada de la Pescateria que, òbviam-  
 ent, aprofitava la rampa del circ. El cert és que en aquest  
 lloc hi havia la "mota", munt de terra i pedres que s'ussa-  
 ven per construccions del Comú (84). És evident que estaven  
 reutilitzant els carreus de les graderies circenques. Ja so-  
 bre l'arena, en aquesta banda, s'emplaçava, al XV, el barri  
 de la Boqueria, ço és el mercat de carn de boc i vísceres, pe-  
 rò també el lloc on s'instal.laven les taules de joc i on s'ubi-  
 cà el bordell de la ciutat, usant les meuques les galeries  
 del circ. També les Coves d'en Caravaça, a la baixada de la Pei-  
 xateria, no eren altra cosa que les voltes de la Moeniana del  
 circ (85). La toponímia dels carrers d'aquesta banda de lle-  
 vant ens informa, a més, de l'ús lúdic que es feu de l'extrem  
 oriental del circ: els carrers del Trinquet Vell i Nou fan  
 referència als llocs closos on es jugava a la pilota (86) i  
 en els que també, plausiblement, se servien de les voltes del  
 circ. Enmig dels dos Trinquets hi ha el carrer del Cos del

Bou, on es corrien vaquetes.

D'altra banda, el propi nom de Corral (ja documentat al XIII) expressava el lloc on es reunien els carros (87), nomenclatura que bé podia recordar els que corrien al circ romà, bé designava la zona on es concentraven els carruatges en arribar a la ciutat, sia per mercadejar, firar o fruit d'esdeveniments espectaculars.

A finals del XIV es dreçava una nova murada davant la Rambla Vella, anomenada llavors Carrer Enllosat (probablement la via romana), del que n'arrencarien les pedres per bastir-la, i que s'emplaçava, naturalment, al capdamunt de la banda sud-oest de les graderies del circ.

Amb tot, doncs, en l'època de la Representació assumpcionista, gran part del circ era dempeus, i es mantinguessin o no amb més o menys integritat les grades i galeries, l'espai teatral quedava ben delimitat en les amples arenes. Amb menys de la meitat de l'extensió del circ en tenien prou i massa per organitzar els més fastuosos espectacles. Ja hem vist com a França, a Anglaterra, a Itàlia, fou usual aquest reaprofitament dels espais espectaculars de l'Antiguitat en el teatre medieval.

No ens resulta desencertat, en conseqüència, considerar el mateix per al Corral tarragoní. El que resulta difícil d'imaginar és en quina mesura i en quina manera integraven la construcció preexistent en l'organització escènica i la realització dels decorats. Sabem que en aquests espectacles es bastien



barraques, cosa que ens pot fer pensar en els barracons en dos pisos de la miniatura de Jean Fouquet, on s'emplaçaven alhora decorats escènics i públic espectador, és a dir, un espai circular o elipsoïdal. Però és molt suposar. El cert és que en el "Joch dels Apòstols" fet a l'endemà del dia de Pasqua de 1386 (i que devia dramatitzar les seqüències dels Pelegrins d'Emaús i l'aparició de Crist als apòstols amb l'absència de Tomàs), es construïren a la Plaça del Corral barraques per a la representació: "En Françesch Çabater etc., dats a.n Pere Anthoni, prevera benefficiat en la Seu de la dita ciutat, dos florins d'or d'Aragó, per barraques que devien fer al Corral de la ciutat lo s'endemà de Pasqua que deuen fer lo Joch dels Apòstols. E recobrats albarà de reebuda. Scrit ut supra [13-IV-1386]" (88). Com cal interpretar aquestes "barraques"? Com a lloc dels actors o dels espectadors? Ens inclinem a pensar que per a ambdós. Dos anys després, els jueus del drama assumpcionista s'instal·len en ".I<sup>a</sup>. bella barracha", mentre que els cònsols se'n fan construir una altra: "En Berthomeu Çabater etc., dats a.n Pere Guerau, viginti solidos VI diners los quals ha despeses en los dos dies que.s feu la representació de la Assumpció de Madona Dancta Maria, ço és en pa, vi e présechs qui.s despeseren en la barracha hon nosaltres, cònsols, stàvem, e encara per ço costaren de portar e de tornar tapits, bancals, draps, banchs e altres coses a ops de la dita barracha. E recobrats d'ell alberà de reebuda. Scrit a XV dies de octubre



l'any etc. ut supra. En Bertomeu Çabater etc., dats a.n Tho-  
 màs Dezpuig e a.n Pere Tió, fusters, per salari e trebaylls de  
 fer e desfer la barracha feta a ops de nosaltres cònsols per  
 rehó de la representació de la festa de la Assumpció de Mado-  
 na Sancta Maria, duos florins d'or d'Aragó. Item dats d'altre  
 part a.n G<sup>o</sup> Jover per loguer de una botiga sua la qual tinguem  
 dos dies com se faya la dita representació, medium florins. E  
 per tot <sup>✓</sup>XXVII sous VI. E recobrats dels dits fusters alberà  
 de reebuda. Scrit a XV dies de octubre l'any etc. ut supra" (89).

També a Tortosa els espectadors estaven en "cobertiços",  
 com veurem més avant. És a dir, que en el Corral, ultra apro-  
 fitar, probablement, part de la construcció del circ romà, es  
 bastien barraques tant per a espectadors com per a actors, exac-  
 tament igual, com hem vist, que en altres misteris europeus,  
 especialment francesos. Pons d'Icart, en descriure com devia  
 ésser el circ tarragoní, anota: "al rededor era todo hecho de  
 escaleras {grades} a manera de tablados o cadahalsos donde es-  
 tava la gente mirando" (90), cosa que expressa, en el fons,  
 la visió que ell tenia, encara al XVI, de la disposició escè-  
 nica tradicional, amb el públic emplaçat en llotges elevades.

L'escena central envoltada d'espectadors i llocs escènics,  
 cada cop se'ns apar més nítida per a la Representació de Tarra-  
 gona. En l'aproximació gràfica que féiem fa quatre anys, el  
 Dr. Romeu ens féu notar com part del públic, rera els decorats,  
 tindria poca visibilitat: Si aliniem, però, les llotges del

públic amb les llotges dels actors, com ho mostra Jean Fouquet, en una estructura en rotàlana, el problema desapareix.

D'altra banda, calia estalviar al màxim les despeses, és a dir, construir el menys de "barraques" possibles. I aquí entra en joc la utilització de les restes circenques. Ja hem comentat com aquestes estaven, en part, ocupades a la banda de xaloc; quedava, però, la part septentrional tancada pel convent franciscà, i les llargues bandes de gregal i llebeig on, sens dubte, encara estaven ben visibles les arcades, si no les graderies, del circ. Però la longitud d'aquest era massa gran per a la Tarragona medieval; per tant, podrien haver estructurat l'escena sobre les arenes, però no en sentit longitudinal sinó transversal, és a dir en l'eix sud-oest/nord-est, cosa que els permetria de tancar l'espai teatral únicament per la banda sud-est amb la construcció de les referides barraques.

Recordem com Paradís, Infern i Sepulcre de Maria només precisaven d'un "loch", front a l'esmentada "barracha" del Consell juïc i la "casa" que calia fer amb un "bell horatori" per a la Verge. Podem interpretar, doncs, que els "lochs" només calia emplaçar-los sobre construccions praeexistents, mentre que quan era precis bastir de nova planta un lloc escènic, es designava com a "casa" (91) o "barracha" (92).

Amb aquestes noves dades podem precisar les hipòtesis gràfiques fetes anteriorment: El Paradís, sempre elevat, l'emplaçaríem sobre les grades o arqueries del circ de la banda de gregal (en la mateixa direcció que s'orienta l'absis de

la Catedral tarragonina), i l'Infern, potser amb dos pisos, a la part de garbí, sobre les restes circenques d'aquella banda (93). La cara de xaloc es tancaria amb llotges elevades on s'instal·laria la famosa "barracha" dels cònsols, coberta de catifes ("tapits"), ornada de domassos ("draps") i amb un ampit on penjava un llenç de seda amb l'escut de la ciutat al mig (94), i ben proveïda de bancs entapissats amb "bancals" (95); llotja que devia comunicar directament amb una de les galeries del circ, que en aquella època podien utilitzar-se com a "botigues" (96). Entre aquests barraculls destacaria, naturalment, la casa de Maria i la "barracha" dels xuetes. El públic ocuparia llotges més modestes i part de les galeries o grades del circ; mentre que a la banda de mestral, on hi havia el convent dels franciscans, aquests podien acollir espectadors privilegiats en el seu edifici, davant el qual podia situar-se el lloc del sepulcre. Finalment, part del convent o les pròpies galeries del circ, es podrien usar com a vestuari dels actors i lloc de sortida.

Quant a la famosa rúbrica mutilada que sembla indicar una representació del drama dintre el temple: "... vagen-se'n [els actors, al final del drama] [...] església, cantan de dos en dos la cantinela davayl scrita..." (609s. rúb.), direm que a Saurre, en la representació del *Mystère de S. Martin* (1496), "au partir du dit parc [escena a l'aire lliure], tous les dits joueurs se myrent en arroy selon son ordre et ... se'n vindrent

en la dite église monseigneur Saint Martin" on entonaven un Te Deum (97). És a dir, segons el costum, com veiem, usual del teatre urbà, cal interpretar que un cop finit el drama els actors "vagen-se'n [a] l'església" (98) cantant lloors a Maria i, un cop allí, entonant potser el Te Deum abans d'anar a desvestir-se. L'església més veïna del lloc de representació tarragoní era, sens dubte, la del convent franciscà, i en aquest mateix marc podien concedir als actors un lloc per vestuari des d'on entrarien a l'espai teatral (99).

D'altra banda, observem que durant el segle XIV la majoria de les representacions en romanç documentades als Països Catalans són realitzades al carrer, mentre que durant el segle següent es repleguen dintre els temples.

Un altre detall significatiu és la possible participació dels actors en la disposició dels seus llocs escènics. La rúbrica inicial assenyala "que.ls juheus facen .I.<sup>a</sup>. bella barracha hon estiguen" i que "Lucifer, ab los altres diables, facen .I. loch que.y sia infern", enfront els impersonals "sia ordonat Parayís" o "sia feyta .I.<sup>a</sup>. casa hon estigua Sancta Maria" o "sia feyt en altre loch .I. bell sepulcre". També en l'esmentat Mystère de S.Martin de Seurre les llotges eren entregades als actors el dia abans de la representació per tal que s'encarreguessin de decorar-les amb tapissos (100). Cal interpretar, doncs, el "facen" del DAT, no tant la feina de bastir cadafals o barracons (treball especialitzat propi de fusters),

com la caracterització escenogràfica dels llocs, en els quals els actors disposarien elements significatius: els jueus per aconseguir ".I<sup>a</sup>. bella barracha en manera de Casa de Conseyl", els diables portant al lloc d'infern "ancluses e mayls per ço que facen gran brogit can hora sirà".

L'antic circ, convertit en plaça multifuncional que fornía a la ciutat l'espai adequat als seus més multitudinaris ritus col·lectius (101), esdevenia el lloc on la "societat urbana xi-frava el seu prestigi. Per aquest motiu el Consell subvencionà el drama amb 20 florins d'or, ultra deixar diversos arreus per als actors (102). Per aquest motiu tota la població de Tarragona "era là per mirar" (103), i s'havien de disposar guardes per vigilar el terme (104), com també succeïa durant les fires que al Corral se celebraven (i se celebren encara)(105).

Ambit de representació, de mercat, de fira (106), també de patíbul (107), on, a més a més, hi havia l'únic pou públic d'aigua potable de l'assedegada ciutat, el "pou del Corral" que al XVI, amb la construcció de cert "enginy per treure l'aigua de dit pou", canvià el nom a la plaça que d'ençà serà "de la Font" (108).

La mateixa plaça, també, havia estat el marc de justes i torneigs renomats. Pons d'Icart, en relatar el trasllat des de Constantí a Tarragona de la relíquia de Santa Tecla, efectuat el 1321, ens refereix com "entraren en la Ciutat passant per lo carrer enlosat, lo qual ere del monestir de S.Francesch



fins al monestir de Sta. Clara, que .leshores no. y he|ria la muralla que és ara del Beluart Nou a la Terra Grossa, la qual se féu lo any de Nostre Senyor MCCCCLXIII; lo qual carrer era envelat de vel.les de naus y altres vexells; après passà per la Plaça del Corral que era envelada de draps de lana de diverses colors y enremada per los mestres de ayxa, calafats y cordés... après passà dita sancta possessó amb el braç de Santa Tecla per lo carrer mayor, cubert y empaliat també de draps de or y seda, y per les finestres cremaven ciris y feyen grans luminàries y perfums de bones y odoríferes olors... En onra de tanta festa, en Miquel Descorral, en Joan Gibert y en Ramon de Marthorel y en Juan de S.Feliu, tingueren taula y mantingueren justa a tothom en la Plassa del Corral" (109).

També el 2-VII-1601, en celebrar la canonització de S.Ramon de Penyafort, hi hagueren torneigs al Corral, en el mur d'una de les cases del qual s'obrí una finestra per tal que els cònsols poguessin presenciar la festa, mentre que posaren taulats en altres llocs per als convidats. En l'acte, els mantenidors de la justa entraren en el cercat de la plaça saludant als magnífics cònsols com a representants de la ciutat i seguidament als Justícies, Canonges i altres personalitats, i després a les dames, plausiblement en lloc a banda (110). Durant el segle XVII, les cases que donaven al Corral es llogaven perquè l'Arquebisbe assistís còmodament a la festa que en la plaça hi feien amb motiu de la seva presa de possessió del càrrec,



cosa que els gremis urbans celebraven amb balls i entremesos (111).

Hem volgut destacar la importància d'aquesta plaça tarra-  
gonina com a nucli cabdal de l'espectacle en el nostre país,  
ja des de temps romans amb el circ, revitalitzat en temps me-  
dievals i post-medievals, i avui en curs de repristinació (112),  
i com a esplèndid exemple de l'escena ortogonal i en rotllana.

La plaça del mercat de Saragossa també fou centre d'espec-  
tacles, festes, justes i balls, a banda de la seva funció d'à-  
gora. En les finestres i balcons dels edificis del mercat els  
seus amos podien fruir confortablement de l'espectacle i, lògi-  
cament, entre ells, els prohoms de la ciutat. Sabem, per exem-  
ple, que les altes jerarquies de l'Ordre de l'Hospital, en una  
de les seves propietats al carrer de les Armes, cantonada del  
mercat, havien estipulat en el contracte tributari que es re-  
servaven la finestra del pis superior per tal de presenciar les  
festes que tenien com a marc la gran plaça. En semblants cir-  
cumstàncies els diputats de la Corona pagaven a un borceguiner  
un lloguer de 100 sous anuals per la reserva d'una finestra de  
casa seva. Escenari també d'execucions, tortures i actes de fe

(alçant-se la picota al mig). El 1472, amb motiu de l'ambaixada del duc de Borgonya, la plaça del mercat es convertí en corral de bous, i es tancà la Porta de Toledo i el trenquet del Carrer Nou, mentre que als caps dels carrers es feien barricades; un ninot, vestit i calçat, servia, mitjançant un sistema de cordes, per animar i excitar al bou (113).

També a la Plaça Du Change de Metz, es representava, el 1437, una Passió, en una escena feta amb nou fileres de seients (grades) per al poble, rera les quals s'alçaven les llotges dels nobles, disposades en rotllana com un amfiteatre: "et fut fait le Paircque ... de neuf sièges de hault ainsi comme degrés tout à l'entour; et par derrière estoient grands sièges et longs pour les seigneurs et pour les dames" (114), molt semblant, doncs, al teatre miniat'per Fouquet.

#### 4.2. L'escena integrada.

Anomenem escena integrada a aquella que s'articula dintre l'espai sagrat de l'església. D'altra banda, si els espectadors en l'espai urbà centralitzat tenien una visibilitat idèntica però no podien envair l'escena, a l'interior del temple tot el públic no té el mateix camp de visió, però pot ocupar l'estricta camp escènic perquè aquest itinera entre els fidels i els permet de participar en l'acció.

Es tracta, doncs, d'una escena doblement integrada: tant pel que fa al seu simbolisme espacial que no crea de nou sinó que ja el conté en sí el lloc sacre, com pel que toca a la seva articulació, que no separa als espectadors del camp escènic sinó que els involucra.

L'escena eclesiàstica s'escampa per tota la planta i estructura del temple. Primer modestament, quan encara és només un acte litúrgic sense intervenció dels fidels; acte litúrgic concret que, per tant, té la seva zona de desenvolupament concreta. Però amb l'entrada del públic es multiplica, es globalitza, no deixa racó sense integrar. Sempre, però, i d'acord amb la jerarquia espacial del propi temple, hi han zones d'aquesta escena totalitzada més destacades que altres. És a dir zones de privilegi en el desenvolupament teatral.

Resulta lògic que l'espai més sacralitzat, de l'església,

el presbiteri, a l'entorn de l'altar, i el creuer, sigui, en conseqüència, l'àmbit on l'acció dramàtica adquirirà també més importància i major protagonisme. Així doncs, aquesta zona davant l'altar, usualment elevada de la resta del temple per un parell o més de graons, serà el lloc preferent per dur a terme les realitzacions dramàtiques.

El drama litúrgic dels pelegrins d'Emaús que es feia a la Catedral de Rouen (ss.XII-XIII), utilitzava tot l'eix central de l'església, des de les portes occidentals fins al cor situat a l'absis; però l'escena principal estava al mig de la nau: el Castell d'Emaús. Semblantment succeïa a l'Officium Sepulchri seu Resurrectionis de Tours (s.XII), amb el Palau de Pilat al centre i el sepulcre de Crist a la banda occidental (Figura ).

En els drames litúrgics de Santa Maria de l'Estany, però, l'entorn de l'altar va prenent protagonisme. En un altre lloc hem fet una hipòtesi de reconstitució del moviment dels oficiants per al drama de l'Assumpció d'aquell monestir (115). Voldríem, però, fer-ne algunes matisacions. En aquella ocasió situàvem el cor al centre de la nau i no teníem en compte la processó claustral prèvia al drama i que cal relacionar estretament. Segons ens comenta el liturgista Mn.Miquel Gros, director de l'Arxiu Episcopal de Vic, l'ús del cor al mig de la nau no s'establí fins al segle XV (o, almenys, fins a meitats del XIV). Els exemples romànics, estil al que pertany l'es-

glésia de l'Estany, presenten cors elevats sobre la porta del temple, ço és, als peus de la nau, si bé hi ha notícies de cors situats al creuer en empostissats de fusta, dels que no ens ha perviscut, a l'Estany, cap indici. D'altra banda, les rúbriques dels drames (Officium Pastorum, Visitatio Sepulchri i Festo Assumptionis Sancte Marie) anoten que els cantors baixaven (descendant) del cor per realitzar la representació i tornaven a pujar (ascendant corum) en acabar-la. Això ens inclina, en versemblant deducció, a optar per l'emplaçament del cor als peus de la nau, sempre, però, com a hipòtesi i mentre l'arqueologia o una documentació més explícita no ens demostrï el contrari.

Sembla ser, a més a més, que la porta de la banda sud de l'església, que dona al claustre, antigament estava situada més a l'oest, potser, precisament, davant l'accés del cor elevat, cosa que afavoreix la coherència espacial del recorregut de la processó claustral que surt i s'acaba al cor (Fig.

Ultra el trajecte processional per les ales del claustre, l'espai escènic de l'Estany queda dividit en cinc seccions al llarg d'un eix longitudinal oest-est en un progressiu apropament a la sacralització: el cor, la nau, el creuer, l'altar i l'absis. Les dues primeres seccions estarien dintre el simbolisme d'espai de Terra : el cor (terra edificada) com a residència dels humans; la nau com a camí cap a l'altre món. En-

mig, el creuer, il·luminat i subratllat per un cimbori, és la baula que fa de pas entre la terra material i l'espiritualitat del sepulcre. La secció següent s'assimila a la vida d'ultratomba i ve centrada per l'altar: l'altar-sepulcre de la resurrecció que, buit, mena efectivament a l'eternitat del Paradís. Finalment, el semicercle de l'absis central, per on entra la llum del sol ixent, simbolitza la residència divina, el món de la vida veritable. Perquè l'orientació simbòlica envers l'est era estrictament respectada en els temps medievals, com ja hem deixat dit: les esglésies sempre tenen l'absis més o menys dirigit a l'Orient, i els oficiants celebraven mirant a Llevant (i, per tant, d'esquena als fidels situats a la nau). No només era el punt cardinal per on sortia el sol, sinó, al igual que la Meca islàmica, la direcció de les terres on havia nascut Crist i la religió cristiana, i, encara, del paratge on se situava, segons el Gènesi, el Paradís Terrenal, per on discorrien els rius Tigris i Eufrates : Mesopotàmia.

Marquem, encara, uns subespais de col·locació actoral : al mig del creuer romandran els cantors que fan d'apòstols (3 i 4) fins que manifestin la voluntat de veure el sepulcre, en el verset que indica el desplaçament ("Eamus videre sepulchrum"), i que els durà al davant mateix de l'altar. L'acció dialogada pròpiament dita, se centra en tot moment entorn l'altar-sepulcre i les subseccions que assenyallem només indiquen la situació dels actors-cantors en referència al tabernacle : els àn-



gels rera d'ell (1 i 2) i després a banda i banda; el diaca (D) a la seva dreta, a la part on es llegeix l'Evangelí. Dibuixem també les línies de desplaçament dels actors-oficiants en el seu moviment (Fig.

Quant als elements decoratius, que precisen el lloc d'acció, participen també de la pregona simbologia escènica i plàstica pròpia de l'Edat Mitjana. El més important element utilitzat en aquests drames litúrgics és l'altar, assimilat, com hem dit, al sepulcre. A l'Estany, sepulcre de Crist en la cerimònia pasqual, sepulcre de Maria en la cerimònia assumpcionista o pessebre en la cerimònia de la Nativitat. L'altre element, a banda de la creu davant la qual es cantava l'antífona inicial en la processó pel claustre, és el pali o frontal que cobreix l'altar i que simbolitza la pedra que tanca el sepulcre excavat a la roca, o que oculta el pessebre que abriga l'Infant-Jesús (Fig. )(116).

El 1372 es posà en escena, a l'església dels franciscans d'Avinyó, la *Representatio Figurata in Festo Praesentationis Beatae Virginis Mariae in Templo*, obra de Philippe de Mézières, amb dos cadefals, un més petit vora l'altar on es feia la presentació pròpiament dita, i un de més gran al mig de la nau, on es representa la victòria de l'Església sobre la Sinagoga i la derrota de Lucifer (Fig. (117).

El 1514 es representava una Passió en 7 jornades a l'es-

glésia parroquial de Bozen (Bolzano) ciutat tirolesa situada a l'Alto Adigio (actual Itàlia) però de parla alemanya. Fou redactada pel pintor Vigil Raber sobre textos anteriors, acompanyant-la d'un esbós amb la seva distribució escènica, segons E.Konigson "únic document d'aquest gènere sobre l'organització espacial d'una representació de la Passió en una església" (118). Se n'han fet dues interpretacions gràfiques d'aquest bocet (Fig. ambdues, en conjunt, objectables al nostre entendre (Figs. Les dues interpreten el quadrat central com un gran cadafal sobre el que s'instal·larien els distints llocs escènics.

L'església major de Bolzano és de tres naus, sense creuer, amb cinc trams de pilars. És una edificació del XIV amb una porta del XII. W.Mickael (119) interpreta la Porta magna com l'entrada de l'església i les dues línies que d'ella surten envers l'entarimat, com les traces de la nau central, i per tant col·loca el cadafal abraçant les tres naus i el Temple emmarcat pels pilars de la d'enmig. Aquesta disposició, però, resulta difícil de construir i no ha estat mai documentada en aquest tipus de dramatitzacions eclesiàstiques. A banda, interferiria l'ofici religiós. Elie Konigson, però, considera que l'entarimat ocuparia únicament la nau central i sobre d'ell només s'elevaria el temple, mentre que els altres llocs marcats se situarien al sòl de l'església, excepte el lloc dels àngels que podia estar també elevat (120). Tanmateix, interpreta l'Ingressus com el portal de l'església i la Porta magna com

el porxo llombard que, diu, li és propi, considerant els trets que uneixen aquesta entrada amb l'escena com la nau central. Però això és una contradicció: si el cadafal només ocupa la nau central, ¿com pot ser que aquestes línies, que només abraquen una tercera part (la d'enmig) de l'entaulat, siguien el traçat de la nau? Tal vegada calgui relacionar la Porta Magna amb plausiblement situat al mig de la nau (121), com a "accés" real a l'espai escènic pròpiament dit, car en els nostres drames dintre del cor ja es desenvolupava part de l'acció. L'Ingressus seria el corredor o passadís que conduiria del cor al cadafal. Efectivament, segons el Dictionarium d'Ambrosii Calepini (Lugduni, 1570, p.631), ingressus és en italià "l'andare", en francès "l'allure", en alemany "ein Gang" i en castellà "andadura". És a dir, l'andador com avui encara se l'anomena a Elx, o sia el passadís per caminar cerimoniosament (121bis). Així ho hem interpretat en la nostra visualització gràfica (Fig.

De 1691 és el planell escènic de la representació del Davallament de la Creu a l'interior de la Catedral de Mallorca, esplèndida trobada de Gabriel Llopart (122) que pot donar llum a les precedents consideracions i al que ens referirem tot sovint (Fig. ). Efectivament, del cor central arrenca un corredor fins a l'entarimat que s'emplaça damunt les escales del presbiteri i davant l'altar major. Cadafal que indica el Mont Calvari on hi ha el Crucifix amb una imatge articulada del Crist a punt d'ésser davallat. Perpendicularment a aquest corredor el creua un segon que condueix a altres dos

cadafalets: a la dreta el Palau de Pilat, a l'esquerra un conjunt de cantors que acompanyen amb les seves veus la representació. En el corredor longitudinal es planya S. Pere, que sembla provenir del cor; en el transversal, a la banda esquerra, ploren les Maries i S. Joan, i a la banda dreta, Josep d'Arimatea i Nicodem, junt amb els cantors, van a demanar-li permís a Pilat perquè el deixi sepultar el cos de Jesús.

El text dramàtic, copiat el 1691 però d'origen quatre-centista (123), posa de manifest l'estructuració d'aquesta escena i el moviment dels actors. Un detall ens donen les rúbriques: que el corredor transversal està situat al creuer (124). La Catedral de Mallorca és de planta basilical, amb tres naus de vuit trams, però sense transsepte destacat. El cadafal de la Creu està situat davant l'altar major, sense cap mena de dubte, i un escrit de 1463, que detalla l'acció d'aquest Davallament tal i com la dramatitza el text copiat a 1691, diu que el Crucifix està preparat al mig de l'església (125). Cal interpretar, doncs, "in medio ecclesiae" i "creuer" referits a l'espai immediatament davant del presbiteri i l'altar, és a dir al primer tram de les voltes de la nau. El supòsit se'n confirma amb el precís planell de la Seu mallorquina que l'Arxiduc Lluís Salvador inclogué a la seva monumental obra Die Balearen (126) junt amb un dibuix d'alçat, i que situa el cor entre el tercer i quart tram de la nau (Fig. ), abans de la desafortunada restauració de Gaudí que el traslladà al pres

biteri. De la construcció del cor a la nau hi ha notícies ja al XIV, però només a principis del XV s'acabaria la volta del quart tram i, per tant, el cor no podia situar-se on el planell el dibuixa fins la segona meitat del quatre-cents (127). En base a aquests plànols col·loquem el dibuix de l'escena del Davallament en el lloc que li correspon dintre la Catedral mallorquina (Fig. ). Volem destacar la cabdal importància del dibuix descobert per G.Llompart, en tant que es tracta del primer planell escènic conegut en el nostre àmbit cultural i que respon a l'organització de l'espai i els decorats del teatre medieval a l'interior de l'església, malgrat que estigui fet a finals del XVII.

Totes aquestes aproximacions gràfiques ens han d'ajudar, a més a més, a ubicar els llocs escènics de la Passió que, des de 1481, es representava a l'interior de l'església de Santa Maria de Cervera (Lleida). Treballem sobre la planta del temple publicada per A.Duran i Sanpere (128), que és la part construïda "durant el segle XIV". L'altre tram, fou fet durant els segles XV i XVI, i el cancell que tanca l'església és obra del XVIII. En aquest espai provarem de distribuir els llocs escènics que apareixen a les rúbriques d'aquesta Passió cíclica (129). Aquesta representació es feia al llarg de tota la Setmana Santa, i els seus llocs escènics podien canviar de contingut d'un dia per l'altre, com fou habitual en les representacions medievals que comptaven amb més d'una jornada.



Els textos conservats foren reescrits el 1534 per Baltasar Sansa i Pere Pons, aprofitant redaccions anteriors, i en cada jorn de la Setmana Santa s'escenificava un passatge. El Diumenge de Rams, "per al matí", es representava l'Entrada a Jerusalem, i, "després dinar", La Citació; el Dilluns Sant es representava La Lloç convit de Llätzer i el Dimecres Sant el Consilium contra Christum, que s'introduïren el 1545 i dels que no ens han perviscut els textos, o que mai es duguerren a escena, car només tenim la notícia de la proposta (130). El Dijous Sant devia fer-se la Cena i la Presa de Crist, que tampoc no ens han perviscut i de la que només en tenim una referència (131), acceptada per Josep Romeu (132), però refutada per Eulàlia Duran (133), que es clarifica si tenim en compte l'inici de la Jornada següent: la Passió pròpiament dita, feta el Divendres Sant "dematí" i que comença amb una passejada de Jesús "pres, entorn de la sglésia, ab dos rabins", que reprén, per tant, una acció anterior, versemblantment escenificada el Dijous Sant. El mateix Divendres "après dinar", es feia la Representació del Devallar de l'Infern, i "al après dinar del Disapte Sant" els Planys de Joan i Magdalena i el Davallament de la Creu (134). No consta que el Diumenge de Glòria es representés la Resurrecció (Visita de les Tres Maries al Sepulcre i Pelegrins d'Emaús), però podien fer-se en la forma tradicional litúrgica en llatí.



Les rúbriques de les diverses jornades anoten un cadafal central, de certa grandària, ubicat, sens dubte, davant l'altar major, cavalcant les escales del presbiteri i ocupant part del primer tram de la nau. És "lo cattafal" per excel·lència. En ell s'emplaça, durant la primera Jornada, la Ciutat de Jerúsalem: l'accés al cadafal serà la pròpia porta de la ciutat (135); sobre d'ell hi haurà el temple, al fons del qual s'instal·larien els mercaders o "cambiadors" que Jesús foragita (136), i a una banda s'estaran els jueus: "Jacob, Ysach, Jaffet, Abdaron, Ysachar, estaran asentats" i "Annà, Abraham, a soles" (137). En La Citació, el cadafal central acull a Caifàs, al seu porter Rubén "qui porte la maça davant" i "Abram, Ysachar, Jafet", i tots s'asseuen en el gran entarimat i se situen a la banda nord. També Pilat té "son loch" dalt d'aquest mateix entaulat, a la banda sud, lloc que reuneix una particular fesomia, car hi han dos àmbits: "dins" i "fora". En aquesta segona representació, però, apareixen 2 cadafals petits: el d'Annàs, qui "acompanyat de algun servidor" s'asseurà "a son catafal propi", que per la seva connotació negativa el situem al nord, prop del lloc de Caifàs, i el de "Nichodemus, Gamaliel, Joseph ab Aramatis, estaran en altre catafalet propi". D'altra banda, s'integra el cor com a lloc escènic exterior on s'emplacen els falsos testimonis, Abdaron i Ysach, que "estaran de fora [fins] que seran dema-

nats per lo porter" (138). Assimilem aquest "de fora" amb el cor, car Ysach, després de la seva primera intervenció, "vasse'n aquest al chor y serà testimoni" (217s. rúb.) esperant el seu nou torn d'intervenció, quan el porter, per manament de Caifàs "anirà als dos [falsos testimonis: Abdaron i Ysach] que seran defora [en] lo chor" (406s. rúb.); porter de Pilat que té un lloc propi dalt del cadafal central (139), probablement al costat del lloc de Pilat. En la Jornada de la Passió i Mort, l'empostissat central seguirà contenint el Palau i Pretori de Pilat, i la seva "porteria" o lloc del porter, que no és altra cosa que l'entrada al Pretori, provista d'una porta i uns esglaons que permeten l'accés al cadafal per la banda sud des del sòl de l'església (140). Les rúbriques marquen clarament dos subespais en el Pretori, un interior (que no vol dir cobert, car pot ser només allunyat de la vora), l'altre exterior amb barana (141), probablement situada just al cantó del cadafal, barana des d'on Pilat es dirigirà a la Turba dels jueus, en aquests moments drets al sòl del temple (142).

El centre de l'entarimat, però, serà el Mont Calvari, on crucifiquen al Messies i on quedarà la creu alçada per a la resta de les Jornades. El cor, en la Passió, seguirà utilitzant-se com a lloc d'on s'arriba a escena. Així, la Jornada s'inicia quan Judes entra per la porta del reracor: "entrarà Judes per lo chor, cridant e sospirant" (143) abans d'arribar a la vista dels altres actors, i després, "seguint per lo chor,

essent prop lo catafal o sobre lo catafal" (10s. rúb.). En la versió ratllada d'aquesta Passió es precisa més l'evolució de Judes: "Dirà Cayfàs, sentint un crit dellà lo cor, y farà lo crit Judes... Tornarà a cridar Judes dins lo cor" (144). "Dellà lo cor" és en l'últim tram del temple, abans d'entrar al recinte del cor; recinte que tornarà a ésser utilitzat com a tram final del Via Crucis, abans de la pujada al Calvari, després d'haver passejat a Crist plausiblement per tot l'interior de l'església (145), i també havia estat usat quan els jueus porten el Natzarè pres a Pilat (146).

A la versió ratllada, en el moment que Judes es penja, apareixia el diable i se l'enduia (147). Però no se'ns fa referència a l'infern. Tanmateix hem constatat com el cor està connotat de sentit negatiu, no només per la simbòlica, car és l'única part escènica situada just a l'oest (el món avernal, el món dels morts i de la tenebra), sinó perquè és l'estança dels falsos testimonis, el camí de Judes i el de l'infern Via Crucis; per tant no és desencertat fer sortir el diable del cor per agafar al Judes suïcidat.

Efectivament, en la Jornada següent, la baixada als inferns, es ressenya la boca de l'infern d'on Crist treurà a Adam i Eva i els Sants Pares (148) i aquesta no podia estar en altre lloc que en la porta oriental del cor, a l'interior del qual esperarien els referits personatges, retinguts per Lucifer, la salvació de Jesús. I no podia estar en altre

lloc, perquè només sortir d'ella els salvats s'agenollen "davant la creu" (32s. rúb.). En aquest acte, a més, apareix el lloc del Paradís, probablement emplaçat rera la creu, al fons del cadafal central (a l'est)(149).

L'acte dels planys es farien dalt del cadafal, sota el Crucificat, i igual el Davallament de la Creu, on s'usen també el cadafalet de Nicodem, Gamaliel i Josep d'Arimatia, que situem a la banda sud, davant el Pretori on s'han de desplaçar per sol·licitar a Pilat el cos de Crist.

D'aquesta manera, en la nostra distribució escènica provem de col·locar cada lloc d'acord amb el que reclamen les rúbriques, la millor fluïdesa dramàtica que es desprén del text i l'orientació simbòlica del temple. Església estructurada en tres seccions: a) el creuer, el centre, la terra, òbviament on es concentra l'acció dramàtica; b) l'oest, punt cardinal contaminat d'una simbologia negativa (mort, foscor, mal, infern), i on se situa el cor (150); i c) l'est (llum, vida, Paradís) on s'emplaça l'absis.

L'únic entarimat que ressenyen els llibres de comptes és el cadafal central (15f), ben semblant al de la Passió de Bolzano, de la mateixa època, que ja hem vist, i situat davant l'altar com el del Davallament mallorquí. Tornarem sobre l'oportunitat d'aquestes ubicacions en parlar del d'Elx. Ara ens interessa ordenar la superfície d'aquest cadafal. Col·loquem el Pretori de Pilat -amb la Porteria- al Sud, car així figura en tots els planells escènics que conservem: Francfort,

Villingen, Lucerna i Mallorca. Simbòlicament el sud no conté connotacions negatives (tret del sud-oest), i el caràcter de Pilat en aquesta Passió -i en tantes d'altres- està desproveït de tota malícia i és considerat benigne, mentre que la seva muller i el seu porter són presentats, fins i tot, com a simpatitzants de Crist. Per una qüestió d'organicitat espacial, però, sobretot, per motius simbòlics, el lloc d'Herodes sempre se situa davant Pilat, enfrontament de dos poders polítics distints, oposició dramàtica que el refranyer popular ha recollit amb tant d'encert: "anar d'Herodes a Pilat" aplicat al que li toca desplaçar-se d'un lloc a l'altre sense trobar el que cerca. També els al·ludits planells procedeixen així. A més a més, col·locar Herodes al nord sí que va carregat de simbolisme maligne: el lloc del fred i de la poca llum. També en aquesta banda nord situem a Caifàs i els seus col·legues i a Annàs, que, segons les rúbriques, posseeix un "cadafal propi". Annàs és col·locat al nord pels planells de Lucerna i Bolzano, i Caifàs en aquest darrer. El "cadafalet propi" de Nicodem, Gamaliel i Josep d'Arimatia ja hem dit que el situàvem al sud, punt cardinal benigne, i prop del Pretori on havien de dirigir-se.

El sepulcre podia anar emplaçat tant al sud-est, com fa Villingen, com al nord-est. Lucerna el col·locava al sud-oest i Francfort al nord-oest. La diversitat ve donada per l'ambigüitat del seu simbolisme: el lloc dels morts és l'oest (nega

tiu), però al sepulcre s'hi col·loca el Salvador que n'ha de ressuscitar (positiu).

El Mont Calvari sí que té una posició clara: al centre del cadafal, a la banda est. Així ho fan tots els plànols examinats, i així ho requereix la lògica més elemental. El Davallament de la Creu és una cerimònia encara ben viva a gairebé totes les esglésies de Mallorca (escena muda o amb acompanyaments corals, però escenificació amb vestuari i elements d'utilleria), i sempre té lloc rera l'altar major, lloc habitual dels Crucifixs (amb imatge articulada per baixar-lo) que generalment presideix aquells temples.

Finalment, els llocs característics de l'escena medieval, Paradís i Infern, no presenten problema: el primer a l'est (en aquest cas al fons del gran cadafal), el segon a l'oest (aquí a l'interior del cor).

L'accés al cadafal havia de fer-se, forçosament, per rampa, car Jesús hi puja, en l'Entrada a Jerusalem, dalt d'una somera (152). A més a més, hi ha l'accés lateral d'escales que, com hem vist, permetia l'entrada al Pretori a través de la casa del Porter.



La tradició passionística cerverina ha perviscut fins als nostres dies, des del segle XIX fins a 1935 amb text català modern i representat al Teatre Principal. Actualment es representa un text de postguerra, en castellà, com el moment polític requeria, redactat a 1940 per Emili Rabell, director del drama, i Josep M. Seirate, amb partitura musical de Jesús M. Quintana. El Patronat i la Junta Directiva de l'actual Passió de Cervera, que es representa dintre d'un teatre construït a l'efecte (Teatre Casal), s'entesten en mantenir la castellanitat del drama basant-se en què "el 60 per cent del públic és de fora de Catalunya", i justificant-se al·legant que fan "labor de literatura catalana : Nosaltres donem la tradició i cultura catalana en llengua castellana per a tenir més difusió" (153).

Tanmateix, a 1982, decidits a commemorar el 500 centenari de la Passió cerverina, s'aconseguí de posar en escena part del text de 1534, el divendres sant, en sessió única, a l'interior de l'església de Santa Maria, sota la direcció escènica de Mateu Carbonell. L'acció discorregué a l'espai elevat del presbiteri, com l'antic cadafal de la ciutat de Jerusalem i de la Crucifixió, que s'unia, amb un petit corredor elevat, al pretori de Pilat que se situava al púlpit de fusta modern (en la primera columna del nord de la nau). Del cor actual i del deambulatori sortien els actors i el Via Crucis es realitzava per tot l'interior del temple. Al nord-est del presbiteri

s'emplaçà la trona d'Herodes, al sudoest la casa dels jueus.

Els cants -de Palestrina- foren interpretats per la Coral Lacetània de Carvera i els actors foren, substancialment, els mateixos de la Passió castellana.

La proposta es repetí l'any 1984 i sembla que es continuarà cada cinc anys, si bé no hi ha intenció de representar tots els textos conservats, i se cenyeixen exclusivament a l'acte de la Passió i Mort, i encara no sencer.

La pervivència de la utilització múltiple de l'església, era continuada, encara, el 1947 en la representació nadalenca dels pastors feta en alguns pobles lleonesos on "a veces, la ingenuidad popular conduce a excesos como el de situar el palacio de Herodes en un confesonario. Con un realismo despiadado, los pastores en medio de la Iglesia encienden su fogata y condimentan sus sopas... Los pastores se sitúan, en un principio, junto a las gradas del presbiterio, donde fingen dormir. La Sagrada Familia, ya en imágenes, ya en personajes vivos, ocupan un lado del presbiterio. El ángel canta desde el coro o desde el púlpito" (154).

ESTRUCTURA DRAMÀTICA DE LA PASSIÓ DE CERVERA

ACTE	ESCENA	TEMA	VERSOS	FOLIS MS.
I. Entrada a Jerusalem	0	Proemi : entrada a l'espai escènic	rúbrica inicial	MANUSCRIT A
	1	Preparació de l'entrada	1-126	1-2
	2	Entrada a Jerusalem	127-162	2-4
	3	Expulsió de mercaders i canvistes del Temple	163-226	4-4v.
	4	Sortida	227-230	4v.-5v. 6
II. La Citació	0	Entrada	rúbrica inicial	6 / 15v.-16v.
	1	Consell dels rabins	1-217	6v.-9v.
	2	La citació de Pilat	218-454	10-14
III. Passió i Mort	0	Entrada	rúbrica inicial	MANUSCRIT B
	1	Penediment i suïcidi de Judes	1-98	2
	2	Interrogatori de Jesús al Consell dels Jueus	99-126	2-5
	3	Jesús davant Pilat	127-422	5-5v.
	4	Jesús és tramès a Herodes	423-507	5v.-14v.
	5	Crist és retornat a Pilat	508-749	15/17-18v.
	6	Plany de Joan, Maria i Magdalena	750-799	19-28
	7	Via Crucis	800-875	28v.-29v.
	8	Crucifixió	876-988	29v.-33
	9	Mort de Jesús	989-1011	33-38 38-39v.
IV. Davallament als Inferns	1	Jesús treu de l'infern als Sants Parens	1-28	43-45
	2	Mostra i adoració de la creu	29-72	45 i 44-44v
	3	Entrada al Paradís	73-88	44v. i 45 v
V. Plants de Joan i Magdalena	1	Plant de Joan	1-24	48v.-49
	2	Plany de Magdalena	25-128	49v.-50/40v 42
VI. Davallament de la Creu	1	Sol·licitud del cos de Crist a Pilat	1-8	50v.
	2	Davallament	9-67	50v.-52v.
	3	Processó al sepulcre	rúbrica final	52v.

Una de les més importants aportacions del teatre de l'Edat Mitjana és, al nostre entendre, la recuperació i la magnificació de l'anomenat escenari vertical, això és, la ubicació del simbolisme abstracte inicial (que en tenia prou amb elevar-lo sobre un entarimat, sempre que se situés a l'est) i en un camí cada vegada més definit cap al naturalisme, cap a la ficció de l'il·lusionisme escènic. En una societat teocràtica com la medieval, on tot estava supeditat a la idea divina, la troballe gaudiria d'un èxit sense precedents. Cert que la invenció és grega, però en aquella època, tot i fruir de l'entusiasme del públic, trobà la més fèrria resistència per part dels teòrics del teatre. Ens referim, òbviament, al "Deus ex machina" (θεός ἀπὸ μηχανῆς), màquina o giny anomenat "γέρανός" (grua) que s'usava per davallar o elevar, des de dalt de la skene, un cistell en forma de núvol on s'emplaçava la divinitat, que apareixia en una obertura o finestra de la façana escènica dita "Teologeion" (θεολογεῖον), és a dir, "locutori dels déus". Aquesta mena d'aparicions, especialment utilitzades per Eurípides, permetien la intervenció divina en la representació per tal de resoldre providencialment el conflicte dramàtic (155). Eurípides usà aquests vols sobrenaturals a les tragèdies de Medea (431 a.C.) i Hipòlit (428 a.C.) (156), cosa que li val-

---

sorgí l'interès per imprimir a aquest lloc la seva verídica situació espacial: la volta celeste, el firmament que es dreça sobre els caps dels homes. Tal posició marca la naixença de l'escenari vertical en el teatre de l'Edat Mitjana

gué la crítica d'Aristòtil, que considerava que les solucions del mite havien de procedir del desenvolupament del drama i no de la mecànica: "Cal també que el desenllaç de les faules resulti de la faula mateix, i no, com en la Medea, de la intervenció d'una màquina" (157). En la seva tragèdia perduda Bellerofonte, Eurípides feia que el protagonista s'elevés sobre el cavall alat Pegaso (Fig. ) (158), mentre que a La Pau d'Aristòfanes la cavalgadura aèria era un escarabat (159).

El teatre medieval comença utilitzant els llocs elevats que li fornien l'estructura arquitectural del temple (tribunes, púlpits, galeries superiors) per recrear el "locutori dels déus" clàssic. És a dir, en un inici, amb l'aprofitament o la construcció d'espais més o menys alçats respecte de l'escena horitzontal. Però l'afany de realisme el conduirà ben aviat a la recerca d'un emplaçament òptim i a la materialització de les intervencions celestials de manera versemblant. Si l'est com a lloc del Paradís era un simbolisme atorgat pels personatges que en aquella orientació es disposaven (marmessors de la llum i de la vida veritable), ben aviat sorgí l'interès per imprimir a aquest lloc la seva verídica situació espacial: la volta celeste, el firmament que es dreça sobre els caps dels homes. Tal posició marca la naixença de l'escenari vertical en el teatre de l'Edat Mitjana



i l'ús d'una maquinària semblant a la grega per possibilitar l'accessibilitat a aquest lloc i la unió entre terra i Paradís tan necessària en el drama sagrat. Parlarem més endavant dels aparells aeris que permetien aquesta relació.

Ara volem només examinar l'emplaçament espacial en el teatre integrat que és el temple. La primera cerimònia litúrgica, profundament dramatitzada, que sabem utilitzà parts elevades de l'església per simbolitzar el Paradís, és la de Pentecosta, en la que es representava la baixada del Paraclèt per "il.luminar" als apòstols. Ja al segle XII era realitzada a l'església de Santa Maria ad Martyres de Roma, i el punt espectacular consistia en la pluja de roses i d'estopes enceses que significaven les llengües de foc emanades pel Sant Esperit. Idèntica cerimònia tenia lloc a la Catedral de Lleida: Una consuetud del segle XIII constata com el dia de Pentecosta, durant la missa i després d'entonar l'himne Veni Sancte Spiritus, "fiat tumultus cum salvibus et conquis et proiciantur de cimborio neules et stupam incensas" (160). S'havia trobat ja el lloc ideal per emplaçar el Paradís: el cimbori, estructura cupular que il.luminava i subratllava el creuer (l'espai horitzontal davant l'altar major més privilegiat per al desenvolupament cerimonial i dramàtic). Idèntic marc escolliria la catedral de València per a la mateixa cerimònia, on el desbordat entusiasme del poble valencià per la pirotècnia, obligà al bisbe Vidal de Blanes (1356-59) a



prohibir que la gent llencés trons amb ballestes en el moment de la vinguda del Paraclet, per ço com feien malbé el cimbori encara en construcció (161). Mentrestant, a la França del XIII, aquestes projeccions encara es feien des dels corredors de la torre (162).

L'ús vertical del temple en aquesta cerimònia parateatral està ben documentat en els segles XIV i XV en tota l'àrea dels Països Catalans (Pirpinyà, Barcelona, Tarragona i, probablement, Mallorca).

La utilització escènica del sostre de l'església (fines tres, volta, cimbori o cúpula) com a lloc per excel·lència del Paradís, quedava ja establert, i representacions dramàtiques d'envergadura l'integrarien d'immediat en la seva pràctica. La innovació sembla que s'originà i es desenvolupà extensament en el sud d'Europa: a les Penínsules italiana i ibèrica hi trobem les constatacions més antigues i l'ús més perfeccionat. No hem localitzat aquesta pràctica en les esglésies del nord (sí al carrer, però, òbviament, amb tot un altre concepte del lloc escènic i, a més, en dates posteriors).

El primer drama del que es conserva text i notícies documentals, que incorpora decididament l'escenari vertical és el Misteri de l'Assumpció de València, representat a principis del segle XV a l'interior de la catedral d'aquella ciutat. Precisament una de les dades que ens permet d'identificar la seu valenciana com a marc escènic d'aquest drama,

és la utilització del "cimbori" com a lloc del Paradís (163).

Tot i que segueix existint un ús totalitzador del temple, l'escena vertical privilegia, d'immediat, un àmbit escènic particular: el que té al dessota. En aquest cas (i en la majoria dels casos), sota el cimbori hi ha el creuer, el qual, ja afavorit d'antic per la seva posició cèntrica i davant la taula de cerimònies (altar major), adquireix ara un protagonisme essencial. De fet, tots els altres llocs fora del prisma format entre el sòl del creuer i el sostre del cimbori, són del tot subalterns. En aquell políedre ja ha quedat encerclat el simbolisme de l'església sencera: el cosmos hi és versemblantment representat, el firmament allà on li correspon, dalt; el terra sobre un enterimat; el subsòl (món dels morts i de la fosca), dessota aquest empostissat.

Hem descrit amb detall en un altre lloc (164) la distribució escènica d'aquest drama en la planta de la seu valentina. Només recordarem que el cor, al mig de la nau com els esmentats de Mallorca i Cervera (165), era un element escènic important. En el Misteri de l'Assumpció, al seu interior s'aplegaven els actors després d'haver-se disfressat a la Sala Capitular (actual Capella del Sant Calze), i d'ell anaven sortint a mesura que ho reclamava la representació (primer Maria i les donzelles, després el "poble",

més tard els apòstols), mentre que des de la seva porta oriental s'organitzava la processó de la segona jornada del drama. Al seu interior, per les festes de Nadal durant el segle XV, es muntava un "entramès" de la Nativitat (166), i el 1520 s'hi dreçaven les torres de Betlem (167).

Segons un dibuix de Francesc Boronat gravat per J.B. Pallori (1613), sobre el pla del creuer, elevat de la resta del temple, com avui, per quatre esglaons, hi havia un lucernari amb diverses llànties per obtenir una millor il·luminació d'aquesta part de l'església nucli de les cerimònies litúrgiques i teatrals. Davant aquest lucernari s'instal·laven els bancs dels personatges il·lustres, espectadors privilegiats (Batlle, Jurats, Governador i Mestre Racional) (Fig. A banda i banda, com en la Seu de Tortosa (Fig. ), Girona o Solsona, hi havia les trones, al nord la de l'Evangeli, al sud la de l'epistolari. Entre aquests púlpits i ocupant tot el tram del creuer, s'instal·lava un gran cadafal per a les representacions dramàtiques (168). Al damunt, el cimbori, recorregut per una ampla cornisa tancada amb una baraneta de fusta (després metàl·lica) on s'emplaçaven els personatges celestials en els drames (169); cimbori que comptava, òbviament, amb una porta coberta que donava a les terrasses per permetre l'entrada d'aquests personatges al Paradís allí instal·lat (170).

En dates paregudes l'arquitecte Filippo Brunelleschi (1377-1446) articulava l'espai de l'església de S.Felice in Piazza (Florència) per a la representació de l'Anunciació, on incorporava aquesta nova distribució vertical emplaçant el Paradís a la cúpula, amb una complexa i espectacular escenotècnica que veurem més avant. Pocs anys després (1439) organitzava l'espai de l'església de l'Annunziata per fer un drama similar, si bé la particular estructura d'aquell temple (sense cúpula i, en aquella època, amb una sòlida iconostasi que separava el presbiteri de la nau), l'obliga a un plantejament espacial ben distint, articulat entre la porta major i el tramezzo o iconostasi, i també amb maquinària aèria. L'església es vertebrava en dos únics llocs escènics: el Paradís, situat en una tribuna alçada sobre la porta major (sud), i la Casa de Maria allotjada damunt l'iconostasi central. Un i altre lloc s'unien amb un recorregut aeri al llarg del sostre de la nau. Un i altre projecte brunelleschià responen a dos plantejaments espacials distints. A l'Annunziata el dispositiu manté l'horitzontalitat tradicional, si bé el desplaçament és aeri. A S.Felice, igualment bipolar (Paradís-Casa de Maria), la verticalitat expressa "el primer intent de crear una escena unificada" (171) que significa la instauració "d'una nova i més estreta relació entre espectadors i espectacle" (172), concepció que representa "la primera anella de conjunció entre l'esceno-

grafia estàtica de les sacra rappresentazione tradicionals i una escenotècnica més avançada, precursora dels moviments i efectes que trobaran la seva plena aplicació en l'espectacle "de l'època barroca" (173).

Aquesta disposició, però, no era nova. Brunelleschi no inventa sinó que perfecciona de manera admirable una tradició escenogràfica mecànico-constructiva (174). Ja hem vist el precedent de les celebracions Pentecostals, especialment espectaculars en l'àmbit de l'antiga Corona d'Aragó, on, ja a finals del XIV, tal concepció s'aplica a espectacles més desenvolupats, com veurem tot seguit. A la pròpia Itàlia, també sembla que en les darreries del tres-cents estava ben afermada. Així es dedueix d'un acudit inclòs en una novel·la de Franco Sacchetti, on es relata l'espectacle de l'Ascensió de Crist que es feia a l'església del Carmine, i en el que el Salvador pujava "su per corda andar su in verso il tetto, e andando molto adagio, dicendo uno [del públic]: E' va si adagio che non giungerà oggi al tetto", i el qui ho conta, després de la representació, bromeja: "Se non andò più ratto, egli è ancor tra via" (175). Certament durant el segle XV està ben representada aquesta representació de l'Ascensió, junt amb una altra de l'Assumpció, al Carmine, organitzades per la Compagnia delle Laudi detta di Santa Agnese o dello Stendardo, de les que il Cecca, deixeble de Brunelleschi i inspirant-se en ell, en perfeccionà la maquinària aèria (176).

Estructuració vertical de l'escena dintre el temple, amb l'ús de ginys aeris, ben documentada, doncs, a Itàlia i als Països Catalans des del XIV, amplament desenvolupada al XV i que passaria a altres àmbits culturals a finals del quatre-cents i durant els segles XVI i XVII. Veurem més endavant com el drama assumpcionista d'Elx l'adopta probablement a les darreries del XV, igual que el de Lleida, no conservat, i altres de la Catedral de Toledo.

En l'al·ludida església de Bolzano, encara a finals del XVII es representava l'Ascensió de Crist amb aquesta forma vertical. Ens ho relata el viatger francès Misson: "Nous avons remarqué au haut de la nef de la grande église [de Bolzano], une ouverture ronde, qui a environ trois pieds de diamètre; il y a tout autour une manière de guirlande, qui est liée de rubans de diverses couleurs, et d'où pendent je ne scay combien de grandes oublies [hosties, neules]. On nous a dit que le jour de l'Ascension il se fait une certain opéra [drama cantat de tradició medieval] dans cette église, et qu'un homme qui représente Jésus-Christ est enlevé au ciel par ce trou-là" (177). Davant d'aquesta notícia ens podríem preguntar si la referida Passió de Bolzano de 1514, no dramatitzava ja l'Ascensió de manera vertical, cosa que explicaria la concentració escènica en un únic cadafal centralitzat, que estaria sota aquesta "ouverture ronde" (178).



#### 4.3. L'escena linial.

Entenem per escena linial aquella que converteix la ciutat sencera en espai teatral, al llarg dels seus carrers i places, amb motiu de sumptuoses manifestacions de la cerimònia comunitària. Carrers i entreforcs de la xarxa urbana que permeten concretitzar la festa o la celebració, el ritu o el teatre. Ja hem inainuat com tot un seguit d'actes de projecció col·lectiva i de la més diversa naturalesa, esdevenien espectacle en la mesura que hi havia uns actants, una parafernàlia "escenogràfica" i un nombrós públic que els contemplava o s'integrava en l'"acció". La processó n'és el màxim exponent. Cal considerar les processons, com "un dels elements fonamentals que constitueixen el ritu-espectacle" (179).

Com en el circ actual, diverses representacions de misteris anaven precedides d'una gran processó o mostra pels carrers de la ciutat, per tal d'anunciar la celebració de l'espectacle i atreure el públic amb la seva fastuositat (180). La processó, però, adquireix un autèntic sentit teatral quan en el seu desenvolupament s'esdevenen veritables actes dramàtics. Això succeeix, sobretot, en les entrades reials i en la Processó del Corpus Christi.

El carrer, doncs, esdevé el lloc d'encontre cerimonial de tota la ciutat, i al seu llarg discorreran bé els espectadors,

bé els actors. D'aquesta manera, l'escena linial contempla dos tipus distints de disposició dramàtica: el fix i el mòbil. Cadafals fixos, esparsos en diversos punts de la ciutat, sobre els que es realitzen un seguit d'accions, mimades o dialogades, que l'espectador contemplarà desplaçant-se d'un lloc a l'altre. Cadafals mòbils, sobre rodes, que circularan davant l'audiència. Els primers són més propis de les entrades reials o principesques, els segons caracteritzen les desfilades dramàtiques de tipus religiós. Nogensmenys, generalment coexisteixen els dos tipus en ambdues manifestacions festives, traslladant-se ara el públic ara els escenaris.

Les Entrades Reials estan documentades ja al segle VI, segons testimoni de Gregori de Tours (181), herència dels triomfs romans que s'efectuaven en la conquesta d'una ciutat o en el retorn victoriós a la capital (182).

Dos elements fonamentals de l'espai urbà marquen el desenvolupament de l'Entrada: la porta de la ciutat -record dels arcs triomfals antics- i el carrer principal que condueix a la catedral i al palau (183).

La porta de la ciutat conté el simbolisme de l'entrada a l'ordre: deixa fora la imprecisió rural i enceta l'harmoniosa estructuració urbana. El carrer major és l'eix vertebrador de la personalitat ciutadana, símbol, en conseqüència, de l'autonomia de les viles afavorides pel poder monàrquic que pretén

alliberar-se de la tenalla feudal. En una primera època, doncs, en l'Entrada Reial els ciutadans expressen el seu reconeixement i la seva fidelitat envers el sobirà magnànim, mentre que el rei confirma les franquícies i llibertats de la ciutat. Aquest equilibri, però, anirà decantant-se, cap a la fi de l'Edat Mitjana, quan el monarca té pretensions absolutistes i centralitzadores recolzades per la noblesa i contra els privilegis de la ciutadania afranquida. Llavors l'entrada solemne passa a ser entrada triomfal, presa de possessió, no només cerimonial sinó també política, de la ciutat (184).

Manuel Milà i Fontanals (185) ja féu una detallada llista de les entrades reials catalanes, però no observava aquest canvi de signe que coincideix amb l'adveniment de la dinastia dels Trastàmara. No podia ésser d'altra forma. Els comtes-reis de la casa catalana d'Aragó, d'ençà Ramon Berenguer IV, havien tingut bona cura d'enfranquir les ciutats més destacades de la Corona i de respectar escrupulosament les seves llibertats, malgrat les insistents reclamacions feudals dels nobles aragonesos i templers. Però el Cerimoniós deixa ben clara aquesta postura en la seva Crònica quan relata que son pare, Alfons II el Liberal, a instàncies de la seva nova esposa Elionor de Castella, donà algunes viles del Regne de València al fill hagut amb aquesta, l'infant Ferrando, cosa que provocà la reacció de les mateixes que per res del món volien ésser separades

de la Corona, i que enviaren un ambaixador al rei amb una dura protesta, davant la qual Elionor digué a son marit: "-Senyor, esto non consentria el rei don Alfonso de Castella, hermano nuestro, que ell no los degollase a todos. E lo senyor rei respòs: -Reina, reina, el nostre poble és franc, e no és així subjugat com és lo poble de Castella, car ells tenen a nós com a senyor, e nós a ells com a bons vassalls e companyons" (186).

L'actitud centralitzadora i pro-aristocràtica dels Trastàmers, que provocaria la guerra civil entre la Generalitat i Joan II, canvià de signe les entrades reials, que anaren aristocratitzant-se i transformant la seva simbologia externa. Si primer el motiu dels actes dramàtics eren temes religiosos o alegories en lloança del sobirà com a protector de les llibertats del seu poble, progressivament anaren mudant-se en alegories del poder polític del monarca, exaltació dels seus fets bèl·lics i, finalment, glorificació del rei sobre les ciutats submisses.

La introducció d'arcs triomfals en aquestes entrades no responia solament al nou esperit renaixentista de recuperació de l'Antiguitat clàssica, ans significava la plasmació visual de la pèrdua de l'autonomia ciutadana enfront l'absorvent poder absolut del monarca i la seva cort àulica.

Clar que l'Entrada contenia en sí mateixa l'ambigüitat que conduirà a aquesta situació: organitzada per la burgesia com a festa ciutadana, qui la feia era el Rei i el seu segui-

ci nobiliar, cosa que, de fet, la convertia en festa aristocràtica. La ciutat, convertida en ciutat ideal, en ciutat-escena, era el marc; els gremis artesanals i els prohoms burgesos eren els actors de les solemnitats; el poble l'espectador; però el visitant, esdevenia a la vegada públic i actuant, contemplador de l'urbs renovada i transformada en lloc teatral pels ciutadans, però que de retop s'exhibia com a espectacle davant d'aquells i, de fet, n'esdevenia el protagonista essencial. L'espai aristocràtic, confrontat al burgès, no trigaria en afirmar-se i guanyar el terreny propi de la ciutat lliure. L'espai urbà es decandirà davant el protagonisme creixent de la via reial. I els trionfi estan en relació tan diametralment oposada amb l'Entrada tradicional, com ho estarà el nou edifici teatral a la italiana respecte del teatre integrat dels misteris.

En la Coronació de Martí l'Humà (Saragossa, 1399), la ciutat celebra la seva investidura en els carrers que uneixen la Seu i el Palau de l'Aljaferia. En el seguici processional es combinen les accions parateatral que realitzen els ciutadans amb la fastuositat pròpia de la desfilada reial. El veritable espectador era el poble pla. Aportem en l'apèndix la transcripció d'aquestes solemnitats (187), direm només que l'itinerari fou el següent: "entrà en la ciutat de Çaragoça per la porta de Sancta Maria del Portillo, e anant per son carrer qui s'apella de les Prehicaderes, passà per lo mercat; e com fo aquí, los taulegers junyiren en la taula de junyir



que aquí era parada, y entrant per lo Portal de Toledo, anà per lo carrer Major entrò a la Cruellada, e de aquí girà a la Coltellaria, e puys après a Sanct Salvador, la Seu Cathedral de la ciutat de Çaragoça"(188)(Fig. Aquests carrers "eren molt ben empaliats e adornats que de mirar-los era molt gran alegria" i estaven il.luminats amb brandons encesos "en nombre de 'Hòu mil [o] en deu mil ho pus". Al dia següent, després d'ésser coronat, féu el camí de tornada cap al Palau de l'Aljafaria amb gran seguici presidit per una roca en forma de "castell molt bell, en què havia quatre serenes y molts àngels qui cantaven diverses proses. En la sumitat de aquest castell, anava un Rey ab son fill poch [petit], vestits de vestidures reynals. Davant aquest castell anaven los dessus dits junyidors i bornadors. Aprés de aquests anaven los officis y menestrals de Çaragoça, faent grans y bells balls, ab sons de diverses maneres. Y en après venia lo senyor Rey..." Tancaven el seguici el Duc de Gandia, el Comte d'Empúries, el Mestre de Montesa i tots els "cavallers novells". Festa urbana, doncs, presidida pels ciutadans amb les seves solemnitats cerimonials. Al carrer de les Prehicaderes "tota la Aljama dels Juheus de la ciutat de Çaragoça qui l'esperava fos [el rei] al cap del sobredit carrer, hon tenien un grandíssim i molt bell tabernacle, en lo qual havia tres molt riques torres, molt honestísimament eren tengudes per los sacerdots de la Sinagoga de la sobredita Aljama... entorn de aquest bellíssim tabernacle esti-



gué's tota la sobredita Aljama, cantants a altes veus, demostrants molt grandíssima festa. Aquí davant les dites torres, lo dit senyor Rey se aturà per espay de un bon Credo, y féu "reverència a aquelles" (189). El respecte del rei envers els seus súbdits no ablidava els ciutadans judeics.

Pocs anys després, el seguici del primer Trastàmara ja no estava presidit per menestrals i ciutadans, sinó per la noblesa aragonesa i castellana. També els actes dramàtics tenien un altre signe i foren molt més espectaculars. En sortir de la Seu cap a l'Aljaferia "falló... una villa fecha de maderas sobre carretones que lo lle|va|van omes que dentro yvan, en la qual Villa yva dentro que pareçia verdaderamente que estaban dentro casas e tejados e torres. E un poco adelante, de la una parte estava un castillo e otro de la otra parte; en cada castillo estava una como manera de tienda que hera de madera. E estos castillos conbastían la Villa e yvan en ella gentes d'armas que la defendían. E con los castillos yvan gentes d'armas de fuera dellos que fazían sus escaramuças con los de la Villa. E en los castillos en cada uno yvan un engeno e combatíanla con ellos e lançavan unas pellas tan grandes como la cabeça de un moço de X anos, que heran de cuero llenas de borra como pello tas, e tiravan a la Villa con lonbaldas e con los engenios, e los de la Villa tiravan sus truenos e fazían sus arteficios para se defended (sic). E esto fizo la çiudad de Çaragoça a semejança de cómo el Rey tomó a Balaguer, e por las tiendas en-

tendían los dous reales que tenía sobre el Rey de la una parte de la tierra, e el Duque de Gandía de la otra parte del río. E luego delant yva un grande castillo que dezían la rrueda, alto en medio, e otras quatro torres a los cantos, e la de medio hera forrada fasta ayuso, e en medio yva una rrueda muy grande en que yvan quatro donzellas en compās tanto una de otra asentadas. E quando la una se abaxava, la otra se alçava, e a los cantos de las torres yvan quatro donzellas en cada una la suya que dezían que heran las quatro virtudes: Justicia e Verdad e Paz e Misericordia. E ençima de la gran torre de medio estava un asentamiento de sylla e yva en ella sentado un nino vestido de panos reales de armas de Aragón e una corona de oro en la cabeça, e en la mano una espada desnuda de la vayna que pareçía Rey, e estava quedo que se non movía, que deyuso de sus pies la rrueda se movía, e las donzellas que yvan en ella dezían que heran a significança de los quatro que demandavan los Reynos d'Aragón, e las quatro virtudes que yvan en las torres, que yvan vestidas de paños blancos de syrgo broscados con oro, e cada uno de aquestas yvan cantando dy[os] todos alores [loores] del señor Rey e de la eçalente fiesta. E cada una dezía una copla de cantar en limosín que yo torné en palabras castellanas" (190). Representacions altament polititzades d'exaltació del monarca en les seves proeses bèl·liques que el duqueren a obtenir el reialme d'Aragó.

De la seva banda, els ciutadans de València, el 1459, rebren a Joan II al portal dels Serrans, on prepararen un acte

dramàtic en el que davallaren dos àngels que li cantaren i li recordaren que havia de jutjar a "cascú / per egual / de Furs e Leys", mentre que el comminaven a mantenir la pau "que fa los pobles / aumentar, / zelant tots temps / lo bé poblich, / com ha bon pare / e fel amich" (191).

Semblantment feien els ciutadans de Barcelona en rebre a Isabel de Castella el 1481 pel portal de Sant Antoni, d'on baixà la pròpia Santa Eulàlia que es planyia a la reina dels mals que assotaven la ciutat i l'exhortava a que els resolgués, si no hauria de "dar-ne rahó a Déu qui us ha creada" (192).

Són les darreres mostres, desesperades i enèrgiques, que les ciutats realitzen per intentar afirmar-se davant el rei. Bean aviat, però, no només hauran de renunciar a fer cap mena de reivindicació, sinó que fins i tot transmudaran de llengua. L'abandonament de l'idioma propi és la prova definitiva de la pèrdua del protagonisme urbà davant la prepotència monàrquica.

En l'entrada de Carles l'Emperador a Barcelona, s'utilitza el llatí i els cants són únicament laudatoris: "Domine, tua est potentia; tuum est regnum, Domine; tu es super omnes gentes" (193). La ciutat es rendia, sense condicions, a l'autoritat absoluta del rei, absolutisme que arriba al seu punt àlgid amb Felip II a qui es rep el 1564, ni més ni menys que amb el cant: "Te Philippum laudamus; / te cives tui dominum confitemur; / te catholicum christianorum regem maximum / Universa civitas veneratur; / tibi laus, / tibi honor, / tibi triumphus et victoria" (194). La lloança, contrafacta del Te Deum, fatllava l'heret-

gia : deificació del rei i dràstica submissió de la ciutat (195).

A València les coses encara anaven més mal dades, car el 1586 reben a Felip II en castellà i amb al·legories decididament imperials (196).

Si en un principi, doncs, les ciutats consideraven un honor la vinguda del rei i la seva presència era reclamada, car el sobirà mantenia una relació "paternal" amb els seus súbdits, amb les monarquies absolutes castellanques, la ciutat rep al rei a contracor, per obligació, sense cap il·lusió. És a partir del XVI que es degué popularitzar l'esmentat refrany ("Déu ens guarde de la guerra i de la vinguda del rei"). Com a exemple, la ciutat de Tortosa, ofereix unes grans rebudes al rei Martí (1401) i a la seva filla la reina de Sicília (1402), amb balls, música, batalles de taronges, quintanes, representacions, homes salvatges, etc. En la vinguda de Felip II (1585), però, el propi cronista del monarca, interpreta que els tortosins volien treure-se'l del davant amb la màxima brevetat, com ja hem dit (197). Descansada, també, quedà València, el 1599, quan va marxar Felip III després de les seves noces, com veurem en un altre apartat.

Traslació d'aquestes solemnitats urbanes entorn el sobirà, documentades a la Corona d'Aragó ja al segle XIII (198), serà la Processó del Corpus Christi que integra aquests festes profans i els combina amb representacions religioses, bé sobre cadafals fixos disposats en els punts crucials de la ciutat, bé sobre roques que formaven part del seguici processional.

La creació de la Festa del Corpus prové d'una visió que tingué la monja cistercenca Juliana, de la diòcesi de Lieja (Bèlgica), i en aquesta ciutat valona, entre 1232-1246 es composà l'ofici del Sant Sagrament, celebrant-se, per primer cop, de manera privada i parcial, a partir de 1246 i, públicament, a partir de 1252 (199).

Urbà IV, després d'un miracle esdevingut a l'església de Santa Maria de Bologna, la declarà universal amb un Breu datat a Orvieto el 1264, confirmat per Clement V el 1311. La processó pública i general del Santíssim no fou establerta, però, fins el 1316 per decret de Joan XXII.

La devoció envers l'Eucaristia s'inscriu en el canvi que experimenta l'espiritualitat, durant el segle XIII, que trenca amb l'hegemonia d'un culte essencialment centrat en la recitació de l'ofici diví en un marc en definitiva feudal, en profit d'una religió més oberta, més decantada cap a la pietat secular, laica, i en una dimensió decididament popular.

Aquest canvi en el plantejament espiritual no és més que un reflex de la transformació socioeconòmica : el desenvolupament de les ciutats i la cada vegada major rellevància de la classe artesana-comercial, és a dir, el pas del mode de producció feudal al burgès.

La ciutat, doncs, concentrarà tots els seus esforços d'organització festiva (ben palesats en les rebudes reials) per exaltar, no ja al sobirà o als personatges il·lustres, sinó al mateix "Preciós Cors de Déu", l'Hostia consagrada que és passejada pels carrers dels nuclis urbans, màxima expressió triomfal del cristianisme, i a l'entorn d'aquesta celebració es manifestarà tot el potencial dramàtic de l'època.

En el nostre àmbit cultural, Barcelona fou de les primeres ciutats europees (i la primera de la Península) en realitzar aquesta processó que assoliria la seva més alta magnificència i fastuositat a la ciutat de València, com encara avui podem comprovar. La cronologia és ben significativa. A Tarragona es referència la Festivitat ja el 1290, quan Guillem Coronat, en el seu testament, llegà certa quantitat "pro brandons Corporis Christi" (200). També a Girona, Berenguer de Palol (+1314) la referenciava (201). Però la primera Processó urbana del Corpus és a Barcelona el 1320 (202), de la qual se'ns conserven detallades descripcions de 1380 i 1424 (203). El mateix 1320 trobem documentada la processó (potser encara no urbana) a Valls, quan "Serena, uxor Arnaldi Ferrari", fé una deixa "pro



uno cereo qui deserviat Professione Corpore Christi" (204).

Abans de 1330 se celebrava ja la processó ciutadana a Tortosa(205), i a partir d'aquesta data es documenta a Vic i abans de 1340 a Lleida (206); seguiren València (1355)(207) i Palma de Mallorca (1371)(208). Les primeres mostres a Castella estan documentades a Toledo (1418) i a Sevilla (1454)(209).

En tractar-se d'una festivitat de nova planta, el Corpus aglutina les diverses manifestacions existents en el camp dramàtic i en la seva processó acull des del drama litúrgic al mim joglaresc, de l'entremès als jocs o representacions, de les festes àuliques o cortesanes als balls rituals pre-cristians de bèsties mítiques i comparsa. La Processó del Corpus permet, en conseqüència, la integració més important de les tradicions autòctones paganes. La mateixa data de celebració coincidia amb una època de l'any pròpia d'expansions festives agràries (el temps de la sega), relacionades amb un culte a les forces sobrenaturals que havien de propiciar una bona collita (culte a la fertilitat); una mena de festes majors per al poble camperol, de descans, de petició o d'acció de gràcies. El Corpus, doncs, s'erigeix en el cohesionador de les manifestacions dramàtiques primitives. És el marc on l'Església tolera totes aquelles efusions populars tan antigues i tan unides a les societats agrícoles, cenyint-les a l'adoració d'un fet religiós, l'Eucaristia, per tal de sublimar d'aquesta manera la lliure expressivitat social. El culte al sol mitjançant el foc, tan

arrelat en els pobles mediterranis, està present en les nombroses manifestacions pirotècniques del Corpus : la "Patum" de Berga amb els seus "Plens", les flamarades que surten de les ganyes dels múltiples dracs catalans, els balls de diables, els focs d'artifici... La processó del Corpus basarà el seu esplendor en la seva funció publicitària i catequitzant, com els millors "mass media" d'avui. En ella desfilen els missatges evàngèlics que l'Església difon, però també es troben els mites pre-cristians, residus vius de cultes rituals primitius, i les danses -cortesanes, pagana-; incorporant, d'aquesta manera, totes les manifestacions lúdiques laiques.

Festa religiosa però en mans del ciutadans, són els municipis qui organitzen, auspicien i subvencionen la jornada. Així doncs, en ésser una festa urbana per excel·lència, deixarà el clos de l'església i ocuparà la ciutat sencera, cosa que determina una estructuració espacial particular per als actes dramàtics que conté.

Escena itinerant, escena processional, escena linial, en la Processó del Corpus les representacions desfilen pels carrers de l'urbs, enmig l'audiència, sia a peu, sia en carros (roques), al damunt dels quals es mostra una dramatització, sencera o parcial, en figures o amb actors-mims acompanyats de cants corals, de certs passatges religiosos; però ben aviat també amb autèntiques escenificacions dialogades, cosa que obliga a disposar cadafals fixos al llarg de l'itinerari processional, en

les places o llocs més espaiosos per acollir el major nombre d'espectadors, o bé es procedeix a aturar els grans carruatges en aquests punts crucials per executar la representació.

Els grans cicles del Corpus anglès són una bona mostra d'aquest sistema escènic. En la nostra cultura, però, com ja hem insinuat, també la Processó del Corpus permeté una abundosa producció teatral (210). En les nostres recerques a l'Arxiu Municipal de Tortosa, hem pogut constatar una esplèndida activitat dramàtica relacionada amb la Processó del Corpus al llarg dels segles XV-XVII, i on, a més dels actes itinerants a través de la processó, sabem que hi havia uns llocs específics en el seu recorregut on es representaven els entremesos: "hagen a fer los jochs cascun en los lochs qui per los dits administradors [dels entremesos del Corpus] seran ordenats". Llocs que havien d'ésser respectats i espais pel públic: "no sia nengú que quos fer nosa als que faran los dits entramesos, ans los hagen a fer bona plaça en manera que puguen fer lo joch a llur plaer"; audiència que els contemplava des d'uns "cobertiços" que, sota cap concepte, podien ultrapassar: "que nenguna persona de qualsevol ley, stament o condició sia, no quos siure ne metre banchs ne altres coses de fora les taules dels cobertiços de la plaça a la part hon passen los entramesos, ne quosen passar a la altra part dins los límits que són senyalats o posats per a fer les entramesos" (211).

Els jocs o entremesos documentats en la Processó del Corpus tortosina són ben variats. D'una banda hi ha els pertanyents a l'Antic i Nou Testament, com l'entremès d'Adam i Eva o Misteri de la Creació del Món (documentat a 1428, 1432, 1448, 1454), on intervenien els primers pares, amb vestits "encarnats" d'ous i blanquet per significar la nuesa, amb guants, diademes i cabelleres, i Adam amb barbes; l'Angel serafí, amb sabates tenades (morades) que els expulsa del Paradís; el diable temptador i la serp de fusta rera l'arbre vedat, i Déu Pare, amb guants, que baixava del cel, fet amb llençols pintats de blanquet i amb quatre mans de paper (100 fulls), mitjançant un arxeli sostingut per un "pern" i realitzat amb "una riscla de torn". També hi havia una figuració del Diluvi amb l'Arca de Noè (1428) feta de fusta, així com una Roca de Daniel, amb els dos lleons (1432, 1448) i un entremès de Natan (1432, 1448), profeta contemporani de David i Salomó, que vestia un "jach" blau, un "briansó" d'oripell i un gonell de canemàs groc i blanc. Del Nou Testament figuraven l'Anunciació (Salutació) (1432), l'entremès de la Nativitat o de la Maria e Jusep (1428, 1448, 1485), on apareixia l'actor-Maria amb guants, una roba de tela Constança amb manegüins de tela fogada i una cota amb tires de seda blanca; l'entremès dels Innocents (1428, 1432, 1448) que escenificava la matança dels infants pel rei Herodes i on els "Ignosens" eren figures omplenades de borra que duïen al coll unes bufetes de mangre per simular la sang en la degolla-

ció. Finalment, encara, es figurava la Representació del Sepulcre i el Davallament de la Creu (1460).

Hi havia també representacions Hagiogràfiques molt diverses, entre les que destaca l'entremès de S. Jordi (1448, 1450, 1454), organitzat per la Confraria del seu nom, on apareix el sant patró, proveït d'arnès i espasa, vestit amb tela Constantza de color, ~~reig~~ i bandera d'oripell, i cavalcant un rocí; la donzella, vestida d'una llarga falda amb cua que li sostenia un servent, cofada amb "chapellet" d'or barberí pintat de blau i aigüaforts, i emplaçada en una torre o castell que conduïa un home al seu interior; el rei del Cadafal, amb ceptre i corona d'estany, i el terrible drac que treia foc per la boca i que també era dut per bastaixos instal·lats al seu dedintre. Figüraven també l'entremès de S. Joan "degolasy[o]", és a dir el degollament del Baptista (1428, 1448), amb una testa i pits artificial per escapar-los-hi. L'entremès de Santa Bàrbara (1428, 1457), amb la torre, organitzat per la Confraria dels Pellaters; el de S. Guillem (1432, 1448), per al qual es compraven perfums i dues dotzenes de carbó; el de S. Ivo (1454); la representació de S. Martí (1450, 1452, 1454), organitzada pel gremi dels Sastres; la de S. Alifons (1450); l'entremès de l'arcàngel Gabriel (1448); de Santa M<sup>re</sup> de Gràcia (1448, 1450), organitzat pels macips de ribera; de S. Francesc (1432), fet pels frares menors; de Santa Catalina (1428), amb els instruments de tortura (eculi, torn, sagetes) o el de S. Sebastià (1432, 1448, 1450, 1452), fet per la Confraria del seu nom. Altres confra-



ries feien entremesos plausiblement del seu sant patró: la de S.Miquel, la de S.Jaume o la dels Fusters (1448); també el gremi dels Sabaters feia les seves representacions (1453), així com el dels Barbers (1432, 1446).

Altres representacions documentades són l'entremès dels Turcs (1439, 1462), potser organitzat pel gremi dels Picapedrers (mañobres), en el que esclatava una autèntica batalla entre turcs i cristians a base de coets i fruites agrícoles en la que de vegades els cops arribaven als propis espectadors; l'entremès de la Cucafera (1457), on sortia la bèstia mítica tortosina encara avui vigent, o el Joc d'un Rei i d'una Reina (1556), organitzat pels captius de la Capitania.

Ultra els entremesos hi havia les danses de cavallets, espases o bastons, gegants, àguila, bou, etc. (212).

Sembla que el recorregut de la Processó sortia de la Catedral, anava pel carrer del Vall i pel de Montcada fins als palls (magatzems de gra), per després tornar a la Seu, és a dir, que resseguia les principals vies i places de la ciutat vella.

Existeix també una relació de la Processó del Corpus de Cervera del 1426, els entremesos de la qual anaven presidits per "lo joch de Luciffer e los diables", seguit dels "trompadors e la tamor", "la Sanyera de la Vila" duta per un prevere a cavall; a continuació "lo ball de les spases", els jocs de la Confraria de l'Esperit Sant, "los lauradors, la caterva, Geremies, profetes e lo drach"; jocs de la Confraria de Sant



Joan que feia "la àguila e Sent Johan"; jocs de la Confraria de S.Francesc i de la Santíssima Trinitat; jocs del convent de S.Antoni; joc de S.Agustí i jocs de la Confraria de Santa Maria (213).

Els carrers per on desfilaven, a totes les ciutats, després d'ésser netejats i agranats, es cobrien amb vegetals (rama de fons, murtra, canyes, fonoll, etc.), i durant la festa estava prohibit treballar ni dur dol.

També l'escena linial, a través dels carrers de la Vila, s'utilitzà en altres representacions religioses. Així, certa Passió del XV, feta a Viena, escenificava els passatges precedents al Via Crucis en cadafals construïts a la plaça del Mercat Nou; aquest es feia al llarg del Camí de la Creu i carrers contigus, mentre que la Crucifixió es realitzava al cementiri de S.Esteve (214). A Perpinyà devia passar semblantment car encara resta el Camí de la Passió Vella (on hi ha actualment la Universitat), i la famosa Processó de la Sang. Al segle XVII, a Chaumont, s'escenificava també per tota la ciutat certa representació de S.Joan Baptista, col.locant a les places més amples els cadafals on es dramatitzaven els passatges essencials: el bateig, l'empresonament, la degollació i l'Infern (215)(Fig.

Encara avui la Passió de Verges comença sobre un gran entarimat a la plaça, segueix amb el Via Crucis dialogat pels

carrers, acompanyat de la impressionant Dansa de la Mort particularment esfereïdora en passar per l'anomenat Carrer dels Car-gols, i finalitzat a l'interior del temple, per procedir a la Crucifixió en el mateix cadafal a la Plaça Major (216).

Semblantment succeïa al poblet de Salomó en les representa-cions tradicionals del "Ball del Sant Crist" (festes de maig), mena d'acte dramàtic que s'iniciava a la plaça de l'església amb un pròleg on el narrador presentava la història, i, sobre un entarimat alçat a l'aire lliure, es recitava el drama, clos amb una processó pels carrers de la vila on continuava l'acció dialogada. El 1972, però, en la restauració dirigida per l'Ins-titut del Teatre de Barcelona, es traslladà la representació dintre el temple, amb una nova escenografia de Fabià Puigcer-ver, que fa davallar de la cúpula un "contrafacta" d'araceli circular a imitació del Misteri d'Elx, no del tot afortunada, i un vestuari, tampoc gaire procedent, de Josep Messeguer (217).

#### 4.4. L'escena frontalitzada.

La concentració de la major part de l'acció dramàtica al creuer, dintre les esglésies, i de vegades en un cadafal únic, suposava d'alguna manera un pas endavant cap a la frontalització escènica, malgrat que, de fet, s'usés tot l'interior del temple. La Consueta del Juý (218), representada dintre d'una església mallorquina durant el segle XVI, només emprava, segons les seves rúbriques, una part molt concreta de l'edifici eclesial, i introduïa un doble cadafal a dues altures i a tres nivells, per significar els espais Infern-Terra-Paradís: "se farà un cadefal, gran quan porà, en la capella més al mig de la Iglésia, algun tant enfora, y detràs d'ell se'n farà un altre junt a n.el mateix que.s puge de un a l'altre" (rúb. inicial). "En lo cadefal més baix no.s posarà cosa ninguna", i en ell devia instal.lar-se la Humanitat i l'encarnació dels set pecats capitals. Sota d'aquest entarimat hi havia l'Infern, al qual s'accedia mitjançant una Boca de Drac, com era habitual: "baix d'est cadefal, si.s porà, hage una boca de infern, si no, posar-y han una cortina per a tapar lo baix de dit cadefal. lo tal loch serà lo infern" (ibíd.). Darrera aquest cadafal se n'alçava un altre, més alt, on s'estaven Jesús, Maria, àngels i sants (el Paradís) i on havia d'haver: "Primo una cadira de respalles molt ben empaliade, com a tribunal de jutge, més tres cadires de cuiro, més dos trompe-

tes y alguns [...], per quan serà menester, més y poseran una creu sens crusicifici, dos vexillas ab ses astes, posat en terra per quan serà menester". En ell havia d'instal·lar-se la cort celestial, "lo Iesús se esenterà en la cadira en pali|a|de, la Maria al seu costat a le part dreita, aprés S.Pere, derer S.Joan, tots a le mateixa part; los àngels restaran drets, S.Miquel devant lo Iesús ... los custodis als costa|t|s, abpuntant més en fora..." (ibíd.). Cal assenyalar que els diables, acabat el Judici, sortien amb els condemnats per la porta dels peus de la nau (oest), lloc assimilat tradicionalment a l'Infern en la simbòlica medieval. En certa Passió provençal de finals del XV també l'"Infern [sia] jost lo postat (empostissat) an [un] autre postat jost [lo] premier" (219). L'emplaçament d'aquests escenaris és ja un decidit pas cap al lloc específic de representació tendent a la frontalitat.

Però on es prefigura més clarament l'escena frontal que desembocarà en l'edifici de la caixa italiana, és en les representacions àuliques, fetes en grans sales o en els patis o jardins de les residències reials o senyoriales, on es tendeix a privilegiar l'espai de la representació per mor de privilegiar la visualització del personatge il·lustre o d'oferir-li almenys el punt de visió òptim. No es tracta exactament encara d'una escena frontal, però tampoc d'una escena centralitza-

da. El públic ja no circumda totalment l'espai de la representació sinó només tres dels seus costats o de manera ultrasemicircular (com el teatre grec i romà). El quart és l'escena, encara no autònoma, ans perfectament integrada en el marc arquitectural, però sí disposada de manera que quedés cara a cara de l'òptica reial, de l'ull privilegiat.

El primer exemple ben documentat a la Confederació catalano-aragonesa d'aquest tipus de disposició escènica és el Pati del Palau de l'Aljaferia de Saragossa convertit en àmbit dramàtic durant les festes de les Coronacions dels monarques. Malauradament el palau àrab, acuradament conservat pels reis cristians captivats per la seva magnificència, hauria de sofrir una sistemàtica devastació, fa poc més de cent anys, motivada per la insensibilitat d'altres monarques menys sublims. Efectivament, el 1862, Isabel II, que havia visitat l'Aljaferia el 1845 sense restar-ne gens ni mica colpida, ordenà la conversió del Palau en caserna de tropes. L'esplèndida mesquita es convertí en presó; la capella de Sant Jordi, obra del XIII amb retaules de Ferrer Bassa encarregats per Pere III el 1339, fou absolutament arrasada; s'arrencaren i es destrossaren els arcs àrabs (algun d'ells -4 capitalls i dos arcs- gaudí la fortuna d'ésser traslladat al Museu Arqueològic de Madrid; altres que pararen al de Saragossa, estan avui reintegrats al Palau); les magnífiques Sales dels Marbres, de la Xemeneia, dels Paraments o la torre del Trobador, foren convertides en llòbregues estances militars.

D'uns anys ençà, però, sortosament, és objecte d'una curiosa restauració dirigida a reprimonar el Palau. Tanmateix, l'assolament experimentat fa difícil una exacta ubicació dels llocs que les antigues cròniques descriuen.

Amb tot, provarem de situar en el plànol els espais teatralitzats per a la representació d'entremesos i altres actes dramàtics que tingueren lloc en les Coronacions de Martí l'Humà (1399) i Ferran d'Àntequera (1414), segons les descripcions literàries de l'època. Els plànols moderns sobre els que treballem foren publicats per Antonio Beltrán (220).

En les cròniques festives de les esmentades Coronacions, els llocs que ens interessin de localitzar amb precisió són tres: la Sala o Palau dels Marbres i dos Patis.

El Saló dels Marbres, l'estança més esplèndida del palau àrab i que fins als Reis Catòlics seguiria essent la Sala reial per excel·lència, anava decorada amb pintures narratives que relataven la "Història de Jaufré" (el Pilós?), que devien ésser de semblant traça a les que ornin el Castell d'Alcanyís, inspirades en la vida i fets bèl·lics de Jaume I, com les del Tinell de Barcelona o les "del Palau Aguilar del carrer Montcada sobre la conquesta de Mallorca. S'anomenava dels Marbres per les lloses d'aquest material que recobrien el seu sòl i que Pere el Cerimoniós, el 1352, substituïria per rajoles (221). En aquestes festivitats era "ornat y empaliat de draps de ras molt fort bells y fort ricosos", i enmig la Sala hi havia "un



molt ricós dosser e una bellíssima e gran cadira, fortment  
 ricosa e ben arreada" (222), on s'asseia el rei per rebre el  
 seu seguici i visitants, on disposava els darrers detalls abans  
 de la desfilada cap a la Seu per coronar-se, i on, després de  
 menjar, anaven tots els convidats a solçar-se amb música de  
 "menistriles e tronpetas e juglares de cuerda de diversas ma-  
 neras e con órganos de mano" (223), i a dansar i a menjar con-  
 fits: "cavallers y fills de cavallers dançaren per bon espay  
 dançant, lo senyor Rey feu collació ab la multitud de notable  
 gent que aquí era, hon hac gran multitud de diverses maneres  
 de notables confits" (224), "e el rey mandó llevar al prin-  
 cipe e a sus hermanos e fueron dançar e con ellos muchos ca-  
 valleros e escuderos, e allí ovieron su solaz, e luego el rey  
 demandó espeçias e vino" (225). La magnitud dels actes exigeix  
 una sala ben espaiosa, i A. Beltrán, en canvi, l'emplaça en una  
 cambra de 7,65m. d'amplada per 20m. de llarga, espai que ens  
 sembla insuficient. El planell que s'exposa al Museu Arqueo-  
 lògic de Madrid, en canvi, situava el Palau dels Marbres just  
 davant d'aquesta cambra, cosa probablement més versemblant.  
 De fet, al nostre entendre, aquesta sala devia ocupar tot l'es-  
 pai que va des de la cambra interior que A. Beltrán anomena "de  
 los Mármoles", fins al pòrtic del Pati dit de Santa Isabel; un  
 àmbit de més de 30 metres d'amplària per uns 17 de profunditat,  
 dividit per un columnat a la banda nord on s'obria un petit  
 pati d'il·luminació.

Si en aquesta sala el rei tenia parada, la "rica silla de

l'as jarras" (226), es tractava del Saló del Tron. I, curiosament, Ferran el Catòlic, que la seva dèria antiàrab li fa renunciar a aquest magnífic àmbit, construeix el seu sumptuós Saló del Tron al pis superior, just damunt d'aquesta sala, i segons la descripció de Münzer que l'anomena "nueva aula" amb mesures similars (227).

Però el que ens pot confirmar la situació d'aquest Palau dels Marbres és la seva ubicació respecte del Pati central.

Dels dos patis existents a l'Aljaferia (el de S. Martí i el de Sta. Isabel), ens interessa especialment el central, el pati àrab, amb l'estany o al-berka que el presideix a la banda meridional (just on s'obria l'entrada principal en època mussulmana) i porticat amb delicats arcs lobulats, àrabs els dels pòrtics nord i sud, mudèjars els de les bandes est i oest realitzats en l'època de Pere el Cerimoniós (228).

L'estructura tradicional del Palau àrab constava d'un pati rectangular amb pòrtics en els costats menors i, darrera, una xarxa de salons, amb una gran cambra central i altres laterals a manera d'alcoves; rera les quals s'obria un altre pati petit amb un oratori (229).

Efectivament el Pati de Santa Isabel (així anomenat en honor a Santa Isabel de Portugal, filla de Pere el Gran, que se suposa nasqué a l'Aljaferia), desemboca, a la banda nord, en una gran cambra central amb un petit pati al fons que té la mesquita al seu extrem oriental. Aquesta cambra, i no altra, havia

d'ésser la gran Sala dels Marbres, que originàriament tenia també una bassa a la banda sud en comunicació amb el gran Pati, estany que els reis cristians cobririen en fer espaiós el Saló del Tron.

El Pati àrab mesurava, segons A. Baltrán, 24 metres d'ample per 39 de llarg (230). Alvar Garcia de Santamaria, que el medeix des de l'interior dels pòrtics (afegits els laterals durant l'Edat Mitjana), comptava que aquest "gran corral havia en luengo çinquenta e quatro pasos e ancho XLIIII pasos" (231), mides que coincideixen amb les actuals. Al centre del pati figura un pou, almenys en els plànols de Miquel Marín fets al segle XVIII sobre els que dibuixà Tiburcio Spanoqui el 1593 (232).

El Pati de Santa Isabel, situat, doncs, "davant lo Palau dels Marbres" (233), era utilitzat, en les festes que referim, com a "alberch" o "tinell", és a dir, menjador. El sòl anava tot emparquetat amb "madera de pino blanco" (234), i el celobert cobert d'un "papelló d'armes reyal" o tendal fet amb "una peça de drap de lana vermell, altra de groch, dessus lo pati", reproduint les barres del blasó de la monarquia catalana d'Aragó (235). En ell es paraven les taules pel gran àpat de la Coronació: "E aquest pati era ple de taules a .II. tires, la una dins los claustrons qui són entorn del dit pati, l'altra fora los claustrons" (236). Presidia, naturalment, la taula del rei, situada a la banda sud: "y al cap d'aquest pati, vers la Capella de Sant Jordi [construïda al segle XIII a l'antiga

entrada principal, d'ençà traslladada a la banda est], havia una taula més alta que totes per al senyor Rey, hon pujava hom per quatre grahons, y aquí havia una cadira ab un bell dossier reyal, d'or y de vellut vermell". Una gran taula, que en la coronació d'Alfons el Benigne (1328) mesurava "divuit palms de llong" (237), ço és uns 3,60 metres de llargària, òbviament emplaçada damunt d'un entarimat al qual s'accedia per 4 esglaons (238). Aquest cadafal reial se situaria davant l'estany que tanca el pati pel sud, i l'escala potser baixaria al passadís central sobreelevat, fet en rajola, que creua longitudinalment el centre del Pati, anomenat "andador" per A. Beltrán (239), que en l'època àrab contindria jardineres de flors a semblança de l'Alhambra granadina, però que en aquestes celebracions devia estar cobert, com la resta del pati, amb l'empostissat de fusta. El Pati, almenys en la Coronació de Ferran, estava tancat per "dos palenques [valles de fusta], uno de una parte e otro de otra, pegados a los pilares que tenían el çielo de la sala, e alderredor del asentamiento, porque hera espaçio para entrar los servidores con los manjares, estava cerrado de palenque de madera con su puerta porque no entrasen los que avían de servir a la mesa del Rey" (240).

Les parets del pòrtic estaven empaliades "de molts rics draps de ras". Al mig "havia un gran dreçador hon estava l'argent del senyor Rey. Aprés de aquest dreçador, havia un brollador havent tres gàrgoles, del qual per la una gàrgo-

la vin blanch, per l'altra vermell e per la terça aygua exien continuament. Aprés de aquest brollador, en lo dit pati havia dos dreçadors hon estava molta rica vexella d'argent per servir prelats, comtes, bescomtes e altres barons y nobles" (241). El dreçador no és altra cosa que una taula a manera de mostrador "hon estava gran multitud de veixella de or y de argent del senyor Rey" (242), però on també podien tenir aparellada la beguda que calia servir (243). La seva situació "en mig de aquest pati", cal interpretar-la no com al punt central exacte, impossible, com veurem en relació als espectacles, sinó emplaçat en l'eix central, però desplaçat cap al nord, cap a la Sala dels Marbres. El brollador artificial que manava aigua i vi, podia haver-se col·locat sobre l'esmentat pou. Els altres dos dreçadors menors podien situar-se redossats al pòrtic septentrional del pati.

Aquesta disposició era ben comuna en els fastes aristocràtics de l'època. Encara el 1548 la ciutat de Valenciennes recull l'esperit d'aquests actes en la festa del Principat d'Esplai, antiga diversió llavors un tant desueta, en la que es féu un banquet d'honor, a la Plaça del Mercat de llanes: "ceste place fut richement tapissée, au bout de laquelle estoit un petit théâtre de bois eslevé de quatre à cinq marches: et là dessus fut dressée la table d'honneur où mangea le Prince [de Plaisance]; le dais estoit de drap d'or, et vis-à-vis se voioit un petit buffet pour la vaisselle du Prince. À l'au-



tre bout de la Place, contre un pilier, y avoit un grant buffet de parade tout chargé de riche vaisselle d'argent" (244). "Buffets" emprats també en les representacions religioses, com succeeix en la Passió de Mons (1501), per proveir de viandes l'àpat de les noces de Canà (245). Fonts d'artifici que brollen diversos líquids, abundantament documentades en les entrades reials, franceses i catalanes de l'època.

La disposició dels comensals al Pati de l'Aljaferia era la següent: el rei, òbviament, al centre, "y sech-se sols en la taula damunt dita... E a la part dreta los prelats {arquebisbes de Saragossa i Atenes, bisbes de Mallorca, Barcelona, Elna i Soloro}. Y en la taula de la part sinistra seguieren lo Comte de Prades; lo comte de Ampúries, don Pedro de Ampúries; lo Comte de Pallàs; lo Maestre de Montesa; lo Castellà de Amos<sub>ta</sub>, don Juan de Cardona; lo Bescomte d'Illa. En les altres taules, axí de una part com de la altra, sehien nobles, cavallers, y altres gentils hòmens, missatgers de ciutats y viles en gran nombre" (246). Semblant distribució es féu en l'àpat de Ferran: "de la su mano derecha comían los perlados e a la mano ezquierda comían los señores Príncipe de Girona e duque de Penafiel, e un poco más baxo todos los otros grandes, e en cada canto de mesa un perlado, e después los caballeros" (247). El matís que subratllem ens evidencia que en el cadafal reial, ultra la taula única del monarca, s'emplaçaven les de prelats i comtes principals, mentre que en la mateixa aliniació del cadafal,



però al sòl del pati, els altres senyors importants. Enta-  
rimat, e més, avançat cap al centre del pati, com precisa Car-  
bonell en referir l'àpat fet en la festa de S.Jordi, vuit dies  
després de la Coronació de Martí: "les taules foren aparella-  
des e ornades en tal forma que en lo gran pati, hoy (hon) les  
jornades de sa Coronació havia menjat, fonch parada una gran  
taula fora les claustres hon lo senyor Rey segué en mig, e a  
la part dreta seyen duchs de Gandia, maestrè de Montesa e tots  
los altres cavallers novells d'Aragó e del Regne de València,  
|e| a la |s|inistra |del| rey, lo comte d'Ampúries, comtes e  
tots los altres cavallers de Cathalunya e de Mallorca; en  
les spatlles de aquesta taula, dins los claustres, eren para-  
des taules entorn en què seyen nobles e cavallers ja ans de la  
festa de la Coronació fets" (248).

L'altre pati o tinell, que només se cita per albergar al-  
tres taules per convidats menys privilegiats, no podia ser al-  
tre que el Pati de S.Martí, situat a la banda nord-est, davant  
l'entrada principal en temps cristians, emmarcat pels porticons  
de la muralla i camí de ronda, en la part oriental, i per l'es-  
glésia de S.Martí a la part septentrional. Per l'oest està ben  
comunicat amb el pòrtic nord del Pati de Santa Isabel. Només  
d'aquest pot tractar-se "lo pati qui és après del damunt dit  
|Santa Isabel|" que "era cubert de draps de lana blaus y blancs,  
y empaliat de draps de ras molt bells, hon havia taules molt  
belles, fetes a sis tires" (249), i "aallí sehien y menjaren

cavallers molts de moltes y diverses partides, catalans, valencians, castellans, y escuders y altres gents de ciutats y viles" (250).

De la resta de les Sales del Palau, es fa referència a la Sala de la Xemeneia, que col·locaríem on A. Beltrán hi situa la de Marbres, i d'acord amb el planell conservat al Museu Arqueològic de Madrid (251), i que era utilitzada com a menjador de la reina durant la Coronació del seu espòs : "Y en lo palau de la gran Chimenea ... menjà la senyora Reyna, y al cap de la sua taula a la mà dreta sehía lo senyor bisbe de València, y també a la part sinistra sehía la sereníssima Reyna de Nàpols y la Infanta dona Isabel, que era sor del se nyor Rey, y la senyora comtessa de Luna, que era mare de la senyora Reyna, y per lo semblant dona Juana de Prades. Y en les altres taules que estaven dintre aquest palau, sehien moltes nobles dones y altres moltes senyores de paratge e una infinitat de molt gentils donzelles, axí de la ciutat de Caragoça com de la mateixa Cort" (252).

També es referencia la Cambra dels Paraments, que estava "après d'aquest palau [dels Marbres]" i hi havia "un lit ab paraments de armes reials de or y de vellut vermell. E aquesta tal cambra era tota empaliada de molts ricosos draps de or molt bellíssims y valerosos" (253). Potser era la cambra-dormitori, car en finalitzar la festa, quan tothom pren comiat, "lo senyor Rey entràs-se'n en cambra" (254) del Saló dels Mar-

bres estant, i també on entra a canviar-se de robes abans de sortir del Palau o en tornar-hi. Tal vegada aquesta sala s'emplaçava en la pròpia mesquita, una de les més esplèndides cambres àrabs que ens perviuen. Ferran d'Antequera, però, té la cambra de dormir en el pis superior, car en acabar la festa "subiose a su cámara que hera çerca de media noche, e las gentes se fueron a sus posadas" (255).

Naturalment, toça aquesta disposició dels llocs identificables del Palau, l'hem fet en funció de la teatralització del seu espai en miras als espectacles que se celebraven durant els àpats. Espectacles que definien almenys dos llocs dramàtics: un al sòl del pati, és a dir en un espai prou ampli perquè els entremesos poguessin evolucionar; l'altre al sostre de la Sala de Marbres, on es construïa un autèntic cel escènic, el primer que tenim documentat al nostre país amb aquesta complexitat i detall i fora de l'església: "Y fo fet un excellent entremès, alt sobre lo Palau dels Marbres, en la teulada, hon havia un cel ordenat per grahons, y en (on) los sancts estaven per orde, cascú tenint son signe de victòria en la mà, y en la sumitat estava Déu lo Pare en mig dels serafins, y tots cantaven cants de molt grandíssima melodia" (256). De la fesomia d'aquest Paradís ens en dóna més detallada referència Alvar García, car s'emprà, idèntic, en la coronació de Ferran d'Antequera, només 15 anys després: "E en sta gran

sala {Pati de Santa Isabel} estaban fechos ençima de la puerta por dó entravan a la dicha sala, un gran cadalso alto como manera de los cielos, que heran fechos de esta manera : hera un andamio alto sobre la puerta, e en medio d.él estaban tres rruedas, una sobre otra, e las del medio mayor que las otras, e de la una parte e de la otra de las rruedas avía ocho gradas de cada parte todas las rruedas e enllenadas e enbutidas; e las rruedas, e todo el andamio e las gradas heran de color del çielo, e ençima de las rruedas, sobre la postrimera, avía un çielo más alto que los otros, en el qual estaban dos niños muy bien guarnidos de paños de oro, e estaban el uno al otro poniendo una corona en la cabeça a rremenbrança de quando Dios coronó a Santa Maria; las quales tres rruedas estaban llenas de omes vestidos de paños blancos e con alas grandes doradas e con rostros sobrepuestos blancos a parescençia de ángeles, e tan fermosos que bien paresçían ángeles. E estas tres rruedas fazían movimiento la una contra la otra a manera de çielos quando se mueven, cada {vez} que querían ... E maguer {aunque} las rruedas de los çielos fazían movimiento, el çielo de ençima dó los niños estaban, todavía estaban quedos que se no movían, e las quatro gradas más altas estaban en ellas asentados príncipes e profetas e apóstoles cada uno su señal en la mano por dó hera conoçido. E en la primera grada de las otras, otra contra ayuso, estaban syete omes en semejança de los syete pecados mortales e en la segunda grada estaban syete

moços con rostros sobrepuestos que parecían diablos que atormentavan a los syete pecados mortales. En la tercera grada estavan las virtudes. En la quarta grada los syete ángeles. ...luego ese punto se començaron a mover los çielos de los ángeles e arcángeles [e] fazían sonar sus estromientos, e los patriarchas e profetas e apóstoles cantavan el Te Deum e otros ynos e prosas..." (257).

No gosem fer cap aproximació visual d'aquest ric Paradís, car ens manquen elements tècnics, detalls de la seva construcció i de la fesomia dels seus components. Les reconstruccions de Cesare Lisi dels ginys brunelleschians, com veurem més endavant, o la pintura de Cailleau del Paradís de la Passió de Valenciennes, podrien ajudar-nos a fer-ne una interpretació si poguéssim escatir la naturalesa d'aquestes rodes giratòries: eren ginys aeris o simples cercles fixats?

El cert és que es tracta d'un cel amb una complexitat comparable o major que l'enginyat per Brunelleschi pocs anys després, amb tres rodes que giravoltaven en sentits contraris i carregades d'àngels, al damunt de les quals s'emplaçava encara un altre aparell, probablement en cercle, amb dos nens (a semblança de Crist i Maria en el moment de la Coronació), segurament presidits per Déu Pare. Als costats vuit grades amb apòstols, profetes i prínceps, els set àngels, les set virtuts, 7 diables i els 7 pecats capitals, tots cantant i tocant instruments. A més a més, d'aquest cel eixia un núvol,

com examinarem en el seu lloc, que "devallaca al dreçador hon estava gran multitud de veixella de or y de argent del senyor rei", dintre el qual hi ha un àngel que baixa "los bacins per a dar ayguamans al senyor Rey, los quals donà a dos àngels qui estaven de peus en lo dreçador, y los dos àngels donaren-los a aquells qui devien servir lo senyor Rey" (258). Per aquest motiu l'aparador de la vaixella l'hem de situar cap a la banda nord del Pati, sota aquesta bastida del cel.

Però malgrat els documents, descripcions i cròniques, el Palau de l'Aljaferia amb les reformes gòtiques dels reis catalans, és, com diu A. Beltrán, "de todos los edificios que han venido a superponerse, a través de los tiempos, en la Aljafería, el peor conocido" (259). Això afegit a l'estat actual de la restauració que ens ha impedit d'examinar amb detall precisament totes les sales al nord del Pati de Santa Isabel, no ens permet, però, donar per definitiva l'estructuració que proposem.

Si fóra certa la situació de la Sala dels Marbres on la disposa el professor A. Beltrán, tota aquesta organització de l'espai hauria d'avançar-se a l'entorn del petit pati que hi ha just davant les portes d'aquesta Sala, disposició que no podem descartar, però que empetiteix extraordinàriament l'àmbit de les representacions i que dificulta la visibilitat del Príncep. Perquè, en el fons, el que queda clar és que



aquests jocs dramàtics, realitzats per al solac i exaltació del rei, rebien una disposició escènica frontalitzada, privilegiant, per qualsevol altra, la visió del monarca. Només ell, i els seus més immediats familiars o els personatges de major rang, estarien situats frontalment respecte l'"escena", la resta del públic circumdaria l'acció a banda i banda.

Estem ja davant d'una tipologia escènica frontalitzada que faria fortuna arreu de la Península amb els anomenats corrals, ço és, patis utilitzats per a les representacions, on el públic es disposava en tres de les galeries, la quarta reservada als actors, davant la qual es dreçava l'entarimat escènic, i al seu front, al sòl del pati, s'emplaçava el públic més popular.

Els exemples del Corral del Príncipe (260), de la Cruz (261) o l'encara conservat d'Almagro, són bones mostres dels primers edificis teatrals hispànics que encara mantenen la noció d'espai no específicament teatral (pati), cosa que se supera a València amb la construcció de la "Casa de Comèdies" de l'Oli vera. No gaire distints serien els teatres elisabeteans, com hem vist en els dibuixos del Teatre de Swan o l'escena de "La Mort de Faust" (Fig. 8-12), i com devia succeir també amb el Teatre del Globus on treballava Shakespeare.

Idèntiques disposicions escèniques se seguirien al Corral del Carbón (Granada) (Fig. ) o al Pati de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona, entre tants d'altres.

Escenes frontalitzades que perpetuarien el model d'espai teatral fins als nostres dies, i de les que es contaminarien, fins i tot, els darrers grans misteris religiosos de tipus medieval i a la plaça, com succeí a Mons el 1501 (Fig. ) o a Valenciennes el 1547.

CAPÍTOL VI:

L'ESPAI DE LA FESTA D'ELX

CAPÍTOL VI :

L'ESPAI DE LA FESTA D'ELX.

Un dels aspectes més suggestius i menys estudiats del Misteri o Festa d'Elx és el referit a l'espai en el que es representa i als elements escènics que el componen. Abunden les descripcions i les explicacions hodiernes, tampoc excessivament precises, però faltava encara una veritable contextualització en el concert dramàtic de l'època en què nasqué i es configurà l'espectacle il·licità. Per aquest motiu hem provat d'examinar les diferents possibilitats i tipologies de l'espai teatral durant l'Edat Mitjana a Europa i, en especial, als Països Catalans, en les que podem emmarcar adequadament l'escenificació de la Festa.

En el nostre àmbit cultural observem que, ultra les tradicionals dramatitzacions litúrgiques dins les esglésies i la Festa del Corpus pels carrers de la ciutat, les grans representacions en llengua romànica del segle XIV de què tenim notícia es realitzen, sistemàticament, a l'aire lliure (Plaça del Mercat a Pollença, Plaça del Corral a Tarragona, Murallles i portal de la ciutat a Vila-Real, etc.); mentre que al segle XV assistim a una proliferació d'aquests espectacles reintegrats a l'interior del temple (dramas assumpcionistes de València, Elx i Lleida, Passions de Tarragona i Cervera, Davallaments de Mallorca, etc.).

No podem parlar, doncs, almenys aquí, d'un trasllat progressiu des del marc eclesiàstic al marc urbà a mesura que les representacions es feien en llengua vulgar, es farcien amb passatges "profans" i eren organitzades per laics, tras-  
llat que sí trobem, per exemple, a França (0). La creixent participació dels ciutadans i de l'erari públic en els espectacles, no suposà l'absolut desinterès de l'Església, ans al contrari, sempre hi hagué una intervenció del clergat. Ens trobem, així, com un beneficiat de la Catedral de Tarragona organitza, el 1386, "lo joch dels apòstols" al carrer, mentre que els consells municipals subvencionen i col.laboren en l'organització dels espectacles dins l'església durant la centúria següent. I si en altres països europeus, després de Trento, l'expulsió del teatre de l'interior dels temples és (amb isolades excepcions), categòrica/ als Països Catalans s'hi queda aferrat, malgrat les continuades disposicions prohibitives, fins ben entrat el segle XVIII (1).

La tradicionalitat del marc i dels temes serà la gran -i el gran handicap- característica/del teatre català, que no abundarà en produccions de qualitat literària perquè li mancava el primer públic que les havia d'escoltar, d'entendre i potenciar: la cort. Sense l'espectador cortesà, l'única forma de teatre en llengua autòctona que podia subsistir era el de la festa medieval, feta dins o fora de l'església, tant s'hi val, però com a màxima expressió dels ritus col.lectius de la comunitat, únic públic que restà imbatut.

Això no vol dir que no existissin altres ofertes teatrals, per a les que s'habilitaren els patis dels hospitals i es construïren edificis especialitzats, amb venda de localitats i amb la clara missió de divertir a la gent. Però aquest tipus d'escena serà ben aviat dominada pel teatre castellà que en aquell temps (ss.XVI-XVII) assolí les seves cotes màximes d'expressió.

Són, doncs, l'espai i el públic tradicional els que defineixen la pervivència del Misteri d'Elx, l'únic a Europa que encara usua l'interior d'un temple en la seva representació íntegrament, que encara manté una organització mixta entre el clergat i els laics, i que encara s'esdevé com a festa comunitària davant d'un auditori popular que no va principalment a distreure's sinó a celebrar-hi un ritual col·lectiu.



1. L'espai dramàtic o textual.

Hem definit l'espai dramàtic com l'àmbit fictici en el que es desenvolupa l'argument de l'obra. el marc de referència que representa una realitat irrepetible en la concreció dramàtica.

En la Festa d'Elx es tracta, per tant, de la Ciutat de Jerusalem i el seu entorn immediat, on Maria passa els últims dies de la seva vida. Ciutat aquí centralitzada per la casa de la Verge, que en la realitat ocupava una situació lateral als peus del Mont Sió, on resideix acompanyada de les seves donzelles i visitada per les Maries. Ciutat cenyida pels seus contorns més significatius per a la Història Sagrada: l'Hort de Getsemaní (el Verger on Crist fou pres), la Muntanya de les Oliveres (des d'on Jesús ascendí al cel), el Mont Calvari (Gòlgota) i el camp de Josep d'Arimatia on se sepultà a Crist (avui ambdós darrers llocs integrats en la gran església del Sant Sepulcre). Finalment, l'indret on s'ha de soterrar a Maria: la Vall del Cedró o de Josafat, paratge on s'ha de realitzar el Judici Final.

L'església sencera d'Elx és la ciutat santa amb les seves rodalies. El seu exterior és la resta del món.

## 2. L'espai teatral o marc de la representació.

La representació del Misteri d'Elx des dels seus inicis ha tingut com a marc fonamental l'interior de l'església, concretament l'església parroquial de Santa Maria d'aquella ciutat, declarada Parroquial Insigne pel bisbe Tormo (2) i Basílica Arxiprestal des de 1951 (3).

Però aquest espai escènic no fou sempre idèntic: sobre la mesquita àrab que romangué dreçada fins el 1334, es construí el primer temple catòlic que subsistiria fins el 1492, i on, possiblement, es representaria per primer cop el Misteri. Fou mestre d'obres d'aquest edifici Joan de Xenta i devia respondre a la tipologia tradicional de les parròquies gòtiques de la zona, de nau única amb quatre trams (les arcades dels quals foren pintades de vermell per Miquel Torres), amb capelles laterals i presbiteri poligonal o recte (4). Malgrat la migradesa de dades de la seva fesomia, podem suposar que la Festa s'estructuraria de manera similar, amb entarimat i rampa i un cel en altura (en la volta o arcada), a imitació del que s'esdevenia en el misteri assumpcionista de la Catedral de València.

El segon temple, sembla ser molt més gran, acabaria de construir-se en la seva totalitat cap el 1566 i duraria fins que l'ensorressin les fortes pluges de 1672 (5). En conservar una descripció feta per Cristòfol Sans el 1621: "El tem-

plo donde se hace esta Fiesta, que es en la Iglesia Mayor, está hecha su fábrica para este efecto, porque es muy grande, de una nave, y tan alta que causa espanto y asombro a los forasteros. Parece que Nuestra Señora le sustenta, para que allí se celebre su muerte y ascensión a los cielos. No se halla en la cristiandad otra tal fábrica como esta Iglesia, la cual se acabó, según se ve en sus edificios, año de 1566" (6).

Tampoc tenim gaires dades sobre el nou temple que seria, possiblement, iniciat dins la tradició gotitzant, i que podria haver incorporat, a meitats del XVI, elements renaixentistes.

Sabem que el 1528 era mestre de l'obra Joan d'Anton i que el director de les obres de la Catedral de Múrcia, Geroni Genovès, vingué a inspeccionar-la (7). Des de 1555 a 1563 dirigia les obres Julián de Alamiques, un dels artistes més importants del renaixement en la Governació d'Oriola (8), el qual abandonà la direcció del temple més italià del renaixement de la zona, el parroquial de Callosa del Segura, per ocupar-se del d'Elx (9).

La construcció de l'actual església s'inicià el 1673, després de l'ensorrament produït pels aiguats que caigueren l'any 1672, "desde los primeros de henero hasta el mes de mayo casi sin cesar" (10), segons plànols de l'arquitecte genovès Francesc Verde, que només estigué un any al front de les obres, car morí el 1674, succeint-li, immediatament, en el càrrec de mestre major Pere Quintana (1674-1678), Joan

Fauquet (1681-1719), Francesc Raimundo (1720-1730) i, des de 1758, continuà la construcció amb substancials aportacions l'arquitecte Marc Evangelio, que la conclouí el 1767, excepte la Capella de la Comunió, feta sobre traces de Llorenç Chàpuli i dirigida per Josep Gonzàlvez de Coniedo, i que s'acabà el 1783, consagrant-se el temple el 1784 (11). Aquesta tercera església (l'actual) començà a construir-se, contra tota tradició, pels peus. L'explicació és ben simple: calia disposar amb la màxima brevetat d'un espai suficientment ampli per reanudar el culte i, sobretot, celebrar la representació de la Festa. L'objectiu principal, doncs, era enllestir i cobrir la nau, que es tancaria provisionalment amb un mur per la banda del creuer, aïllant-la d'aquest i del presbiteri en construcció. És a dir que l'espai escènic del Misteri d'Elx ha anat emmotllant-se i perfilant-se a través de les tres distintes construccions del temple de Santa Maria, sense comptar les representacions que tingueren lloc a la veïna església de Sant Salvador entre 1672 i 1686 (12), això és, el període entre l'esfondrament de Santa Maria (de tal magnitud que comportà la seva total demolició), i la construcció de la nau i volta del temple actual (13). Però encara des d'aquesta última data fins a la present disposició, el marc escènic s'anava adaptant al creixement constructiu de l'església: de 1687 a 1729 només s'utilitzà la nau des de la porta major fins a l'arc toral de ponent, on s'alçà, com hem dit, un en-

và per separar-la del creuer en construcció (14). El 19-IX-1727 creuer i cúpula havien estat ja construïts; el 1729 es desfà l'envà de l'arc toral i, per tant, l'espai del temple s'amplia i inclou el transsepte cupulat (15); el 1730 avancen les obres del presbiteri i el 1736 s'obren per primer cop les dues portes laterals del creuer, la del sud l'11-VIII-1736 i la del nord el setembre del mateix any (16), cosa que produeix un major consum de cera durant la representació (17). El 1760 es trasllada el cadafal al centre del transsepte i el cel s'emplaça per primer cop a la cúpula, tal i com ho veiem avui, instal·lació/que ideà Marc Evangelio el 1758 (18). El 1767 s'acabaven les obres del tabernacle, retaule i cambril de la Verge (presbiteri) : el 1783 finalitza, definitivament, l'edificació del temple, tal i com el podem contemplar en l'actualitat.

No podem oblidar tampoc l'espai exterior de l'església, el seu entorn urbà, utilitzant tant en les entrades i sortides de la representació, com en l'acte paradramàtic de la processó de la Verge morta. I en aquest sentit, és punt

de referència important. l'ermita de Sant Sebastià, que començà a bastir-se el 1489 (19), i que es convertiria en vestuari dels actors de la Festa (20), des d'on surten, acompanyats de la música en una mena de petita "Mostra" processional, per dirigir-se a la porta de Santa Maria on s'inicia el drama; porta coberta amb un tendal a ratlles blaves i blan-

ques (com el segon pati envelat en la Coronació del rei Martí a l'Aljaferia), per protegir del sol els cantors que esperen el seu torn d'entrada en l'àmbit de la representació, que es refugien també en la casa d'enfront, la Casa Cosidó, on se'ls serveix un refresc, seguint una vella tradició. (20bis).



### 3. L'espai escènic vertical.

Ja hem tingut ocasió de comentar, en diverses ocasions, la cabdal importància que per al teatre medieval suposa la introducció de l'escena vertical, que requerirà l'ús d'una complexa trambaia aèria en les seves connexions amb l'escena horitzontal. Hem parlat també de la mutilació del simbolisme abstracte que aquesta innovació comportava i l'avençada cap a la unitat escènica que contenia.

Ara ens és llegut d'analitzar els seus elements constitutius i la fèsomia que adquireixen en el Misteri d'Elx.

#### 3.1. L'espai físic del Cel o Paradís.

Obviament la raó d'ésser de l'escenari vertical li ve donada per l'emplaçament del lloc escènic del Paradís, sens dubte el decorat més important del teatre medieval i el que major atenció requeri als escendgrafs de l'època. Per oposició, l'altre decorat que més interès despertava era l'Infern, que, com a lloc escènic, és una creació pròpiament medieval, car el teatre antic no el contemplava (21).

Hem de constatar que l'infern escènic el trobem més ampleament desenvolupat a França, Alemanya o Anglaterra. Per contrast, els països meridionals (Península italiana i ibèrica) són els que aconsegueixen la màxima complexitat en la

figuració escenogràfica del Paradís. Possiblement l'Europa del sol se sentia més familiaritzada amb l'Empiri i potser el propi paisatge facilitava l'expressió plàstica del mateix. No debades Fra Francesc Eiximenis posava per damunt del Paradís Terrenal la varietat i riquesa de les terres valencianes, als habitants de les quals, l'exquisit poeta Ibn Khafaja d'Alzira (1058-1138) exhortava:

"Valencians, quin goig el vostre!  
 Aigua i ombra teniu, amb rius i arbres.  
 L'evitern paradís és a ca vostra.  
 De donar-me a triar, meu el faria.  
 Viviu-lo. No penseu en l'infern:  
 Del Paradís al foc no s'hi va mai" (22).

Tal vegada també influí el passat de déus terribles a les terres del nord, en contrast amb les divinitats més accessibles de la mitologia greco-romana. El cert és que quan a aquells països el cristianisme els ofereix l'oportunitat de bescanviar el terriblisme en bufonada, el diable s'erigí en autèntic personatge còmic del teatre.

### 3.1.1. El decorat del Paradís en el drama medieval.

Abans d'adintrar-nos en la particular fesomia del cel il·licità, serà bo fer un breu repàs de les tipologies i característiques del paradís escènic medieval, que participen d'uns trets comuns, però que ofereixen distintes solucions segons el marc en el que s'esdevé la representació.

#### 3.1.1.1. El Paradís al carrer o al pati.

En l'escena a l'aire lliure l'única possibilitat d'emplaçar el lloc celestial és elevant-lo sobre alts empostissats, sobre finestres o balcons de les cases veïnes o sobre la teulada dels patis.

L'Ordo representationis Ade (ss.XII-XIII), un dels primers drames en romanç que ens ha perviscut i que es representà a la plaça de l'església, se situava, segurament, sobre un cadafal redossat al pòrtic del temple (Déu Pare, en acabar la seva intervenció, es retirava a l'interior de l'església)(23). La rubricació és expressiva: "Constituatur Paradiesus loco eminentiori; circumponantur cortine et panni serici, ea altitudine, ut persone, que in Paradiso fuerint, possint videri sur-

sum ad humeris" (24); és a dir, que s'havia de col·locar en un lloc alt i destacat, circumdat de cortinatges de seda de manera que els personatges celestials només se'ls vegin dels muscles en amunt. És comuna aquesta ocultació de les figures deífiques sota cortines, especialment pel que fa a Déu Pare, precisament per crear expectació i admiració a l'hora de llurs intervencions, quan el lloc es descloïa majestuosament (25).

Si en els cels verticals la fascinació li prové de l'au d'ècia de l'emplaçament, però, sobretot, de l'aparició de ginys aeris, els cels horitzontals abundaran en decorats fastuosos que romandran coberts fins al moment de l'actuació divina. Així el Paradís del *Mystère de l'Incarnation de N.S. Jésus-Christ* (1474), on es rubrica: "Ouvert, faict en manière de throsne, et reçons d'or tout autour. Au milieu duquel est Dieu en une chaire parée, et au costé dextre de lui Paix, et soubz Miséricorde, et au senestre Justice, et soubz elle Verité; et tout autour d'elles, neuf ordres d'anges les uns sur les autres" (26). Una fastuositat semblant devia mostrar el "Parayís ab beles porpres e ab riches draps e bones odós" de l'Assumpció tarragonina.

Ultra els cortinatges, els llenços pintats de blau, els ornaments daurats a semblança d'estels, etc., un dels elements més destacats del Paradís escènic medieval són les rodes. Rodes de fusta o metàl·liques, sobre les que es col·loquen di-

versitat d'àngels, actors o imatges, que giren entorn Déu en sentits distints, per significar tant les nou jerarquies an- gèliques (serafins, querubins, trons, dominacions, virtuts, potestats, principats, arcàngels i àngels)(27), com per ex- pressar els nou cercles de foc (28), materialització de la teoria neoplatònica de les esferes emanades de Déu.

El Paradís instal·lat en la teulada del Pati de l'Alja- feria saragossana per les coronacions de Martí l'Humà i Ferran d'Antequera, estava compost, com hem vist, de tres rodes gi- ratòries, amb àngels de carn i ossos tocant instruments i can- tant meravellósament (29), ben habillats amb robes blanques, ales i màscares seràfiques. Aquestes rodes podrien tenir tres cercles concèntrics cadascuna per fer els nou que hem indicat com a habituals. Al capdamunt d'aquestes rodes hi havien dos nens amb vestidures daurades que representaven una al·lego- ria de la Coronació de la Verge, en consonància amb la coro- nació reial que es festejava. Devia culminar aquest decorat la figura de Déu assegut en son setial. A banda i banda, a més, s'instal·laven vuit grades on s'asseien prínceps, pro- fetes i apòstols en les quatre superiors, i en les següents, els 7 àngels, virtuts, diables i pecats mortals (30).

Les rodes celestials giraven accionades per unes manetes (31), que les movien bé els àngels (Fig.     ), bé el propi Déu en persona (32).

El Paradís de la Passió de Mons utilitzava, d'altra banda, la finestra d'una casa que feia partió amb la plaça, per tal d'instalar els ginys aeris.

El que es feu a les arenes de Bourges (1536) per al *Mystère des Actes des Apostres*, era "ung Paradís de huit pieds de large et douze de long {uns 2,08 m. x 3,12 m.} ... tout à l'entour circuit de throsnes ouverts, peints en formes de nuées passantes, et par dehors et dedans petits anges, comme chérubins, séraphins, potestats et dominations, élevés en bosse, les mans jointes, et toujours mouvans. Au milieu estoit un siège fait en façon d'arc-en-ciel, sur lequel estoit assise la Divinité, Père, Fils et Saint-Esprit, et par derrière deux soleils d'or, au milieu d'ung throsne, qui tournoient sans cesser, l'ung au contraire de l'autre. Aux 4 angles avoit des sièges auxquels estoient les 4 Vertus, Justice, Paix, Vérité et Miséricordie, richement habillées, et aux costés de la dite Divinité avoit deux autres petits anges chantant hymnes et cantiques, qui s'accordoient avec des joueurs de flutes, harpes, luths, rebecs et violes, qui marchaient à l'entour du Paradís" (33).

El que es bastí a Valenciennes (1547), segons recull la miniatura de Cailleau, era una estrada envoltada per una doble roda, circumscrita, darrera, per un sol: "en Paradís un ray d'or derrière Dieu le Père tournant incessamment" (34).



Quan els personatges celestials no intervenien en l'acció, el Paradís restava tancat, en forma d'esfera, que s'obria, en el seu moment, com una mangrana : "Le ciel en forme de pome ouvert" (35).

De manera semblant devia estructurar-se el Paradís de l'Auto de Adán y Eva de Toledo (1500) en la Processó del Corpus, instal·lat sobre un carro o roca, i quan s'obria apareixia Déu Pare assegut en un tron envoltat de rodes, segurament també giratòries, amb 19 àngels i 8 serafins en imatges, amb 4 cortines de color blau al fons, els àngels fets amb draps vells utilitzant uns motllos que dugué Sermisel de Guadalajara, els serafins els féu l'entallador Bruselas, encarregant-se Villoro de pintar-ho tot (36).

En l'escena dissenyada per Mantegna en un palau de Màntua (1501), hi havia, al capdamunt, "un ciel grande fulgentissimo de varii lumi, in modo de lucidissime stella, con una artificiata rota de segni, al moto de'quali girava mo il sole, mo la luna nelle case proprie" (37).

En la Festa del Paradiso feta el 1490 a Milà, en les noces de Gian Galeazzo Sforza i Isabel d'Aragó, els ginyes eren del propi Leonardo, que féu "un cielo bellissimo" que "se discoperse tutto in un subito" i s'assistia a la irrupció de "Giove cum li altri Dei, con infinite lampade in forma di stelle" (38). Es tractava d'un "Paradiso facto a similitudine de uno mezo ovo, el quale dal lato dentro era tutto

messo a hora, con grandissimo numero de lume ricontro de stelle, con certi fessi dove steva tutti li sette pianiti, secondo el loro grado alti e bassi, con certi lumi dentro, che facevano un galante et bel vedere: nel quale Paradiso era molti canti et soni molto dolci et suavi" (39).

Per a la Representación de los mártires Justo y Pastor, que el Capítol d'Alcalà d'Henares encarregà a Francisco de las Cuevas (s.XVI), es construí un fastuós Paradís sobre una roca o "castillo movedizo ... de ancho diez pies y más y de largo diez y siete y más" (uns 3 x 5 metres de plataforma), on "se hizo un arco grande de treinta y seis pies en alto, y veinte y ocho en medio (uns 10,8 metres d'altura per 8,4 de llum); en medio del cual se hizo un zielo que tenía quatorze pies en güeco y en ancho diez, y siete pies en largo (uns 4,2 metres de fons, per 3 d'ample i 2,10 de llarg). Este se gobernaba por dentro y hazía su arco y daba sus vueltas como el verdadero cielo. Avía música de dentro y gente. Tenía sus puertas zerradas, las cuales se abrían con estrellas de oro de que toda la mitad estaba quajado. Esto era a la parte donde estaba la luna, porque la otra mitad donde estaba el sol, solamente tenía su color azul. Este se hizo de lienzo, fundado en aros de zedazos. Estaba en dos medios, porque de otra suerte no se podía hazer bien. Estaba fundado cada medio en dos medias lunas de madera, de las cuales iban muchas riostras (travessers) a todas las partes de los arcos, porque de otra manera no pudiera tener firmeza. Encajéronse estas dos medias

lunas en una gruesa viga redonda y larga que atravesaba todo el arco en medio; en medio de la qual viga, se hizo un andamio donde pudiese estar la gente que estaba dentro del dicho cielo. Tenía este cielo por un lado una puerta pequeña, a la cual cubrían dos ángeles que estavam gobernando el cielo de la una parte, y otros dos de la otra, y por ella entraban y salían, por lo qual era necesario sin que persona lo viese. En medio del andamio avía dos tornillos en los quales estaban dos cuerdas de alambre, largas y delgadas, de cada una de las quales estaba un ángel, entretallado de madera de asta dos [pies], pintados de oro y plata y otras muy ricas colores. Venían a dar enfrente de las puertas, que a su tiempo se abrieron" (40).  
 Hem transcrit tota aquesta llarga rúbrica per les concomitancies que aquest cel guarda amb el que encara avui en dia funciona a Elx, com veurem tot seguit.

També en les entrades reials a les ciutats es construïen cels al capdamunt dels portals de les muralles. Jean Froissart (1337-1410) ens descriu la que féu Isabel de Baviera a París el 20-VIII-1389 : "A la première porte de Saint-Denis, ainsi que on entre dedens Paris et que on dist à la Bastide, y avoit un ciel tout estellé, et dedens ce ciel jeunes enfans appareilliés et mis en ordonnance d'anges (àngels), lesquels enfans chantoient moult mélodieusement. Avec tout ce il y avoit un ymage de Nostre Dame qui tenoit par figure son petit enfant, lequel enfant s'esbatoit par soy à un

molinel fait d'une grosse noix, et estoit le ciel armoié (ornat) très richement des armes de France et de Bavière, à un soleil d'or raiant qui estoit la devise du roy et pour la feste de joustes; lesquelles choses la royne de France et les dames, en passant oultre (sota la porta), veyrent moult volentiers" (41).

La monarquia "per la gràcia de Déu" havia trobat l'òptima representació escènica.

No trigaren les ciutats de la Corona d'Aragó a fer semblantment amb llurs monarques. Les torres de Serrans de la ciutat de València, en les que s'obre un magnífic cimbori, es convertien en Paràdisos fastuosos en les entrades de Martí l'Humà (1402), Ferran d'Antequera (1413), Alfons el Magnànim (1424), Joan II (1459), etc. El portal de Sant Antoni, a Barcelona, compliria les mateixes funcions. En l'entrada d'Isabel la Catòlica (1481), "dalt en lo portal era un cell, qui eran tres cels voltants lo hu contra l'altre, ab luminària, ab diverses ymages grans de reys, profetes e vèrgens, los quals, sopusat que los dits cels voltassen tota hora, les dites ymages romanien e mostraven star dretes" (42). Carles l'Emperador és rebut de manera semblant (1519): "E arribat lo dit senyor al camí real del portal de S. Anthoni, les portes del cel qui ere bastit sobre lo dit portal de S. Anthoni, se obriren, e lo cel aparegué de la forma dejús escrita: que eren tres archades, sobre les quals, y en la sobirana al mig, era

lo Déu; al costat de la part dreta, era madona santa Maria; e a la part esquerra sant Juan; e als costats, ço és, a la hu de la part dreta, n'Elies, e a la part esquerra Enoch. E el segon arch e mijà havia sis àngels sonants istruments de corda, vestits los tres ab camís blancs, los altres tres ab camís e dalmàtiques vermelles de la Ciutat, y tots ab les cares i ales de àngels. E en lo terç arch e jusà, eren sis àngels vestits de la mateixa manera dels altres sis dessus dits, e totes los portes del cel y espalles eren pintades de estrelles ab cherubins, a modo de cel; e sonant los dits àngells feyen una gran melodia" (43). Al mateix rei, en éntar a Ciutat de Mallorca se li parè un pont que "estava pintat de groch y vermell a modo de barres. Y per las voras cayen draps com a banderas. Y per devall estava pintat lo cel de dit pont de blau y tot stel.lat" (44).

### 3.1.1.2. El Paradís dintre el temple.

El crescut afany de realisme que experimenta el teatre medieval a partir de la segona meitat del segle XIII, feu que l'Església no s'acontentés en fer aparèixer els personatges celestials de mers llocs elevats que oferia la pròpia arquitectura però que no designaven prou clarament el Paradís (púlpits, corredors de les tribunes)(45), sinó que començà a preocupar-se per cercar uns llocs que de manera més naturalista expressessin l'elevació celestial : la volta de la nau (simbòlicament la pròpia volta de l'univers), especialment en el tram davant el presbiteri on, tot sovint, s'obria un cimbori o una cúpula, situació òptima i que esdevindrà paradigmàtica en els paradisos escènics a l'interior dels temples.

Recordem el paradís instal·lat al cimbori de la seu valenciana en la representació de la Palometa (baixada del Paraclet) ja al segle XIV, i que es composava de dos cels, un de gran i altre més petit (46), amb núvols de paper o pergamí enganxats (47), fets amb llenços pintats i reforçats amb llanda, cobertes les parets del cimbori amb domassos i teles de ras, i ornades amb un sol i una lluna que s'il·luminaven i obscurien. En altres drames valencians del XV (Assumpció, Sibilla, etc.) el cel s'emplaçava al mateix lloc i en ell, en obrir-se els llenços, apareixia Déu Pare envoltat de serafins



amb espelmes enceses (48). I de manera semblant al cimbori de Lleida on hi havia una bastida d'on eixia la Colometa, coronada pel llenç del cel (49).

En els mateixos anys Florència es convertia en el nucli europeu més dinàmic de l'espectacle, i del disseny de Brunelleschi i els seus deixebles eixiren paradisos complexíssims situats en cúpules o tribunes elevades. Recordem el Paradís construït sobre la porta major de l'església de l'Annunziata tal i com ho explica el bisbe de Souzdal, Abram: "La tribuna ha de figurar les esferes celestials, on Déu Pare envia a l'àngel Gabriel a la Santa Verge. A la tribuna hi havia un tron on estava assegut un home d'aspecte majestuós, revestit d'hàbits sacerdotals, amb diadema al cap i l'Evangeli a la mà esquerra, així com so, representar-se a Déu Pare. Entorn d'ell i als seus peus hi havia, en bell ordre, molts infants. Set cercles circumdaven el tron i els nens, i dels cercles el més petit tenia un diàmetre de vora dos pams (40 cm.), després un altre més gran de dues brases (3,34 metres), i així successivament, i en els quals s'emplaçaven mil llumenetes d'oli enceses. Quatre infants coronats vestits d'àngellets amb un címbal en una mà o una cítara o un tamborí, estant un enfront l'altre sobre el cercle major, enmig les llums. Tot això se veix per representar els set cels, la majestat celeste i la inextinguible llum angèlica... Sobre la tribuna es veu Déu Pare circumdat de més de cinc-centes llànties ardents, que

giren contínuament amunt i avall. Els nens vestits de blanc a semblança d'àngels, l'envolten, alguns amb címbals, altres amb flauta o cítara..." (50).

El Paradís dissenyat per Brunelleschi a la cúpula de S.Felice in Piazza era ple de figures movent-se vivament i amb una infinitat de llums que es mostraven i s'amagaven constantment. En aquesta cúpula, Brunelleschi "aveva ... fra due legni di que'che reggevano il tetto della chiesa, accomodata una mezza palla tonda a uso di scodella volta, ovvero di bacino da barbiere, rimboccata all'ingiù; la quale mezza palla era di tavole sottili e leggieri, confitte a una stella di ferro, che girava il sesto di detta mezza palla, e strignevano verso il centro, che era bilicato in mezzo, dove era un grande anello di ferro, intorno al quale girava la stella dei ferri che reggevano la mezza palla di tavole. E tutta questa macchina era retta da un legno d'abeto gagliardo e bene armato di ferri, il quale era attraverso a' cavalli del tetto; e in questo legno era confitto l'anello che teneva sospesa e bilicata la mezza palla, la quale da terra pareva veramente un cielo. E perchè ella aveva da piè, nell'orlo di dentro, certe base di legno tanto grandi e non più, che uno vi poteva tenere i piedi, e all'altezza d'un braccio, pur di dentro, un altro ferro; si metteva in su ciascuna delle dette basi un fanciullo di circa dodici anni, e col ferro alto un braccio e mez

zo si cigneua in guisa, che non avrebbe potuto, quando anche avesse voluto, cascare. Questi putti che in tutto erano dodici, essendo accomodati come si è detto, sopra le base, e vestiti da angeli con ali dorate e capelli di matasse d'oro, si pigliavano, quando era tempo, per mano l'un l'altro, e dimenando le braccia pareua che ballassino, e massimamente girando sempre e movendosi la mezza palla; dentro la quale, sopra il capo degli angeli erano tre giri ovver ghirlande di lumi, accomodati con certe piccole lucernine che non potevano versare, i quali lumi da terra pareuano stelle, e le mensole, essendo coperte da bambagia, pareuano nuvole... Accanto al guscio della palla [era] un Dio Padre, circondato d'angeli simili a quelli detti sopra, e con ferri accomodati di maniera, che il cielo, il mazzo, il Dio Padre... rappresentauano il Paradiso veramente" (51).

A l'església del Carmine, els decorats del Paradís utilitzat en la representació de l'Ascensió de Crist, tenien, segons la relació del bisbe rus Abram, aquesta fesomia: "Damunt (de la iconostasi o tramezzo) a 56 peus d'altura (uns 16 metres), es veu una tribuna de fusta, de 28 peus de llarg i d'ample (8 x 8 metres), amb entaulat ben pintat en cada cara. Sobre aquesta tribuna es veu una obertura rodona de 14 peus de diàmetre (uns 4 metres), coberta d'un llenç blau, on hi ha pintats el sol, la lluna i els estels, i representa la primera esfera celeste. Quan arriba el moment, s'alça aquest

drap, que vol dir que s'obren les portes del cel : i dintre es veu un home, amb corona al cap, figurant el Pare celestial: se sostè de manera miraculosa sobre les portes del cel, dirigint l'esguard cap avall sobre la Muntanya de les Oliveres, on es troben reunits el seu diví Fill, la santa Verge i els Apòstols. Els beneeix, estant aparentment suspès en l'aire. Entorn d'ell hi ha una quantitat de nens amb flautes, cítares i campanetes; enmig d'aquests infants, que figuren els àngels al voltant de Déu Pare, hi ha una immensitat de llumenetes enceses. Damunt d'aquest cercle que representa el cel, hi ha un disc de paper que toca la volta superior d'un altre, on són pintats angelets del tamany d'un home. Set maromes fines i fortes amb rodes de ferro fetes magistralment, van del cel obert al Mont dels Olivars ... els nens... es mouen entorn d'ell (giren)... els angelets més grans que estan pintats sobre el disc es mouen també girant, de manera que semblen vius..." (52). Vasari atribueix el disseny al Cecca i el descriu de manera semblant: "un altro cielo sopra la tribuna maggiore: nel quale, alcune ruote grandi fatte a guisa d'arcolai, che dal centro alla superficie movevano con bellissimo ordine dieci giri per i dieci cieli, erano tutti pieni di lumicini rappresentanti le stelle; accomodati in lucernine di rame con una schiodatura, che sempre che la ruota girava restavano in piombo..." (53).

A l'església del Santo Spirito, a la mateixa Florència, es representava, encara el 1565, l'Anunciació d'acord amb l'esquema traçat per Brunelleschi a S. Felice: "Di poi si apriva il Cielo, il quale era fatto dentro al vano della Cupola di detta Chiesa, e appariva il Paradiso aperto ripieno d'uno splendore stupendissimo, nel quale si vedeva il Dio Padre in mezzo a molti Angeli e Cherubini" (54). El 1586 es tornava a representar, encara una altra volta, amb ginyes reconstituïts per Bernardo Buontalenti: "inventò una smisurata macchina, che rappresentava un cielo, che s'aperse. Comparve una gran moltitudine d'angeli cantando un mottetto" (55).

Nem descrit ja el Paradís que es bastí a l'església de S. Jacques de Dieppe, durant el segle XV, per representar l'Assumpció, però no se sostenia en la cúpula o volta del temple, sinó que es dreçava sobre una alta tribuna afermada al sòl del presbiteri.

El Paradís de la representació assumpcionista de Castelló (1588) també era visible (si bé no en tenim detalls escenogràfics) car al seu interior Déu Pare i Fill reben a Maria i la coronen (56).

També alguns drames assumpcionistes castellans tenien el cel visible i accessible, en el que apareixia la Santíssima Trinitat (57).

### 3.2. El Paradís d'Elx.

El lloc escènic del Cel s'ha situat sempre, en el Misteri d'Elx, en altura (igual que altres drames assumpcionistes catalans i castellans dels segles XV i XVI, com acabem de veure), i s'ha articulat almenys en dues parts: una part visible al públic i una altra reservada al treball dels tramoiistes.

Però l'efecte sorpresa que en altres paradisos s'assolia amb la mostraçió del seu interior fastuós, amb rodes giratòries i complexos artificis lluminosos (58), no s'esdevé a Elx, car és precisament la part invisible. Tanmateix, aquesta impressió visual és substituïda i àdhuc augmentada per les aparicions de diverses màquines aèries que transporten en la seva pròpia estructura i ornamentació el fascinant decorat del Paradís tradicional.

Actualment, el Cel del Misteri d'Elx està emplaçat en la gran cúpula de 15 metres de diàmetres per 15 metres d'altura (des de l'anell de la base del tambor fins l'àpex), si bé l'espai "laboral" es perllonga al terrat de l'església.



### 3.2.1. La part oculta.

En les delicades operacions a càrrec dels tramoistes del cel, consistents en devallar les màquines aèries que van apareixent al llarg del drama, s'utilitzen tant les terrasses del temple a l'entorn de la cúpula, com l'interior de la mateixa.

#### 3.2.1.1. Bastida del Cel.

Es tracta d'un petit empostissat que es col·loca entre els tres costats de la banda est del tambor octogonal que sosté la cúpula (amb una finestra a cadascun dels seus cantons), i que arrenca de l'anell o cornisa (que descansa damunt els arcs torals i les petxines), i queda, en part, volat a l'aire.

#### 3.2.1.1.1. Elements de sustentació.

Longitudinalment l'entarimat s'aguanta en una llarga biga mestra, calada o de gelosia (d'ànima no plena sinó amb un triangulat de barretes en aspa), anomenada jàssera (a), de ferro dolç i de secció en doble T, que mesura 10 metres de llargària (20 cm. d'ample i 12 de gruixària), els extrems de la qual es recolzen en les cornises septentrional i meridional. De la terrassa del temple, per la finestra de llevant, i sostenint el'entaulat perpendicularment al cabiró mestre, ixen dos grans cairats de fusta (b) o bigues de voladura, de

6,65 metres cadascuna, que en la seva arrancada van estantolades per una altra biga transversal anomenada "marrano" (c), sobre la qual encara s'hi col·loquen dos puntals verticals (i) que impedeixen la possibilitat d'aixecar-se els al·ludits cairats de voladura, els extrems occidentals dels quals queden enlaira, sobre el buit de la cúpula, columbrats per dues fortes armelles on s'hi acollen sengles tirants de ferro (6.1 i 6.2) de 5,40 metres que els capfermen al mur del tambor aferrats en altres dues sòlides argolles (6.6 i 6.7). Al projecte de reconstrucció fet l'any 1941 per l'arquitecte A.Serrano Peral, figuren sis tirants (3 per biga), però actualment només n'hi ha dos (un per cabiró), al mig dels quals hi ha un tensor que regula la subjecció (b1a i b2a).

Pels cantons laterals, tanquen l'entramat de l'andami dos cairats més, anomenats bigues de xamfrà, que, en diagonal, s'uneixen als dos cabirons volats. Són igualment de fusta i mesuren 4,32 metres.

Finalment, per reforçar la sotilada, quatre bigues de fusta menys gruixudes (a l'esmentat projecte només dues), engalzades al mur, que s'ajusten amb les dites bigues de xamfrà.

A la banda nord hi ha encara un petit eixamplament que permet l'accés folgat a l'andamiatge dels actors angèlics, sostingut per una bigueta que s'uneix al cairat diagonal d'aquella banda, i que mesura 1,70 metres (eixamplament que no contemplava el projecte esmentat).

### 3.2.1.1.2. Elements de cobertura.

Sobre aquesta trama es disposen tres fileres de taulons de fusta. La central (A) es compon de 8 posts (1,95 x 0,17-0,22 metres); les laterals (B) de 17 taulonets cadascuna de distintes llargàries, segons l'espai angulat que cobreixen.

L'eixamplament d'accés septentrional (C), està cobert per set petites posts també de mesures irregulars.

El forat que accedeix a les portes del cel (D), està emmarcat per dos taulons transversals de 2,30 metres de llargària, creuats per altres dos de 2,50 m. que s'emmetxen amb mitja mòssa en creu. Sobre aquest marc travat hi ha dos taulons solts sobre els que es recolzen els dos operaris que mantenen contrabalançades les maromes de les màquines que davallen. El tauló de la banda est és més ample (230 x 66 cm.), fet amb tres posts acoblades; el de l'oest, més estret (230 x 35 cm.) fet només amb dos fusts encaixats.

### 3.2.1.1.3. Escales i baranes.

Per la finestra nord es puja a l'eixamplament d'accés mitjançant una escala de fusta, amb dos graons d'una amplada d'1,48 m., per la que els cantors pugen de la terrassa a l'entarimat del cel.

Per la finestra de la banda sud, hi ha una altra escala més petita, disposada sobre la cornisa, de tres esglaons i de 81 cm. d'amplada, per on accedeixen alguns operaris.

Tot el tauladet va tancat, en la seva part volada, per una barana de ferro de 93 cm. d'alçada i en cinc trams.

### 3.2.1.1.4. La càbria.

La càbria és un aparell per alçar peces feixugues, que consisteix en tres bigues inclinades i convergents que formen un trípode per a sostenir a la part superior una politja per on passa la corda de tracció que recull un torn situat a baix (59).

Sobre la bastida del cel il·licità es dreça una càbria per davallar els aparells aeris del drama, que només té, però, dues bigues, autèntics pals de vaixell, de fusta i de secció cilíndrica, que mesuren 5,75 m. d'alçada i que s'uneixen en

els seus extrems superiors lligats amb gruixudes sogues i ten-  
sats per sis vents (tres per pal) de corda, els 4 superiors  
aferrats en argolles de ferro al mur exterior del tambor, els  
dos inferiors subjectats als puntals que pressionen sobre les  
bigues volades.

Aquesta càbria o pescant subjecta, en el seu àpex, una  
garrutxa o corriola doble (polipast) de fusta, situada a  
4,5 metres del taulat i sostinguda per dos per dos petits  
traversers, un, al mig, de fusta, l'altre, al capdamunt, me-  
tèl·lic. Un tercer traverser metàl·lic sosté d'una banda una  
corda curta que ajuda a alçar el llenç del cel, i d'altra un  
politjó doble que fa córrer un llibant que parteix d'un bo-  
cell enganxat a la paret del tambor per una anella de ferro  
i que equilibra el pescant per tal que caigui perpendicular-  
ment just al forat de les portes del cel. També en l'angle  
d'unió de la càbria hi ha altres dues corrioletes, l'una que  
aguenta, en el moment oportú, els ganxos dels cordons de les  
ales de la mangrana abans de ser encapillats a la maroma,  
l'altra que fa córrer una llarga trinca o enderivell que ser-  
veix tant per equilibrar el tir dels torns a la càbria com per  
muntar el taulat i pujar el teló del cel.

### 3.2.1.1.5. Les portes del cel.

Sota l'andami volat s'emplacen les portes del cel, forat per on s'abaixen les màquines. Estan formades per un marc exterior que va unit a la bastida mitjançant quatre barres de ferro que s'acollen amb gots o palometes a les bigues de voladura. A aquest marc rectangular s'ajusta el marc estricte (quadrat) de les portes; portes afaïçonades per dues ales de llenç, reforçades per 4 llistons de fusta disposats en creu, les vores de les quals, també amb mainells, deixen un forat quadrangular al centre per tal de permetre la fluïda circulació de les maromes que sostenen els ginys aeris. Aquestes ales quan s'obren, corren sobre el marc exterior, on a cada banda té, justament, l'espai per encabir-les. L'enginyós sistema per obrir les portes del cel funciona mitjançant dos cordills accionats per un sol tramoista situat a la banda sud de l'andami. El primer cordill estira directament l'ala meridional; el segon cordill es bifurca en dos trams i passa per sengles cúrries instal·lades als cantons septentrionals del marc exterior, que en arriar-se, i mitjançant un seguit d'anelltes, permet l'obertura de l'ala nord.

Entre els barrots metàl·lics que uneixen el marc exterior de les portes amb la bastida, s'hi col·loquen uns pengerolls de tela blava per tal que en obrir-se el batiport, es vegi un color celestial (59 bis).



3.2.1.1.6. La xarxa.

Entre la bastida i el llenç del cel, hi ha una xarxa de protecció, feta de cànem i que abraça tot l'anell de la cúpula, instal·lada per primer cop el 1902 (60). Tal aixàvega se sosté amb 6 maromes (tres en direcció mestral-xaloc, creuades per altres tres perpendiculars) lligades a la cornisa del tambor amb armelles de ferro, excepte els tres caps de la banda est que, quan l'andamiatge ja està muntat, es nuguen a la baraneta.

Aquesta barriola no només salvaguarda als operaris mentre construeixen l'entaulat de la cúpula, sinó que protegeix també de la caiguda d'objectes que podrien noure el llenç i fins i tot precipitar-se a l'església (61).

### 3.2.1.2. Les terrasses.

La terrassa de l'església, entorn la cúpula, té, al costat nord, una caseta d'obra, on es vesteixen i es despullen els personatges que viatgen en els aparells aeris, al costat de la qual n'hi ha una altra d'idèntica, mig soterrada, on es col·loquen les maromes, fustes, ferros, etc. utilitzats en la bastida celestial durant la Festa, i que allí es custodien la resta de l'any. Al costat est s'emplaça una barraca amb tres parets metàl·liques que s'alcen els dies de la representació convertides en cobricel, i que té com a quart cantó el finestral de la banda de llevant del tambor, caseta de protecció que medeix 6,45 metres de llargària per 2,85 m. d'amplada. Aquí s'instal·len els dos torns encara de tracció humana: un que recull la maroma del núvol i de l'araceli, l'altre la de l'aparell de la Coronació.

Torns que s'asseuen sobre una estructura metàl·lica de suport (1,98 metres de llargària x 1,50 d'amplada x 1,28 d'altura) amb dos cilindres accionats per manubris deamuntables (un a cada banda), sobre els quals s'enrotllen els calabrots, els quals, en arribar a la finestra, passen per un tornal fix, amb dues rutilles paral·leles, una per a cada maroma, disposat sota el "marrano".

### 3.2.2. La part visible.

El cel pròpiament dit, a Elx és només el gran llenç de lona de vela de vaixell (13 metres de diàmetre, 41 de circumferència i 156 m<sup>2</sup> de superfície), que tanca l'anell inferior de la cúpula i que en el seu extrem oriental té una obertura corresponent a les mencionades portes del cel.

Se sosté amb 12 maromes creuades en retícula (6 transversals i 6 perpendiculars) afermades a l'anella del tambor amb 24 argolles de ferro. Ultra això, el propi llenç està assegurat a la dita cornisa mitjançant uns venciïllons que es lliquen d'un cap a les virolles practicades en les vores del llenç, i de l'altre a les armelles adherides al sòl de la cornisa.

### 3.2.3. L'evolució del Paradís il·licità a través dels documents.

#### a) La bastida.

La primera constatació de l'existència d'un bastiment per a l'espai del cel, és, precisament, amb motiu de l'ensulsiment del segon temple, ocorregut el 30-V-1672, en el que, en caure la volta del creuer o tram davant el presbiteri, "el bastimiento del cielo, que estava atado en las bóvedas, que se suele poner para la Fiesta de agosto, saltó a pedaços" (62), notícia que ens indica el seu emplaçament dalt les voltes, al costat de l'"arcada" o arc toral del presbiteri, i dintre l'església, no pas al terrat.

En la nova església (l'actual) aquesta bastida anirà emmotllant-se a les diverses fases constructives de l'edifici fins quedar, el 1761, en la situació d'avui.

En una primera fase, quan només hi ha construïda la nau, separada del creuer per un envà, hom baixa les màquines des del terrat per la famosa "trapa", però el llenç del cel estava necessàriament uns metres més avall, aferrat a les cornises del primer tram oriental, de banda a banda. En aquest nivell se situarien també les portes del cel. Aquest és un supòsit que algun document ens ajuda a perfilar. Carles Tàrrrega (nascut el 1687) en el seu manuscrit de 1751 conta que "en 14 agost 1691, estant ja la tramoya dita mangrana per a baxar

lo àngel, caigué una ala de ella, que sol pesar dos arroves, y pegant sobre lo llens del cel, que ya era de molts anys y es pogué rompre, sens embargo la dita ala es quedà sobre lo dit llens pintat de lo cel, sens ropre (sic) y pasar bax al cadafal o taulat, hon estaven los personages que assistien. Succés digne de admiració per caure dita ala y no rompre lo llens en la distància y altura de vint pams (63). Això és, que de la trapa del terrat al llenç (i, per tant, a les portes del cel) hi havia, almenys, 4,50 metres de distància.

El 1745 es paguen 1 lliura 1 sou i 6 diners a Mateu Aznar per un "tabique que formó en la cornisa para que no pudie se pasar la gente a perturbar los que abren y cierran la puerta del cielo" (64). Si a la cornisa se situaven aquests tramoistes, el llenç havia d'ajustar-se a ella. Cornises que en els altres trams eren practicables per al públic, com es veu, i alguns pretenien ocupar també la part del llenç on es manio braven les portes, cosa que destorbava els operaris.

El 1727, tant Carles Tàrrrega com el Llibre Racional d'aquella data, conten com un espectador foraster, Antoni Jover, d'Ibì, pujà a "la cornisa més alta de la Església, que té de altura huitanta pams, y en el citi que té la mija teronga, a una finestra que ay sega y que està perpendicular a la Arcada del pedestral [tambor] de la miga teronje de migdia y que entram a la Sagristia (21)... al concluhir la Festa y Coronació y tancar-se lo cel, es va llevar y, al parèixer, torbar, y ...

caigés des de dita cornisa fins bax la Església" (65). La relació és inexacta. Tàrrrega, d'altra banda, no veigué el succés, car no es posa per testimoni com ho fa quan realment ha estat espectador d'algun fet. El cert és que fins el 1729 no fou accessible el creuer, per tant era impossible que l'accident a la cornisa esmentada per Tàrrrega. El Llibre Racional no diu res de la cúpula: "al tiempo de la Coronación, de la cornisa que circuye la Iglesia, que tiene de altura 72 palmos, cayó un hombre..." El relator adjuntava un romanç sobre el fet escrit per Claudià Felip Perpinyà, avui perdut (66). La distància de la cornisa al sòl (uns 15,80 metres) està més ajustada a la descripció de Carles García del Cavildo, relator del Racional.

Tàrrrega insisteix en aquesta disposició quan narra altres accidents com el de la pedra que assegurava les tapes de la trapa del terrat, que caigué sobre el marc de les portes del cel que trencà, però es quedà també en el llenç, com veurem tot seguit; i constata com aquesta cornisa tan freqüentada no tenia encara "barandat de ferro", cosa que reclamaria Juan de Peñuelas en el seu informe de 1758, "por la mucha gente que concurre a la Festividad de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Assumpción y se suben a dichas cornizas, y de no hacerce [les baranas] puede suceder (como ha sucedido) el caer algunas de lo alto y haver perecido" (67), cosa que desmenteix al propi Tàrrrega que, com tants d'altres il·licitans, assegura que ningú no ha mort din



tre la Basílica durant la Festa, car presidia la protecció de l'Assumpta.

El 1754 es paguen 18 rals "por una fila que sirve en el terrado de Santa Maria" (68). Una fila és un fust cilíndric de 13 vares de llarg (entre 10 i 11 metres) i 12 dits d'ample (21 cm.). És possible que fóra per fer la càbria, car, partida per la meitat, tindrien dues peces d'una llargària semblant a les d'avui.

La idea de traslladar les baixades de les màquines a la cúpula (que, recordem, havia quedat enllestida el 1727 i oberta a la neu el 1729), fou de l'arquitecte Marc Evangelio, qui sembla haver llegit a Vasari en la descripció dels ginys de Brunelleschi per a S.Felice. Així ho expressa el 1758, abans d'ésser nomenat mestre d'obres (20-VI-1759), quan el Consejo Supremo de Castilla li demana un informe: "...Y sólo deve notarse en que según la situación en que queda la Iglesia en el proyecto, desbaratando un terrado del cuerpo de la Iglesia cubriéndola con tejado, no pueden bajar las tramoyas que se hazen el día de la Festividad de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> del sitio por donde al presente descenden, si que deve ser desde la media naranja, de donde con más facilidad y hermosura pueden bajar" (69).

El trasllat, encara provisional, es fa el 1760, i és el primer cop que es parla de la bastida del cel sobre la cúpula: "A Joaquín y Joseph Irlés... 1 libra 4 sueldos por haser y desaser el tablado que se ha formado ensima de la cornisa de

la media naranja para bajar el ángel y demás tramoyas" (70), confirmat per Evangelio en el Memorial que escriu el 25-XI-1760 a Juan de Peñuelas: "...se reconoze también construído el lienzo que deve servir para la Festividad de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> y cubierta de la media naranja por donde se han mudado las tramoyas, y ha servido en el presente año con otros instrumentos ynterinos que se acordaron a causa de no haverse podido concluir los tornos, sin embargo de hallarse muy adelantados y lo estarán para el año que viene" (71).

Es a dir, que el 1760 s'estrena la disposició actual de l'andamiatge del cel, si bé encara no estaven llestos el llenç circular ni els toros, i degueren servir-se dels anteriors.

L'inventari d'estris de 1763 detalla ja uns elements de bastimentada molt semblants als actuals: "Por lo que mira al terrado a cargo de Joseph Irlles y Llave. Primeramente 34 tablas grandes y pequeñas. Mas diez quarterones. Mas una cabria. Mas un marco para la puerta del cielo. Mas siete pedazos de barandilla. Mas una escalera de tablas y listones con cinco escalones. Mas dos maromas grandes para el ángel y araceli. Mas quatro maromas medianas para mantener el cielo. Mas una maroma delgada para abrir y cerrar. Mas quinze cordales delgados y gordos. Mas quatro yerros para mantener la puerta del cielo... Mas quatro garruchas de madera y una de bronce. Mas una caja de carruchas con tres grillones. Mas dos pares de ganchos para la talla..." (72).

Les 34 "tablas grandes y pequeñas" no són altra cosa que les 17 per banda de les fileres laterals (B), i els "diez quarterones" han de correspondre als 8 taulons de la filera central (A) més els dos mòbils del marc superior de les portes del cel. Els cinc trams actuals de barana llavors eren 7 i les dues escaletes (de dos i tres esglaons) quedaven reduïdes a una però de cinc graons. La càbria el 1755 s'assegurava amb maromes de cànem (73) i el 1781 s'aferrava amb "2 amarraduras... cada una de 40 varas (36,5 metres)" (74). Quant a les garrutxes, es diferencia entre la gran "carrucha que ha hecho con sus yerros para las tramoyas" (75) i les altres petites que, hem vist, l'envolten (76).

Com passava abans a la cornisa de la nau, també a la cúpula hi pujaven curiosos que destorbaven als maquinistes. El 1792 hi ha una queixa al Consell dels operaris principals per tal que "en los días de su celebración [de la Festa] no deve permitirse que suba persona alguna al terrado y tablado donde se hallan dichas máquinas y sus operarios, aunque sea con pretexto de verlas, porque con este motivo se quedan allí detenidos impidiendo el libre manejo de los operarios, perturbándoles en sus faenas, preocupando a vezes de temor a los que bajan en las citadas tramoyas y aun exponiendo a todos a una desgracia por la poca concistencia y firmeza que tiene el tablado de la cúpula, sin poderle dar otra mayor por su situación, y cargarse a las vezes muchas gentes fuera de las empleadas que

se valen de diferentes pretextos para subir a dicho terrado" (77).

La Vila posà un guarda per impedir el pas a tothom aliè a la feina dels tramoistes, cosa que provocà l'incident amb el ger<sup>u</sup>mà del Vicari forà, que ja hem comentat en un altre capítol (78).

El 1844 es renovà la biga mestra o jàssera que costà 500 rals de billó (79). Es comprà a Alacant i costà altres 212 rals de transportar-la i col·locar-la, en la instal·lació de la qual participaren 14 peons i el director de les tramoies, Vicent Penalba de Candela. Mesurava "44 palmos y medio", ço és, 10 metres (80).

El 1878; Josep Penalva i Candela, director de la maquinària de la Festa, assabenta al Consell que "la fila que viene a formar la puerta del cielo se halla carcomida e inútil completamente, pues que en la última función ofreció bastante peligro; las 4 bigas que se colocan de la cornisa a la espresada fila en muy mal estado; el marco de las puertas del cielo y varias tablas del tablado reclaman su renovación" (81). Es decideix, doncs, renovar la bastida, i es ressenya el cost "de la madera nueva construída en el tablado del cielo : Por 2 jácenas de 32 palmos a 8 reales palmo, 128 pesetas. Por 2 filas de 32 id. a 3 r. y  $\frac{1}{2}$  id., 56 ptas. Por 6 bigas de 16 id. a 18 r. id., 27 ptas. Por 16 tablones delgados a 22 r., 98 ptas. Por los 2 armasones de las puertas del cielo, 55 ptas. Por la caja del torno, 96 ptas. Por una escalera de 18 palmos, 15 ptas. Por quatro oficiales 17 días a 10 r., 170 ptas." (82).

Les dues jàsseres de 7,23 metres s'empalmarien per formar la biga mestra "carcomida e inútil", amb un procediment sòlid i segur (possiblement empalmaments en junta de jou o de penells). Les dues files també de 7,23 metres serien les dues bigues de voladura i les 6 bigues de 3,61 m. servarien per als cairats de xamfrà (dues per cabiró, ben emmetxades) i per a les 2 bigues de suport (avui quatre). Els "2 armasones de las puertas del cielo" no són més que els marcs interior i exterior que hem vist actualment.

El 1884 s'inventarien els materials de suport d'aquest andami ("cordeles y otros efectos de las máquinas") que ja inclouen "4 tirantes", fets encara en gruixudes cordes, per aferrar els cabirons volats, "dos id.id. {tirants de corda} del marrano; dos id. de las verjas {baranes}; dos id. de la jácena; ... uno de la garrucha; dos id. más delgados de la garrucha", ultra els "dos templadores" o tensors per als tirants (83). Ja el 1781, ultra les maromes del cel i les amarradures de la càbria, es ressenyaven "11 cordeles extraordinarios para diferentes ataduras, cada uno de 11 varas (10 metres). 10 pedasos {de cordill} de diferentes largarias para tramoyas, canchos (sic) y pescantes, unos en otros de a 7 varas (6,38 m.)" (84).

La biga mestra o jàssera, avui metàl·lica, fins el 1924 era un pal de vaixell, gruixut i de fusta (85).

## b) Les portes del cel.

Abans de la disposició actual a la cúpula, que data de 1760, les maniobres aèries es feien directament des del terrat del temple, on hi havia practicat un forat que trepanava la pendentaria de la volta de la nau, anomenat la trapa, i situat prop d'un arc toral, probablement el de davant l'altar major: "lo arch que està prop de la trapa per a on baixa l'àngel" (86). El 1580 s'adobava "la navada de la trapa" (87).

Sota aquesta trapa hi havia el marc de les portes del cel, al que sembla referir-se la relació d'un accident esdevingut el 15 d'agost de 1540, quan Joan Oliver (que no figura en les llistes dels tramoistes de l'època) estava assistint "al ministeri de la Verge en la trapa del terrat... se ly torbà lo cap y venzé lo cos y caigué y pegà en lo tauló hon ab gran perill pogueren remediar-lo" (88).

El 1720 es paguen "una libra y dies y siete sueldos ... a Antonio Torreblanca por componer la trapa de la iglesia por donde baja el ángel". (89). El 1743 se cita el pagament als assistents "a los tornos de las tramoyas [i] puerta del cielo" (90), i el 1746 es paguen 12 sous al fuster Martí Baile "por haver compuesto las puertas de la trapa por donde bajan las tramoyas" (91).

En l'inventari "de la madera, tramoyas, maromas, ropas, alaxas y demás que sirve para la Fiesta", ja del 1763, es



ressenya el "marco para la puerta del cielo", la "maroma delgada para abrir y cerrar" les portes, els "quatro yerros para mantener la puerta del cielo" aferrada a les bigues de voladura, altres "quatro yerros para las puertas del cielo" que substituirien els actuals llistons, car a continuació s'inventarien els "quatro bastidores de lienzo pintado con sus correspondientes yerros para abrir y cerrar las puertas del cielo", cosa que indica potser un altre sistema, distint de l'actual, en aquesta operació d'obrir i tancar les portes corredisses (92).

La trapa, durant la resta de l'any, anava coberta per dues tapes de fusta assegurades amb pedres. A aquests elements es refereix Carles Tàrraga, el 1751, en relatar un altre accident en el que va "caure una pedra gran de les que sostenen per lo ayre les tapes de fusta de la trapa del terrat per on baxen les tramoies, i esta pedra pegar en la barra de enmig de la porta de lo cel y trencar-la, y la pedra quedar-se en lo llens ten solament de dita porta, sens caure bax a la Església" (93).

El 14-V-1754, es paguen 2 lliures 7 sous i 4 diners al mestre d'obres Mateu Aznar, per jornals d'ell i dels seus oficials i per "hiesso, 3 bigas y clavos que se ha gastado en componer la trapa del terrado de la nave principal de la iglesia de Santa Maria de esta Villa por donde baxan las tramoyas en la fiesta de agosto" (94), que no pot referir-se mes que al marc de la trapa oberta en el sostre de la nau.

Novament es refan les tapes d'aquesta obertura el 15-IX-1757, i es gasten 6 lliures 8 sous per "la composición de las dos medias trapas [tapas] del terrado de Santa Maria, que sirven para la Fiesta de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup>, que se han compuesto por estar muy derrotadas, hierro, clavos, gafas y demás que se ha ofrecido" (95).

Les portes de llenç es refan el 1858 : "En 10-VIII-1858, día de la prueba de las tramoyas de la Fiesta de la Patrona, se estrenaron las puertas del cielo de dicha función y se pintaron por José Soriano y Sempere, de la calle Solares Villa, por la suma de 40 reales vellón" (96).

c) El llenç del cel.

El 1761, traslladat l'any anterior el Paradís a la cúpula, s'estrena el llenç circular del cel. Abans, però, ha via d'ésser rectangular, i, a meitats del XVII, sembla que es muntava enganxat amb xavetes sobre unes vares metàl·liques fixades a les cornises de l'església. Almenys així sembla deduir-se dels comptes de despeses subvencionades per l'arropa de l'oli en la dècada de 1640 : "de unes chavetes y una garofa se à fet per a el sel, 6 rals" (97), o dels que es ressenyen a la Claveria de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de 1742 : "por las tachuelas de clavar el lienso dell cielo" (98).

El 1641 es paga a Ginés Irlas per "posar y llevar lo sel" (99), i el 1739, a un descendent d'aquell també nomat Binés Irlas, "por dos maromas que compró para subir y mantener el cielo, clavos y otras cosas... 1 L. 8s." (100). L'any següent encara es compra una altra "maroma de esparto para el cielo, 6 reales" (101).

Es a dir que només amb dos, tres o quatre maromes de cànem de 24 metres de llargària s'hissava i se sostenia el llenç del cel (avui, com hem vist, són 12 maromes): "a Fco. Torregrosa, 26 L. 10 s. 9 d. ... por el valor de 4 maromas de cáñamo de a 12 palmos cada {una}, para subir el cielo" (102). L'inventari de 1763 les ressenya com a "4 maromas medianas para mantener el cielo" que, ja instal·lat a la cúpula, seria circular

i lligat amb venciïllons subjectes a arnelles com avui: "Mas el cielo con todos los cordales correspondientes" (103). Maromes que, pel gran diàmetre de la cúpula, havien d'ésser més llargues: 25,5 metres, a més d'incorporar-se 2 contravents de 15,5 metres cadascun: "Cordales de diferentes calibres para la tramoia de la Función de Agosto. 4 marometas para subir el cielo, su largaria de 28 varas ... 2 contravientos para el cielo de a 17 varas..." (104).

El llenç es renovava el 1746 i era de tela blava, de la que n'entraren uns 20 m. : "a Dn. Joaquín Perpinyán por 22 varas de lienzo azul que trajo para el sielo, 3 L. 6 s." (105).

El 1758 el Consejo Supremo de Castilla envia a Marc Evangelio a acabar les obres de Santa Maria. Aquest arquitecte murcià donarà també una nova configuració del cel en emplaçar-lo a la cúpula. El 30-XI-1759, Marc Evangelio envia a l'esmenat Consejo "el dibujo del lienzo para cubrir la media naranja por donde descenden las tramoyas" (106), que queda realitzat el 25-XI-1760: "Arreglado al diseño, se reconoze construido el lienzo que deve servir para la Festividad de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> y cubierta de la media naranja por donde se han mudado las tramoyas" (107). Llàstima que aquests dibuixos no ens hagin perviscut (o, almenys, no els hem sabut localitzar enlloc). Tres anys després es notifica l'èxit dels nous dissenys: "el lienço que cubre la media naranja", junt amb els altres aparells "an servido ya dos años

¡en la Festa! y se hallan estos vezinos muy contentos" (108). Aquest llenç l'havia pintat l'artista murcià Francisco Martí nez Talón per 300 lliures (109).

El 1839, essent Vicent Penalva de Candela l'encarregat de "poner y quitar el cielo de lienzo de la media naranja" (110), restaurà la pintura Nicolau Sempere (111). Però el 1867 hom constata "el mal estado en que se encontraba el lienzo que sirve de cielo para la festividad... y que calculado el coste de otro nuevo que le reemplazase, asciende según presupuesto a la suma de 6000 reales vellón, que consultado el administrador de los bienes del Doctor Don Nicolás Caro sobre si el estado de fondos permitía esta mejora, dijo que puede sin esfuerzo alguno llevarse a efecto" (112). Les 322 vares de lona per fer-lo es portaren de València de la Casa de J.Bosch i Cía., i costaren 2.110 rals de billó. El 8-VI-1867 "el aprovechado joven artista D.José González y Martínez [àlias 'Parras'], lujo de esta Villa", començà a pintar-lo al "Patio del ex-convento de monjas sito en la calle de Corredera", i es comprometé a realitzar-lo per 4.500 rals de billó, colors inclosos, duts "de la cortè de Madrid". L'acabà el 6 de juliol, 28 dies després. "Para poder pintar el espresado lienzo hubo que preparar un terraplén de algunos ocho centímetros de altura y colocar como toldo el otro cielo antiguo pintado por Francisco Talón, de Murcia, en f[1760], lo que por necesidad se ejecutó al presentarse la dificultad de hallar local capaz en toda esta estensa población. Dicho cielo fue cosido por

María Antonia Asencio y Tarí y otras jóvenes discípulas de la Escuela de niñas a cargo de D<sup>a</sup> Concepción Boix. Se gastaron 25 varas más de tela de las 322, de modo que se invirtieron 347 varas. El 9 de julio llovió y se mojó mucho, y en el mismo día se sacaron fotografías por D. Juan Darblade, fotógrafo francés, para venderlas. Por la tarde de dicho día, se llevó una antena para rollar el lienzo y conducirlo a la Iglesia de Santa María... El espresado cielo tiene, entre aplomadas nubes, grupos de ángeles con instrumentos y papeles de música de bonitas posiciones y se ve en él una cinta conteniendo la inscripción siguiente: Quae est ista quae ascendit invixa super dilectum sumis? Cant., 8,5". (113).

Aquest cel, que es guardava enrotllat en la tribuna de l'Arxiprest, cremà el 1936, però podem verificar la descripció amb una fotografia d'època (Fig.

El Noticier de J.M. Ruiz de Lope, si bé assenyala que s'invertiren 347 vares de llenç, en fer el resum del cost anota: "Importó el gasto del referido cielo: Por 353 varas lona, 2.323 reales 30 maravedíes; por coserlo, 200 reales; por las puertas del cielo, 56 reales; por cordales del cielo, 214 reales; por un palo de antena, 90 reales; por colocarlo y otras frioleras, 69 reales; y por pintarlo a D. José González, 4.500 reales. De modo que se invirtieron : 7.452 reales 30 maravedíes..." (114).



Si s'empraren 353 vares (294 metres) de lona, les peces havien de tenir 0,53 metres d'amplada, car la superfície del cel són 156 m<sup>2</sup> (els 153,86 m<sup>2</sup> del cercle de la cúpula, ultra alguns més per la caiguda o bossa que fa el llenç instal·lat).

Després de la guerra, Francesc Sánchez Rodríguez Climent féu un cel provisional l'any 1941 a l'oli i per 3.000 passes, que seria substituït per l'actual, inaugurat el 1978, obra de Marià García Ramírez, que només representà núvols, sense àngels ni filactèries.

Aquest tipus de llenços celestials, pintats de blau, ornats amb núvols i estels d'oripell enganxats i amb obertures o portes, estan amplament documentats en el drama medieval, com hem vist anteriorment, tant al carrer (cel de llenços tortosí o cels en draps de llana barcelonins i valencians), com a l'interior del temple (especialment als cimboris de València i Lleida). També els cels horitzontals com el de la Passió de Mons cobrien el Paradís amb teles blaves i estels daurats (115), o, en la Representació de Tobies de Lincoln (1564) amb núvols ignis (116), o els "núvols e papers blancs, blaus e vermells, ab saraphins vermells, quatre en lata d'or" de cert cel muntat en una representació nadalenca feta al cor de la seu valentina (117).

## d) Els torns.

Els torns són elements que el drama medieval utilitza a bastament per certs ginys (118). A Elx el parell de torns, necessaris per les dues màquines que surten alhora (Araceli i Coronació) han estat sempre de tracció humana.

El 1632 al torn major (el que davalla núvol i Araveli) hi havien 6 homes i al menor (Coronació) 5, més un home a la roda i altre a la paloma, als quals se'ls pagava dos rals a cadascú (119), personal que Marc Evangelio, exagerant, pretenia, amb el seu nou disseny i disposició, reduir a dos, com fe constar en el memorial que adjuntava al "modelo graduado para que mejor que en dibujo se venga en conocimiento de modo que han de estar los tornos, a fin de que solamente 2 hombres puedan hacer lo mismo en que asta de presente se han ocupado más de 20 personas" (120), plànols també lamentablement perduts.

Però actualment són quatre persones qui els manegen, amb altres tants a l'expectativa per si cal substituir-los. La labor d'aquests tramoistes és, dintre dels oficis de la Festa, la més allunyada d'aquesta: no poden seguir la representació i només intervenen en les quatre ocasions que cal davallar o pujar màquines. Viuen, però, la seva Festa, bevent cervesa o aigua de càntir, que, en alguna època, suscitaran desagradables incidents. Relata Tàrrrega que el 1690, "estant lo Araceli als 60 pams que pujava ab la Verge y els quatre personat-

ges, es mogué pendència en lo torn, en què per este motiu quedà soles en ell hu, dit Miquel Belda, que el sostingué y per zò fou premiat y mortificats los fomentadors, y des de este any se elegí perzona de respecte y veneració per a què ningú puge ab armes, ni embaraze, ni es tinga altercat" (121).

Ja hem dit com Marc Evangelio els renovà el 1760 i quedaren llestos per la funció de 1761 (122).

Durant la representació, els torns (i també les tramoiies abans que s'instalessin dins la cúpula) es cobrien amb tendals per protegir-los del sol o de les inclemències climàtiques: "19 L. 14 s. a Fco. Torregrosa de Galbis, valor de 138 varas vela para guardar del sol y agua a los que asisten a las tramoyas en el terrado" (123).

El 1755 el Consell ordena "se haga de nuevo la vela del terrado... respecto de que la actual que ay se enqüentra totalmente destruyda" (124), en la qual s'inverteixen 105 varas <sup>que serve</sup> de tela per a la "vela grande/para cubrir las tramoyas mientras dura la función de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> en el terrado... 41 varas de tela para la vela pequeña que sirve en dicho terrado al lado de la antecedente ... 42 varas cordel gordo para las orillas de la vela grande ... 51 varas cordel gordo para atar la vela... : 94 varas y media cordel delgado para las costuras de la vela" amb un cost total de 500 rals 18 diners (125).

El 1858, però, se substitueix el fràgil tendal per una caseta de fusta (126), renovada el 1860 (127).

8) Les casetes del terrat.

Altres casetes o barraques, però, hi havia instal·lades, d'antic, al terrat del temple. Una que servia de vestuari i refresc als cantors que havien de baixar en els ginys aeris, i que estava realitzada al segle XVII amb barandats de fusta arrebossats de guix i amb coberta de canyís (128), i al XVIII amb fusta, obra i guix, sobre un sòcol de "al-bañilería" o "citarón", sobre el qual es disposava un entramat de fusta (129), i en la que s'obrien dues finestretes (130). El 1755 s'allarga, es trespola i se li practiquen altres dues finestres enreixades (131). Aquest habitacle, com hem dit, existeix encara avui amb idèntiques funcions (132).

També es documenta la construcció d'altres casetes destinades una a guardar les màquines aèries, que anava tancada amb un parell de baldes (133), o l'altra per les fustes de la bastida (134), tancada també amb una porta (135), i encara ens consta una tercera per guardar maromes i cordellam (136), totes tres el 1865 amb els sostres en mal estat (137), trespols d'11,30 metres un, i uns 6 metres els altres, reparats amb bigues, guix i morter (138). Avui aquestes tres casetes es resumeixen en una sola situada, com hem dit, vora els vestuaris.

A banda, prop de l'església es llogava un magatzem per encabir les fustes del cadafal i andador, com avui encara existeix, just enfront de la Porta Xica de la Sagristia.

## f) Fesomia general.

En desconèixer completament la fesomia de l'església de Santa Maria abans de 1673 i en absència de documents significatius sobre la disposició de les tramoies i bastida del cel, ens resulta impossible d'intentar qualsevol hipòtesi.

Podem imaginar, amb versemblança, que sobre el terrat del temple s'instal·larien els torns, i que la trapa perforaria la volta just davant de l'arc que obria el presbiteri, la famosa arcada que, per la descripció de Cristòfol Sans (1621), era d'una altura considerable. Hem vist també com el bastiment que s'havia de posar per instal·lar el llenç del cel amb les portes corredores, estava aferrat a les voltes d'aquest tram davant l'altar durant tot l'any (la referència és del maig), i que es desplegaria i muntaria a l'agost per a la representació.

Més detalls se'ns forneixen en la disposició inicial d'aquest bastiment durant la primera fase de construcció de l'església actual. Hem vist com s'usava la cornisa on s'instal·lava el qui obria i tancava les portes del cel. Per tant, la deducció lògica és que el llenç i el marc d'aquestes portes es disposessin a l'altura del referit cornisat, ço és a uns nou metres sota l'àpex del terrat. Naturalment, aquest terrat ofereix una inclinació d'acord amb la curvatura de la volta. Però si hem de fer cas a l'esmentada notícia de Tàrraga, l'ale

de la mangrana caigué sobre el llenç del cel des d'una alçada de 4,5 metres. Aquest detall, junt amb la dificultat de muntar des de la cornisa un bastiment sobre el buit superior als 4 metres de volada, ens fa considerar que la trapa i, per tant, les portes del cel, no ocupava una posició central respecte de la nau, sinó desplaçada a un costat. Disposició que afectaria, òbviament, també a l'emplaçament del cadafal, l'escotilló del qual havia de coincidir amb les portes del cel per acollir al seu interior l'araceli. L'arc de la nau té més de 13 metres de llum : bastir un embigat de banda a banda de cornisa per col·locar les portes del cel al centre és un excés gens probable en aquella època. D'altra banda, si la trapa del terrat hagués estat al centre, l'ala de la mangrana hagués caigut d'una altura de 7 metres (més de 30 pams).

Sigui com sigui, cal notar l'existència de dos nivells en la disposició del Paradís abans de 1760. El més alt, al terrat de la nau central, on hi haurien els torns, la càbria que davalla les màquines i el forat de la trapa. Un nivell inferior, sobre les terrasses de les capelles laterals, que aprofitaria les lluernes que s'obren a la nau, i la cornisa de ben bé un metre d'amplada, que voreja l'església a l'altura d'aquestes últimes finestres. Des d'aquí hissarien el llenç del cel i muntarien la bastida de les portes corredisses.

L'any 1760 es traslladen totes les tramoies del cel a la cornisa de la cúpula, des d'on la maquinària davalla "con más



fácilidad y hermosura" com anunciava l'arquitecte Evangelio, això és, amb un trajecte, ara sí, centralitzat, i el 1761 s'incorporava el lleng circular arrodonint una disposició plàsticament òptima.

#### 4. L'espai escènic horitzontal.

Ja hem vist com l'escena integrada caracteritzava les representacions a l'interior de l'església; interior totalitador que s'articulava de molt diverses maneres, d'acord amb els elements constitutius dels temples, per tal de transformar-se en espai teatralitzat. Elx recull la multiplicitat horitzontal de l'escena integrada i l'organitza segons els dos grans eixos de la seva estructura arquitectònica: la nau i el creuer.

L'escenari múltiple horitzontal del Misteri d'Elx es desplega longitudinalment al llarg de la nau de la Basílica de Santa Maria a través d'un corredor (andador) en rampa que culmina en un entarimat situat al transsepte, davant l'altar, anomenat cadafal, empostissat de fusta de l'altura d'un home i gairebé quadrat.

#### 4.1. El cadafal.

##### 4.1.1. Orígens.

L'entarrimat escènic (cadafal o, fins i tot, bastiment), prové, segurament, del cerimonial àulic (usat pels reis i alts dignataris en les seves manifestacions públiques per realçar la seva figura i facilitar als concurrents la visió de la seva persona)(139), i en l'espectacle religiós medieval s'utilitza, tant a l'interior de les esglésies com al carrer o plaça; per permetre la millor visibilitat de les representacions al públic espectador. Les "sedes" dels primers drames litúrgics serien els primers rudiments d'aquests taulats escènics (140).

En el nostre àmbit cultural documentem l'entarrimat escènic ja a principis del XIV (tot i que, sens dubte, s'usava durant el XIII), en les diverses representacions o referències documentals que ens han perviscut. Així, en el primer text dramàtic català conegut: la Passió de Crist, conservada fragmentàriament però que podem resseguir en la seva totalitat gràcies a una traducció provençal feta pocs anys després de l'originària en llengua catalana (141). Es tracta de la Passió Didot (1345), que inclou en les seves rúbriques (les primeres a Europa que referencien clarament una autèntica escenificació passionística), una explícita informació de di-

versos llocs escènics com el "Cadefalc de Cayfàs" (618s. rúb.), el "loc de la Magdalena", el "temple" de Jerusalem (229s. rúb.) i la "Mayzó dels Juzeus" (1070s. rúb.)(142).

Al llarg del segle XIV s'hagué d'usar sobretot en les representacions a l'aire lliure com la de la Passió i "joc de les III Maries" fets a la Plaça del Mercat de Pollença, on, com hem vist, es construïen "castels" (143); la Passió de Vila-Real (Castelló), documentada a partir de 1369 (144), i la de la pròpia ciutat de la Plana de Castelló (1383), on es diferencia entre bastiments i cadafals i on apareix particularitzat el cadafal de Judes (145). Hem vist també com en la representació assumpcionista de Tarragona es construïen barracons tant per al públic com per als decorats (146).

A finals del tres-cents, a l'interior de la Seu de Mallorca es dreçaven bastiments per a les representacions dels Plants de la Passió, de les Tres Maries i del Divendres Sant, documentades a partir de 1392 (147). A la Catedral de Barcelona s'alçaven, el 1413, uns cadaffals de fusta, muntats sobre bótas o carretells, per a la Representació de Sant Esteve (148), i el 1418 altres similars per a certes representacions nadalenques (149). S'edifiquen també cadaffalchs per a les representacions pentecostals a l'església de Sant Joan de Perpinyà (ss.XIV-XV)(150). En l'Epístola farcida de S.Esteve que encara es feia a la Catedral de Mallorca el 1511, el qui representava al protomàrtir estava "sub papiliono" (151),

el pavelló o empostissat que ja hem comentat per als fastes reials.

El cadafal jugava un paper decisiu en qualsevol manifestació pública, sigui de patíbul (com la crema de Savonarola a Florència)(152), com de reunió religiosa. És el cas de les espectaculars predicacions del valencià Vicent Ferrer, des de París (153) a les nostres contrades: el 1410, a València, se li fan cadafals (per a ell i per als jurats i prohoms assistents) en les diverses places on havia de sermonar, cobertes amb tendals per fer-li ombra (154); el 1411, a Vila-Real se li construeix un cadaffal sobre cabirons subjectat per dos posts i afermat amb 13 trenilles d'espart, clavat amb claus de diferents mides i envoltat de cortines, i folrat i cobert amb teles (155).

#### 4.1.2. Tipologies.

Podem dir que existien dos tipus de taulats: els fixos, construïts en fusta sobre barrils, cavallets i taules de mercat (156), anomenats "zafaldo" o "talamo" en les Sacre Rappresentazione italianes (157), "échaufaud" (o "chauffaulx") en francès, "scaffold" (o "schaffalds") en anglès (158), "trobat" en provençal (159), "tablado" o "cadahalso" en castellà; i els mòbils o portàtils -sempre processionals- (que apareixen durant el segle XV), encavalcats sobre rodes i anomenats "pageant waggon" al Regne Unit, "wagenspel" als Països Baixos, "carri" a Itàlia, "charriots" a França, "roques" o "carretes" al nostre país (160); damunt dels quals s'erigien els més diversos decorats pels que desfilaven múltiples representacions religioses, sia dintre els temples (especialment en les celebracions de Setmana Santa i Nadal), sia als carrers de les ciutats (sobretot durant la Festa del Corpus amb la seva esplèndida processó).

Aquests cadafals continuen essent essencials en les representacions dramàtiques del XVI (161), en alguns casos enfortits amb pedra i ornaments metàl·lics (162), si bé tendeixen a resumir-se en un únic taulat, ara simple, ara amb diverses altures, apropant-se resolutament a la nova concepció frontal i de caixa italiana que inicia l'escena renaixentista (163).



#### 4.1.3. Emplaçament.

A l'interior dels temples, el creuer, davant les grades de l'altar major, era la ubicació més freqüent d'aquests empostissats. Ho acabem de veure en les Coronacions dels reis d'Aragó al temple de S.Salvador de Saragossa (164). Així apareix també a la Catedral de València, especialment en la representació de l'Assumpció de principis del XV, que havia de situar, forçosament, el cadafal sota el cimbori (Paradís) per acollir degudament les màquines aèries que davallaven sobre l'escena de l'entarimat als personatges celestials. Però també en altres molt diverses representacions de la seu valenciana l'estrada es construïa, com era "acostumat, davant lo cor e de l'epistoler tro sus al prehicador", és a dir, de banda a banda dels pilars del creuer on se situaven les troncs de l'Evangeli i Predicador (nord) i de l'Epístola (sud), entre el cor, situat al mig de la nau central, i el replà de l'altar o presbiteri (165), disposició emprada igualment en les noces d'Alfons el Magnànim, en aquesta mateixa Seu, el 12-VI-1416, on es féu un cadafal "davall lo sambori" (166), situació que es mantenia en l'entrada de Felip II (1564) a aquella ciutat (167).

Aquest emplaçament serà continuat pel Misteri d'Elx i altres moltes representacions, ja al XVI, com la Passió de Cervera o diverses consuetes mallorquines de l'esmentat Ms. 1139, on es precisa "al mig de la yglésia", al "cap dels banchs"

o al presbiteri (168) i fins i tot "davant l'altar major" (169);  
ubicació que perdurará al llarg dels segles XVII i XVIII (170),  
com ens confirma el planell de la Catedral de Mallorca abans  
estudiat.

#### 4.2. El cadafal d'Elx.

Sens dubte el Cadafal és el lloc escènic principal del drama il·licità, importància adequadament subratllada per la seva posició central en la cruïlla de l'església i sota la cúpula. No és pas una escena neutra, però accepta dues significacions especials distintes en les seves dues Jornades: en la primera és l'interior de la Casa de Maria, en la segona és el camí des de les portes d'aquesta casa fins a la Vall de Josafat on hi ha el sepulcre per sebollir-la.

És propi del teatre de l'última Edat Mitjana aquest canvi de significat escènic d'un mateix emplaçament segons les diverses circumstàncies del drama. Per a Henri Rey-Flaud, l'escena central urbana (a l'entorn de la qual es disposen públic i actors) és un espai genèric o un marc geogràfic que adquireix significació concreta en el moment que els actors provinents d'una o altra "mansió", d'una o altra de les seves residències identificades, li imprimeixen una semblança específica: la identitat que transporten des dels seus llocs definits (Paradís, Infern, Ciutat, Palau, Taverna, etc.). Això és, l'escena es contamina del significat que li inoculen els actors: és l'actor qui inventa l'espai, el canvi d'escena, amb el seu desplaçament (171). Elie Konigson detectava, de la seva banda, certes "mansions" o llocs escènics neutres que podien canviar de significat en un moment de la representació (172), cosa que ja succeïa al drama litúrgic de la Resurrecció de Llätzer

(Fleury, s.XIV) on "Domus vero ipsius Simonis, ipso remoto, efficiatur quasi Bethania, et tunc adducatur Martha" (173).

La creació sobre l'escena simultània d'un lloc neutre, marca un progrés envers l'abstracció i la concentració espacial. És al llindar d'aquesta etapa de transició on cal situar l'escena il·licitana.

#### 4.2.1. Direcció tècnica.

A la catedral de Mallorca s'encarregava de l'edificació dels cadafals, el 1485, un tal "Salort, mestre de la obra" (174), i a Cervera, el 1518, "Jacme Alcover, mestre de cases" (175), és a dir, autèntics "constructors". A Elx, on tants de càrrecs en l'organització i interpretació de la Festa eren hereditaris, corresponia aquesta funció (durant els segles XVII-XVIII) als Írles, família de "pedrapiquers" (176), ofici que a la Tortosa del XVI se li aplica a Joan Anglès, constructor dels Reials Col·legis (obra mestra del Renaixement a Catalunya), que després treballaria a Oriola on la documentació l'anomena Inglès (177), i que no es tractaria, doncs, d'un simple 'picapedrer' (178).

En el present, indes de fa una bona pila d'anys, dirigeix les operacions de muntatge i desmuntatge del cadafal il·licità, l'entranyable Manuel Aznar, "Manolico el de l'aigua", capatàs de l'Ajuntament i, a més, el cantor més antic de la Capella (179). De la seva banda, la bastida del cel, així com pel que respecta al funcionament de les tramoies, està sota la direcció de Vicent Quiles Candela.

#### 4.2.2. Materials.

En la reconstrucció dels elements escènics de la Festa dissenyada per l'arquitecte A.Serrano Peral l'any 1941, s'uti litzà per a fer el cadafal, andador, andamiatge del cel i tribunes, fusta de pi de Flandes, Canadà, Sòria i Conca, a banda de ferro laminat. La documentació dels segles XVII i XVIII, ultra els taulons de fusta de Flandes, ens informa que s'uti litzaven tota mena de cordes, claus, algeps i puntals (180).



### 4.2.3. Estructura interna.

#### 4.2.3.1. Elements de suport.

Es tracta de 27 cavallets irregulars, és a dir, de diferents mides, i 8 puntals, sobre els quals es disposen 11 bigues encavallades, aferrades per cargols (181).

En la documentació dels segles XVII i XVIII se'ns informa que la seva construcció es realitzava amb taulons de fusta sostinguts per cavallets, i al seu interior, on trafegaven els tramoistes, hi havia uns cancells que separaven diversos subespais, exactament igual com succeeix en l'actualitat (182). Les reiterades i tan seguides reposicions de material de l'empostissat, com hem vist en la nota anterior, no feia més que demostrar la vellesa del mateix. Efectivament, el Consell Municipal, en sessió de 26-VI-1754, decideix construir un nou cadafal "en atención a lo estrecho del tablado viejo e indeseñte que se hallava, hasiéndose la función con alguna indeseñcia e incomodidad" (183). En aquesta nova composició es fan "2 cavalletes para bajo del tablado", 17 bigues "de a 21 palmos" (420 cm.), 5 bigues "de a 28 palmos" (560 cm.), 17 bigues més "de a 16 palmos" (320 cm.), "6 filas de a 30 palmos" (600 cm.), "173 tornillos grandes y medianos, 8 gefos, 10 gones, 12 escuadras para los pilares, 7 frontises", "ierro que se á echo para la firmesa y armar el tablado", "8 piezas para asegurar los pilares del tablado". És a dir, sis bigues grans

("filas"), d'uns sis metres cadascuna que, amb tota certesa, eren les quatre que delimitaven el cadafal (per tant, igualment quadrat, però una mica més petit), i les dues centrals que delimitaven la trapa del sepulcre. A més a més, un entramat de trenta nou bigues d'entre 3,20 metres a 5,60 m. Els suports de base serien 8 pilars (4 als cantons i 4 al centre entorn la trapa) ben assegurats amb pedres. Tot plegat adequadament aferrat amb cargols i altres peces metàl·liques (184).

Avui en dia les peces van totes rotulades amb números i lletres per saber-ne l'exacte emplaçament a l'hora de muntar. En aquella època s'utilitzaven "2 varas de lienso para aser las marcas a las piezas del tablado para que se arme con facilidad" (185).

Els comptes de fusteria de les representacions medievals (186) detallen elements semblants/ Els esmentats cadafals mallorquins estaven fets sobre "bótes e taules de veneria" i suportats amb "posts, e bótes, e xebrons" (186b) i els de Cervera amb fusta, pedra i fulla metàl·lica (187). El cadafal de la Palometa Valenciana es féu, l'any 1463, amb 24 taules llogades (188). El 1497 a la seu lleidatana es fa per primer cop com ja hem dit, la representació de l'Assumpció, per a la qual utilitzen "quatre trenteners per a fer la bastida e catafalch hi banchs per a la festa de la Verge Maria" que se serreren en taulons, i "C marquonins per a clavar la bastida" (189). Segons els detallats càlculs de J.Romeu (190) aquest cadafal

tindria una superfície entorn els 50 m<sup>2</sup>, gairebé igual que l'actual d'Elx (que en té una 60 m<sup>2</sup>).

El 1860 es fa present al Consell Municipal que el cadafal "se hallaba en completa inutilidad" (191). Divuit anys després es feia relació de la nova fusta adquirida per arreglar-lo: "Relación de madera nueva construída en el tablado... Por hacer 10 pilares de madera vieja, 32 ptas. Por 10 pilares más nuevos para el mismo, 85 ptas. Por 6 correderas de 24 palmos para idem a 8 ptas., 48 ptas. Por 10 tablas nuevas de 18 id. a 5 ptas., 50 cts., 55 ptas. Por 1 cavallette para el corredor, 10 ptas." (192).

#### 4.2.3.2. Elements de cobertura.

Fet l'entramat de bigues i puntals, es procedeix a recobrir la superfície de l'empostissat amb 55 taulons, mentre que els seus murs són tapats amb 27 plafons, també de distintes mesures (193).

En la renovació de 1754 s'utilitzen 86 taulons "de a 19 palmos de Flandes para el piso y la valla o pedestal [mur] del tablado" (194). Seguint els mateixos càlculs que el Dr. Romeu, tindriem que aquests 86 taulons de 19 pams de llargària (3,80 m.) que serien, com a mínim, de 0,20 m. d'amplada, suposarien una superfície de 65,36 m<sup>2</sup> entre el sòl i els murs. El cadafal actual en té uns 80 m<sup>2</sup> (60 m<sup>2</sup> el pis i 20 m<sup>2</sup> els plafons). Podem calcular, doncs, per a una altura semblant a la d'avui, una superfície de 50,36 m<sup>2</sup> per al sòl del cadafal de 1754, ço és, unes mesures de 7 x 7 metres de grandària, poc menys de l'actual.

#### 4.2.4. Estructura externa.

##### 4.2.4.1. Les baranes.

El cadafal va envoltat i tancat per unes baranetes, carregolades al taulat, i composades de 12 trams, amb un total de 110 balustres i 12 canelobres (2 a cada banda i 4 als cantons) de fusta tornejada (195).

Aquesta barana sembla que sempre ha estat disposada així, més gran o més xica, car a 1726 es gasten 8 sous "de aña dir un pedaso de barandilla en el tablado" (196) que el 1723, s'havia fet nova i havia costat almenys 35 lliures (197).

El 1749 es fan també "12 candeleros de madera torneados para la barandilla del tablado" (198), igual nombre que avui, sobre els que es drecen sengles ciris que abans cremaven constantment des de les Vespres del dia 14 d'agost fins el 15 al toc d'oracions, i que antigament eren l'única il·luminació artificial del Misteri (199).

Aquesta barana tenia i té encara dues obertures a ambdós costats (est i oest, el primer amb portes, el segon ja no) del cadafal per tal de permetre l'accés dels actors des de la nau i l'accés dels ajudants d'escena des del presbiteri.

Tanmateix, en la renovació i ampliació de 1754, el torner Manuel Simó fa "124 balaustres, 14 pilares salomónicos, 120 bolas, 48 balaustres, 4 pilares media" (200). A primera vista sembla que la barana de 1754, tot i ésser més petita que l'ac

tual, estava més espesseïda de balustres. Però cal comptar les portes de la banda occidental (que avui no es col·loquen però que hem vist en fotografies no gaire antigues) que suposen 8 balustres més, que, sumats als 110, són un total de 118 en l'actualitat recent. Els 8 de més que es ressenyen en aquesta renovació set-centista, i els 2 canelobres més (cal interpretar els "14 pilares salomónicos" com els canelobres) havien de pertànyer a les baranes de les escales del presbiteri, com veurem més endavant. Els balustres, a banda, anaven coronats per boles avui escapçades. Les altres dades són referides al sepulcre, com examinarem tot seguit. Ultra el treball del torner, el serraller, Miquel Jeroni Ortiz, fa "los ganchos, golfos y otros yerros que ha hecho para las barandillas" (201).



#### 4.2.4.2. El sepulcre.

El sepulcre de Maria, instal·lat a la segona Jornada sobre la trapa central, es compon de quatre sòcols a l'entorn de l'obertura, de 35 cm. d'alçada, sobre els quals hi ha una baraneta amb 40 balustres i quatre cantoneres, que atenyen una altura total fins al passamà de 69,5 cm.

Estructura distinta, però, havia de tenir als segles XVII i XVIII. En les precises rúbriques del Ms. 1625 se'ns informa que "en mig {del cadafal, està} lo sepulcre de Nostra Senyora, al rededor de balaustres a modo de alavastre" (202), fessomia que correspon amb l'actualitat; però a l'hora d'efectuar l'enterrament rubrica: "tanca's lo sepulcre" (231s. rúb.), cosa que indica l'existència d'unes portes o tanca. Efectivament, el 1749 es paguen 14 sous "por dos serrajas nuevas que ha hecho, la una para la Puerta del Sepulcro de la Virgen, y la otra para la puerta que entra al torno de las tramoyas" (203). Encara, en un inventari de 1778, recentment exhumat per Joan Castaño (204), on es ressenyen diversos objectes relatius al culte de la Verge, s'hi relaciona "el sepulcro que sirve en la Fiesta de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>". Però no podia tractar-se realment d'un moble, car al seu interior, com avui, calia que s'endinsés l'Araceli i era necessària la presència de persones hàbils al seu interior "que sàprien donar lo Image als àngels" (231s. rúb.). En realitat el seu aspecte exterior no devia ser molt distint de l'actual : el mateix sòcol exempt -potser més alt- col-

locat sobre la trapa del cadafal, cimejat amb balustres, però amb porta i pany, que es tancava i obria quan era necessari. Avui, sota el cadafal, i coincidint amb les mesures de la trapa, s'obre un fossat al sòl del temple de 160 cm. de profunditat i 195 x 200 cm. d'obertura, fossat que quan es desfà l'escena queda cobert per unes bones tapes de fusta. En èpoques anteriors a l'actual edificació i disposició (que data, com hem dit, de 1760), la profunditat devia ser més poca. El cert és que el 1750 es paga a "Mateo Aznar, maestro de obras, 4 L. 13 s. gastadas en jornales, materiales y demás en haondar y componer el sepulcro de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>" (205) que després calia tornar a "componer el pavimento de la iglesia, descompuesto por la formación de tablado y handadores" (206). D'altra banda, el 1754 es paguen 8 rals a Baptista Gallego, tallista, "por haver puesto unos pedazos de talla en los remates de los pilares de las barandillas del Sepulcro de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>" (207).

#### 4.2.4.3. Cobertura del sòl.

Actualment el cadafal del Misteri d'Elx és de superfície plana, tot i que no resultaria inadequat considerar que els taulats escènics medievals haguessin estat lleugerament inclinats envers els espectadors per augmentar la seva visibilitat, segons consta que es realitzava encara al segle passat en certa representació de la Passió a la Catalunya Nord (208). Superfície coberta actualment per una gran catifa dissenyada per Manuel Benedicto, de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, i realitzada, sota la direcció de Gabino Stuyk, per la Real Fábrica de Tapices de Madrid, el 1959 (209). Durant un temps (segons ens explica Antoni Anton Asencio, actual mestre de cerimònies) el cadafal s'encatifava amb flors naturals, cosa que fou considerada incòmoda no només perquè calia refer la guarnició després de cadascuna de les representacions, sinó també perquè el tapís floral no amortís les passes dels actors que feien cruixir excessivament els taulons de l'empostissat.

A l'Edat Mitjana, però, aquests entarimatats podien anar coberts si no amb flors, sí amb elements vegetals (joncs, murta i ramatges), com es documenta, entre d'altres, el 1448 a Tortosa, on calia entalamar i emmurterar el cadafal de la representació de Santa Maria de Gràcia (210), i encara a València el 1663, on la Roca d'Adam i Eva anava "enramada i ornada

de murta i rama" (211), mentre que els hourdements de Mons (1501) i Valenciennes (1547) es cobrien de gespa per ocultar les trapes, terra en el Paradís Terrenal i draps vermells en altres llocs (212). Però també podien anar coberts amb catifes o llenços, com en l'Ofici de la Presentació de la Verge d'Avinyó (1372)(213) o en la Passió de Tarragona de 1472 que, sembla, s'empaliava amb un "tapit vermell" (214).

El cert és que durant els segles XVII i XVIII, el Cadafal d'Elx va cobert amb catifes i llenços de color blau (215), mentre que el 1868 s'estrenà una catifa de feltre per cobrir el taulat (216).

#### 4.2.4.4. Ornametació.

Avui balustrades i murs estan pintats de color grisenc. Els sòcols van ornats amb 11 rosasses i quatre aurèoles daurades. Èpoques anteriors foren més esplèndides en la guarnició d'aquests elements escènics.

El 1754, per exemple, es gastaren 345 rals i 19 diners pels "materiales que se mercaron para platear y cortar los perfiles del tablado y pintar los xaspes", més 974 rals i 21 diners pels "jornales que se pagaron a dos maestros y quatro oficiales doradores" (217). Encara era aquest l'aspecte que veigué Fuentes i Ponte abans de 1886 : "el forrado delantera del tablado es de madera, imitando tableros de jaspe", tot i que es trobava "en un lamentable deterioro" (218). D'igual manera ho referència Pierre Paris: "balustrade de bois peint en faux marbre" (219). Per això sembla poc fiable el que angta Emilio Dugi el 1900 : "cadafal, rodeado de balaustres pintarrajeados de blanco y azul" (220), tot i que són els mateixos colors del tendal que encara s'extén davant la Porta Major, cromatisme que correspon a la simbologia mariana de cel i núvols.

A més a més, les baranetes anaven argentades al segle XVIII (221), de tal manera que es guardaven ben tancades a pany i clau dintre d'una gran arca que encara avui existeix inutilitzada en el magatzem de la fusta (222).

El cadafal de Lleida el 1497 sembla que es pintà de color roig (223), i el 1514 s'utilitzaren "tres fulles de lauto e taches per guarnir e clavar lo bastiment e preparar lo cortinatge de Nostra Dona d'agost" (224).

Certs decorats de la Passió de Mons (1501) utilitzaven, per recobrir els seus murs, teles pintades a la manera de "pierre d'Escaussines" (certa pedra blavosa molt habitual a Bèlgica)(225). La qüestionable miniatura de Cailleau sobre la Passió de Valenciennes (1547), presenta el mur davanter i el del fons de color gris-blau i decorat amb losanges circulars i romboïdes (226), tan semblant, doncs, al que encara perviu a Elx.

Direm també que aquest costum d'ornar la fusta a semblança de jaspi ja apareix en l'entrada de Carles V a Mallorca: "un teatro... posat sobre unas columnas redonas de llenyam pintadas a modo de Jaspi" (227).



#### 4.2.4.5. Mobles.

L'element fonamental que s'alça damunt el taulat elxà és, òbviament, el llit de Maria, que després de la guerra s'escurçaria per integrar-se en una enginyosa tramoia ideada per l'arquitecte Serrano Peral que permet el canvi de l'actor per la Imatge, com veurem en el seu lloc. Abans d'aquesta innovació el llit era més gran i alt, car al seu des-sota s'encabia l'arca amb la imatge que calia bescanviar.

Aquest llit s'emplaça a la banda nord del cadafal, durant la primera Jornada, mentre que a la banda sud hi ha 8 cadiretes on s'asseuen les Maries Salomé i Jacobe i tot el seguici. Cadiretes també d'introducció moderna, car abans hi havia un banc únic, el "sofé o confidente de 5 ó 6 asientos... mueble para sentarse los niños que representan de angelitos de manto en la festividad de la Patrona... Importó dicho sofá con asiento de panilla carmesí y su correspondiente funda de percalina azul, 156 reales vellón" (228). Banc que residia a la Casa de la Vila i que era transportat cada vegada (229).

En les cerimònies assumpcionistes que se celebraven a la Catedral de Mallorca encara el 1511, "al costat del dit lit [de la Verge morta] metran un banch a cade part, e sobre los dits banchs un cobribanch a cadehú" (230), naturalment perquè els apòstols s'asseguessin.

També abans guerra, hi havia, a més a més, quatre cadi-

als on s'asseia l'arxiprest, el mestre de cerimònies i altres clergues (231), especialment durant la primera jornada per tenir cura de la bona interpretació dels nens i per resoldre els problemes que aquests poguessin succeir-los (encara avui en dia l'Arxiprest, assegut en els eixemplaments de l'andador com es veurà, s'alça de vegades a ajudar a deslligar l'àngel de la mangrana, quan aquest i el seguici de Maria no se'n surten).

Ultra aquests setials, hi havia guàrdies municipals drets als quatre cantons del cadafal, i sobre l'escala del presbiteri s'asseien també els acòlits i altres persones, cosa que féu exclamar a Alfredo Llopis en una carta dirigida a l'alcalde: "Desde luego no permitas subir al tablado ningún municipal, ni atiendas recomendación alguna 'para tener un buen sitio'. Los dependientes de tu Autoridad que vigilen las paredes del tablado, tribuna de la Corporación que presides, puertas del Templo, etc.; pero que no suban al tablado ni dejen subir a nadie" (232).

#### 4.2.5. Trapes.

L'ús de portelles practicades a la superfície dels entarimats medievals i renaixentistes està amplament documentat en el nostre teatre antic; batiports que connectaven amb l'escena l'espai subterrani del cadafal reservat als tramois tes que, amagats de la vista del públic, realitzaven tota mena de trucs escènics, com veurem més endavant (233).

El Misteri de l'Assumpció de València ja utilitzava, a l'albada del XV, la trapa central amb les mateixes funcions que la d'Elx, i al XVI seria profusament emprada tant en les representacions religioses tradicionals (234), com en les noves comèdies castellanes de traça renaixentista, especialment les de Cervantes.

Al mig de la plataforma del Misteri d'Elx, hi ha un escotilló de 2,10 x 1,80 metres, coberta de taulons, on s'introdueix l'araceli en les seves dues baixades i on s'obre, durant la segona jornada, el sepulcre de la Verge. Però encara compta amb un altre escotilló, a la banda de l'Evangeli (nord-oest), una mica més petit (2 x 0,80 metres), situat sota el llit de la Verge, pel qual es realitza el bescanvi de l'actor-Maria per la imatge de la Verge difunta, mitjançant l'al·ludit giny introduït durant el present segle. Consisteix d'una mena de persiana escoladissa, sota el petit mata-làs del llit, que, posada en acció en el moment del decés de

Maria, fa llenegar al nen ajagut que l'encarna, al dessota del cadafal, mentre que, a la vegada, per un mecanisme anomenat d'"ascensor", puja la imatge de la Verge jacent (235)(Fig.

Quan les activitats sota el cadafal adquirien certa envergadura no bastava la simple elevació de l'entarimat -tot hora limitada per la visibilitat, la complexitat i el cost- sinó que calia excavar el terra per tal d'ampliar la capacitat d'aquests amagatalls subterranis. En alguns llocs es feien autèntics passadissos que comunicaven diverses seccions del cadafal o que permetien eixir fora d'escena. A la Passió de Mons (1501) l'hourdement estava foradat de múltiples tra pes que donaven a les "fosseries" o "secretz de terre" per on havien d'eixir "ceulx qui ne doivent plus parler pour ce jour" (236). Recordem com en les úniques ocasions que un actor surt d'escena durant la representació del Misteri d'Elx ho fa també pel dessota del cadafal proveït d'una porteta al mur de la banda de llevant que li permet eixir al presbiteri de l'església. La famosa representació del Mystère des Actes des Apostres (Bourges, 1536), com que es féu en les arenes de l'antic amfiteatre romà, aprofità els passadissos amb què aquest ja comptava (237), i igualment succeïa al pseudo-amfiteatre de Doué el 1539 per la mateixa representació (238), o a Romans el 1509 per la representació del Mystère des Trois Doms, on es cavà en profunditat el pati del convent dels Cordeliers per disposar de manera folgada d'aquest sota-escena (239).

fossats que encara avui perviuen amb major amplitud que el d'Elx en les Passions d'Olesa i d'Esparreguera.

La part excavada del temple il·licità sota la trapa sempre ha estat el sepulcre, no ha complert altra funció dramàtica, i només s'obria en la segona Jornada per acollir l'araceli que davalla fins la tomba de la Verge i l'eleva al cel. Durant la primera Jornada la trapa no era manifestada. Actualment s'obre ja al final d'aquest primer acte per rebre al seu interior la primera baixada de l'Araceli, cosa que no succeïa abans. El Ms. 1625 rubrica: "comensa a devallar lo araceli... que venen per la ànima de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>, la qual hu dels apòstols la dóna al d'enmig" (128s. rúb.), és a dir que no entrava per la trapa, cosa que encara s'esdevenia el segle passat, si bé era un dels capellans que estaven sobre el cadafal el qui donava l'ànima al personatge del mig de la rescèlica (240). L'actual penetració de la màquina aèria dintre la trapa en la primera davallada és del tot impròpia: es tracta del Crist que baixa a cercar l'esperit de sa mare morta, i la Verge jau sobre el llit, damunt del cadafal, i no dins del sepulcre! A València sí que s'introduïa dintre el cadafal, però perquè baixaven estàtues, i llavors sortia l'actor-Jesús i anava a buscar l'ànima al llit de Maria. Per tant, el sepulcre amb porta que abans comentàvem, no era més que l'actual sòcol de balustres fornit amb una tapa que s'obria en la segona jornada per acollir la imatge de la Verge morta en el moment de

l'enterrament, es tornava a tancar quan quedava sebollida i  
altre cop s'obria, finalment, per permetre-li l'Assumpció.

L'escotilló central va cobert amb set taulons de fusta  
que enretiren en el moment oportú els tramoistes del sota-  
terra (241).



#### 4.3. L'accés al cadafal: escales i andador.

El sistema d'accés més usual en els entarimats escènics medievals eren les esglaonades de fusta. Ja hem referenciat els 4 graons pels que s'accedia a la taula reial de l'Aljaferia o al cadafal de la Coronació a la seu de Saragossa. Hem vist també com s'usaven unes escales per pujar al taulat del Pretori de Pilat en la Passió de Cervera. Altres notícies i textos ens ho corroboren (242).

##### 4.3.1. Escala.

Al Cadafal il·licità existeix, efectivament, una escala, però és l'accés secundari, situat a la part oriental, que comunica amb el presbiteri i que només s'utilitza, almenys actualment, en la preparació de l'escena, mai dramàticament. La seva funció pràctica en els arranjaments abans i després de la representació, no ens deixa cap dubte sobre la seva existència des d'antic. Consta, el 1743, un pagament de 9 lliures a "Martín Bayle, maestro carpintero ... por su trabajo y madera que gastó en una escala que hiso para el tablado de la Fiesta" (243), i l'any següent un altre d'una lliura i deu sous al pintor Josep Oliver "por su trabajo y colores que gastó en jaspear la escalera para subir al tablado principal de la Fiesta" (244). Podríem interpretar que es fa referència als dos esglaons que apareixen en la conjunció entre la rampa i l'entarimat, però

si convenim que, com avui, els graons occidentals van coberts, com el cadafal i l'andador, per una catifa, aquesta escala vista que calia ser pintada a manera de jaspi com els murs de l'entarimat, no podia ser altra que la de la banda oriental, que en aquells anys s'estava fent de nou, car el fuster rep altres 2 L. 6 s. "por haser los cartabones de la escalera del tablado principal" (245). I es feia de nou perquè abans de 1729 una escala no resultava pràctica, car el cadafal estaria redossat contra l'envà de l'arc toral abans d'obrir-se el creuer, mentre que la poca llargària de l'andador permetria amb facilitat l'accés als operaris per la banda occidental.

En la reconstrucció de 1754 es ressenyen 3 rals que costà "la madera de 2 escalones para la escalera del tablado" (246), i aquesta sí que podrien ésser els esglaons de ponent que són, efectivament, dos.

L'escala del presbiteri, de 99 cm. d'alçada i 137,5 cm. de profunditat, conté 5 esglaons de 219 cm. d'amplària, 20 cm. d'altura i 30 cm. de fons. Va flanquejada per unes baranes de 4 balustres cadascuna i al segle XVIII devien iniciar-se, a més, amb un parell de càneclobres per augmentar la il.luminació de la banda de llevant, com hem deduït anteriorment.

L'inventari de 1763 la ressenya clarament i amb el mateix nombre d'esglaons que l'actual: "Mas una escalera de tablas y listones con cinco escalones" (247).

#### 4.3.2. L'andador.

Però el mitjà principal d'accés a l'entarimat, amb una funció, a més, plenament dramàtica, és, com hem dit, l'anomenat andador, rampa que puja des de la Porta Major de la Basílica a l'estrada del creuer. Passadís, igualment encaïtat i flanquejat de balustrades com el cadafal, que en la seva unió amb aquest salva l'última altura amb dos esglaons, com ja ha quedat assenyalat.

##### 4.3.2.1. Orígens i funcions.

L'andador té el seu precedent en la Via Sacra, passadís cerimonial d'origen romà que travessava els arcs de triomf i per on passava l'Emperador, el cònsol o el militar victoriós. Amb aquest sentit apareix en l'entrada de Carles I a Mallorca, en la qual se li para, a la plaça de la Seu, un arc triomfal "fet a modo de pont: y que en lo debaix d'ell, per tota la volta, tenia affixas certas cortinas pintadas a la francesa... Tenia més avant, més alt de ditas armas, en cada part del dit pont, un corredor o andador ab sos pilars fets de gentil manera; y en dits corredors hi havia 7 cadiras... 3 en una part y 4 en l'altra ahon es-

taven assentats set minyons vestits com a donzellas molt adreçats y concertats; los quals representaven las set Virtuts..." (248). Segons ens informa el liturgista Mn. Miquel Gros, aquest corredor s'usava en les Basíliques cristianes del Nord d'Àfrica, com a camí que conduïa del presbiteri (absis) a l'altar (situat al mig de la nau i envoltat de columnes). En el nostre país, interpretem que s'introduí la "via sacra" quan comencen a construir-se els cors al mig de la nau per tal de menar d'aquests al presbiteri; tan cat tot el conjunt amb un reixat que creava un espai entre el cor i l'altar major exclusivament reservat a la clerecia i d'on quedava exclòs el públic laic (249).

Escènicaament s'utilitzà, amb tota seguretat, durant el segle XV, com sembla desprendre's de la documentació referida al drama del Davallament de la Creu de Mallorca (250), drama que s'ha vingut representant, gairebé sense interrupció, en les esglésies d'aquella illa, i del qual existeix el referit planell escènic de 1691, on apareixen, amb tota claredat, dos corredors que es creuen, un, longitudinalment, que va des de la porta del cor al cadafal de la Crucifixió (davant l'altar major) i l'altre, transversal, des d'una plataforma, a la banda de l'Evangeli, on estan els músics, fins a l'estrada de Pilat, a la banda de l'Epístola. Corredors que no només serveixen per accedir als cadafals, sinó que al llarg d'ells i recorrent-los, els actors desgranen

una part important de l'acció. En diverses consuetes del referit manuscrit mallorquí reapareix aquest passadís amb el nom de corredor; no solament com a rampa de pujada als entarimats, sinó també com a passarel·la per a anar d'un cadafal a l'altre (251). Als corrals castellans del XVI existia el palenque que, com hem vist, és un "camino de tablas que desde el suelo se elevaba hasta el tablado del teatro" (252).

A Elx, l'andador no només fa de camí cap a la casa de Maria -en la Primera Jornada- i cap a la Vall de Josafat (tombs de la Verge) -en la Segona-, sinó que al seu llarg, la Mare de Déu adora els Sagrats Llocs, als seus peus s'ajusten els apòstols provinents de llurs respectius indrets de predicació, lluiten amb els jueus que intenten endur-se el féretre de la Verge, i del seu punt central s'exclama Tomàs que ha fet tard al sepeli: D'aquesta manera participa de la multiplicitat de significacions que, com hem vist, caracteritzava també el cadafal.

#### 4.3.2.2. Estructura.

L'andador, avui, té vora els 26 metres de llargària fins a la porta del cadafal i 2 metres d'amplada. Es basca sobre 12 cavallats decreixents que van coberts amb 29 taulons de diferents mesures fins la segona porta de les seves baranes, car d'aquí a la Porta Major no hi ha elements de fusta sinó el propi sòl de l'església, únicament cobert amb l'esmentada catifa i delimitat per les dites baranes (això vol dir que l'estricta rampa de fusta amida únicament uns 20 metres de llargada). Els seus murs van coberts amb 8 plafons per banda i el seu recorregut va flanquejat per sengles baranetes, del mateix estil que les del cadafal, de 9 trams (202 balustres) per banda, més altres tres trams per costat als eixamplaments, que ara examinarem, (20 balustres i 10 cantoners). Al seu inici s'obre mitjançant unes portetes de dues ales (amb 8 balustres més 2 cantoners). Va pintat tot ell del mateix color que el cadafal, si bé no duu cap mena d'ornament daurat.

En l'esmentada renovació de 1754, l'andador es construí amb "104 balaustres y 12 pilares que ha torneado para los handadores que se han hecho para el tablado" (253), i cinc anys abans anava cobert per "14 tablas para el Andador y 4 tablonas para lo mismo" (254); és a dir, que era menys de la meitat de l'actual, cosa raonable si pensem que abans



de 1760 el cadafal s'emplaçava, per mor de la construcció del creuer, a la nau del temple, sense envair el transsepte (Fig.

També les seves baranetes anaven aparellades i pintades pels "maestros doradores" (255).

Al llarg d'aquestes baranes, l'andador ofereix 3 obertures laterals o portes, la primera entre el segon i tercer tram de barana, amb una amplada de 72 cm.; la segona (61 cm.) entre el quart i cinquè tram; la tercera (63,5 cm.) entre el sisè i setè tram. La seva funció és netament dramàtica: per la primera entren els tres apòstols que reunits sobre l'andador canten el Ternari. Les altres dues avui no s'utilitzen, però hem de suposar que segueixen una tipologia tradicional que respondria a l'entrada de cadascun d'aquests tres apòstols per una porta distinta de l'església, que tindria la seva corresponent en l'andador. Així sembla indicar-ho la rubricació del Ms.1625: "entren tres apòstols, que seran S.Jaume y altres dos, cascú per les portes de la dita església, y, junts en lo andador, abraçen-se" (92s. rúb.).

Immediatament abans dels esglaons que uneixen l'andador amb el cadafal, és a dir, en el punt més alt de la rampa, s'obren dos eixamplaments laterals, a banda i banda, on es col·loquen les cadires per tal que visualitzin la representació els Cavallers Electes i Portaestandard (banda Sud) i l'Arxiprest de Santa Maria (banda nord), que fins a princi-

pis de segle només n'era un: el dels Cavallers Electes i el Portaestendard, car l'Arxiprest tenia el seu cadiral al propi entarimat (256). En una xilografia de 1840, però, no figura cap dels dos eixemplaments, potser per un excés d'esquematisme (Fig. ). Tanmateix, l'existència d'aquest lloc sembla confirmada, ja el 1756, quan es fan "2 cavalletes de madera que ha hecho para bajo el tablado en el sitio donde se sientan los Cavalleros Electos" (257). A banda, aquest eixemplament sembla que acollia també a les cambres de la Verge (258).

#### 4.4. Altres empostissats.

##### 4.4.1. Les tribunes: orígens, funcions i estructura.

Ja abans que la Festa passés a custòdia i organització del Consell (1609), aquest s'ocupava de bastir-se un lloc preferent dintre el temple per a assistir a la representació. Lloc, naturalment, alçat sobre una tribuna, aparellat amb domassos i ben proveït de bancs o cadirals, tal i com s'esdevenia, el 1388, amb la "barracha" dels cònsols tarragonins a la Plaça del Corral.

Ja en les esglésies carolíngies existia un lloc elevat en les tribunes (capella règia o locus regalis) reservat a l'emperador per tal que aquest seguís el culte (259). També hem vist com en els temples, quan encara no hi havia bancs per als fidels, els representants del poder civil (cònsols, consellers, regidors i, sobretot, veguers i batlles) es feien portar sengles bancs amb l'escut de la ciutat, per col·locar-se en situacions preferents (davant del cor, als costats del creuer).

El primer cop que trobem documentat el lloc preferent dels muníceps il·licitans és el 1596 i, pel que sembla, seguint un ús habitual. En aquella ocasió se citen perquè calia convidar a la Festa a Micer Navarro, un dels jutges de la Reial Audiència de València: "se vesite lo senyor miser Nabarro y que.s convide per a la Festa en los cadefals

{que} la Vila farà en la església, on se li done asiento", si bé, per l'escassetat econòmica municipal, aquell any no podien oferir la col·lació acostumada entre les persones insignes. Al carrer, per contemplar el "joch de toros y canyes", es feia un altre cadafal "per a què la gent forastera de onor munte ad aquell com se acostuma" (260).

Igualment s'esdevé el 1635: "los cavallers forasters y altres persones prinsipal[s] que vendran a veure dites festes... los conviden y acomoden en son lloch y puesto segons la calitat de aquells en lo taulat que esta Vila à de fer per a dita Festa" (261).

El 1652 se'na informa de la situació dintre el temple del taulat municipal: "estant dins la església parrochial de la Senyora Santa M<sup>a</sup> de dita Villa, a ora de Vespres, se-lebrant aquelles y après, mentre se feia y selebrà la Festa que tal dia és costum selebrar en dita Parròchia, estigueren en aquella, açò és, en la Capella de Sant Martí, en lo taulat que també se acostuma a fer tots los anys per a assistir en aquella, y seïts en cadires, ses mersès dels Senyors Justícia, Jurats, General Procurador y Balle y demás ofisials de aquella, per a assistir a les dites Vespres y Festa este dia y el següent de la Festivitat" (262).

Aquell any, però, es feu un altre taulat en la capella d'enfront per al bisbe d'Oriola, l'afamat Lluís Crespi de Borja, que estrenava càrrec (1652-1658): "al mateix temps, assistí

enfront de ses mersès, Sa Senyoria Illustríssima del Sr. Don Luís Crespi y Borja, Bisbe de Oriola, en la mateixa i glésia, en la Capella de El Christo que està enfront de la dita Capella [de S.Martí], en un taulat que allí se avia fet per a què assistís Sa Illustríssima a les dites Vespres y Festa y al s'endemà... assistí estant devall son dosell y ab sitial en deguda forma" (263).

Aquesta disposició de les tribunes preferents a banda i banda de l'església, no pot més que remetre'ns a la disposició actual dels taulats de l'Ajuntament i del Patronat.

Novament el 1718, un altre bisbe oriolenc, Salvador Rodríguez de Castellblanc (1718-1727) assisteix a la Festa, si bé aquest cop a la mateixa banda del cadafal del Consell, però dalt, a les tribunes de l'església: "asistió a la Festividad de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Asunción, en la tribuna que está encima de la Capilla de S.Martí, que hoy está S.Felipe Neri; estuvo en público y la Villa estuvo en sus sillas en el tablado que se acostuma a poner para dicha Festividad" (264).

Aquest document ens dóna llum sobre la situació de l'emposat municipal: la Capella de S.Martí (com hem vist el 1652) , que en la nova edificació rep el nom de S.Felip Neri. I, efectivament, en l'actualitat la tribuna de l'Ajuntament se situa entre la capella d'aquest nom (la tercera de la banda nord) i la següent (Capella de S.Joaquim)(265), i, per tant, el taulat amb dosser del bisbe Crespi havia de

situar-se enfront (antiga Capella del S.Crist), en l'actual Capella de les Animes, just on avui s'inicia l'altra tribuna preferent que ocupa el Patronat del Misteri, ço és, a la banda sud.

El 1738, es construí "un tablado en la Iglesia mayor para que los oficiales del Regimiento de Cavallería de la Reyna, aquartelados en esta población, a quienes combidó la Ilustre Villa como lo tiene de uso y costumbre para que vieran la gran Fiesta del Misterio de la Asupmción (sic) de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup>" (266). Podríem pensar que la Vila els havia convidat al seu propi-entarimat, però l'any següent els comptes són més específics i es paguen als germans Irlés dues lliures 10 sous "por el trabajo de haver hecho el tablado para ver la Villa la Fiesta de Agosto" i una lliura més "por haver hecho el tablado para ver la Fiesta los oficiales del Regimiento de la Reyna" (267), que, pel cost, devia ésser més petit i probablement situat al costat del municipal.

Quan el 1760 el cadafal es trasllada al creuer, calgué, doncs, avançar o allargar el taulat de la Vila. El cert és que aprofitaren l'ocasió per fer-lo de nou, amb un cost de 75 lliures 18 sous 1 diner, i amb un recobriment de "damasco carmesí" (268), coberta encara vigent el 1857 quan es refà: "hizo nuevo el cobertor que sirve de adorno al tablado del Ayuntamiento, de panilla carmesí con galón de seda amarillo" (269).



Aquest taulat es renovà el 1878 i s'utilitzà "una corredera de 38 palmos para el armazón del tablado, 14 ptas. Por 7 barras traveseras para dicho armazón, 24 ptas. Por 2 tableros nuevos, 11 ptas. Por 1 escalera nueva de subir al tablado, 22 ptas. Por hacer y deshacer el tablado del Ayuntamiento, 25 ptas. Por el tablado de la música, 45 ptas." (270). O sia, que devia tenir una llargària de 7,60 metres (avui en té 15 m.) i, a banda, hi havia un altre empostissat, òbviament més petit, i potser situat enfront, per als músics que en aquella època tocaven diversos instruments durant la representació (recordem el tauladet dels músics en el dibuix del Davallament mallorquí de 1691).

Per una altra part, el Consell municipal seguirà portant-se, des de la Casa de la Vila a l'Església, els seus propis bancs: "A Juan Alarcón, por pasar a la Iglesia los bancos del Ayuntamiento, 5 ptas. 50 cts." (271).

Hem de dir que des de 1760 també la tribuna del bisbe fou traslladada, òbviament, cap avant, i passà a ocupar la que està sobre la Capella de Sant Joaquim (272), és a dir, que mantingué la col·locació per damunt del taulat dels municipals.

Des de la creació del Patronat Nacional del Misteri d'Elx, es construeix una altra tribuna, enfront de la de l'Ajuntament i amb les mateixes mesures, que abraça les Capelles de les Animes i de S. Jeroni.

#### 4.4.2. El cadafalet de l'Octava.

En acabar la representació de la Festa, es desmunta, el mateix dia 15, el cadafal i andador, i s'instal·la un tauladet al presbiteri al que s'accedeix per una doble escaleta, i en el qual s'emplaça el soberg llit de la Vierge, de fusta d'èben amb incrustacions de plata i bronze, que regalà el marquès d'Elx i de Baños i duc d'Aveiros, Gabriel Ponce de León, el 1754, i que l'envià la seva vídua des de Portugal. En ell s'ajeu la imatge de Maria i és adorada durant els vuit dies que segueixen a l'Assumpció (l'Octava).

La celebració d'aquest acte ja el citava Solar Chacon el 1625 (273) que, actualment, s'acompanya amb el cent de les Salves o Goigs de l'Assumpció, que són un resum argumental del Misteri i de música semblant, si bé més moderna (s. XVII). El 1686 aquestes Salves es cantaven el Dia 15 (274); però el 1708 durant l'Octavari (275), Vuitada que havia estat uns anys sense fer-se (potser durant la reconstrucció de l'església major), car el 1712 es ressenya que la Confraria de l'Assumpció rebia un ajut del bisbat "para el gasto de mantener dos músicos en el Ochevario que nuevamente se haze en la dicha Festividad" (276).

El cadafal de l'Octava el trobem referenciat, però, per primer cop el 1743, quan es paguen 6 lliures a "Ginés Serrano, hermano de la Cofradía de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Asumpción... por

hacer el tablado para la Octava y asistir a ella y los días de su festividad", mentre que s'han de fer "2 cavalletes nuevos para el tablado de la Octava" (277), que ja devia ésser, per tant, vellet. Efectivament, l'any següent s'ha de fer de nou: "6 L. 9 s. por el coste de 10 tablas de a 18 y 3 bigas de 18, para el tablado que se ha hecho nuevo para poner a N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> en su Octava, incluso trabajo y clavos" (278). Es a dir que tindria una amplada de 3,60 metres i una superfície de 7,2 m<sup>2</sup>. El 1745 es gasten 66 L. 7 s. per una "barandilla plateada que se ha hecho para el tablado de la Virgen en su Octava", 24 L. 12 s. "a Martín Bayle, carpintero, por maderas y manos", 7 L. "a Miquel Simó, tornero, por su trabajo", 1 L. 9 s. "a Bernardo Reyes, zerrajero, por los tornillos", 1 L. 6 s. "a Blas González por la oja de lata" i 32 L. "a Joseph Oliver, dorador, por su trabajo de haver plateado dicha barandilla" (279). Baraneta d'elevat cost que es guardava gelosament en "el arcón que han hecho para cerrar dicha barandilla, por maderas y zerrajes, 12 L. 18s." (280), arca custodiada a la Casa municipal: "Otrosí a Thomàs Cacha y cinco campaneros, por llevar desde la Casa de la Villa a Santa Maria el arcón donde se pone la barandilla plateada del tablado de la Octava, 6s." (281).

En rebre l'exceptional regal del llit, el Consell acorda "ser preciso ampliar el {tablado} que sirve en su Octava con motivo de la magnífica cama que se ha traído de Portugal

mandada a esta Señora por el Sr. Duque de Baños en su testamento" (282), ampliació que encara continuava el 1757 (283).

La documentació que hem transcrit referent als comptes de l'anomenat Vincle de Nicolau Caro i que aportem en l'Apèndix Documental (1.4.), tota ella del segle XIX, ens informa detalladament de cada reparació que tant el llit com el Cadafal de l'Octava es féu durant la passada centúria. Llit amb matalàs de llana (284) i cadafal encetifat (285).

#### 4.5. Les estacions.

Completen l'escenari horitzontal del Misteri d'Elx, les decoracions que simbolitzen els Sants Llocs de Jerusalem, els llocs més destacats de la Passió de Crist, que Maria visita en iniciar-se el drama. Es tracta de l'Hort de Getsemaní, el Calvari i el Sepulcre.

Els Ms.1625 rubrica: "...lo Ort, el qual està en una capella de les de la yglésia, molt ben adornada de tapisseria y arbres, y axí estan les demás estacions" (12s. rúb.). En la nostra hipòtesi de reconstrucció d'aquesta església col·locaríem l'Hort de les Oliveres a la segona Capella de la banda nord, el mont Calvari a la tercera de la banda sud, just on hi havia la Capella del Sant Crist, on devia haver-hi instal·lat permanentment un gran crucifix (decorat d'allò més addient per representar el Gòlgota) i el Sepulcre, finalment, a la capella del creuer, banda sud com el de la Passió de Villingen. Aquesta disposició hipotètica encara es mantenia, però, a finals del segle passat, si bé ja no eren capelles ornades, sinó petites figuracions penjades en les pilastres del temple que mantenien, almenys, l'orientació tradicional. Fuentes y Ponte, el 1886 ho veigué així: "Los símbolos y alegorías... que representan el Huerto, la Cruz y el Sepulcro... apenas son percibidos por la generalidad de los concurrentes, puesto que están colocados reg

pectivamente sobre repisas que se ponen al efecto; el primero formando con una cera (286) -verja y flores, adorno hecho al parecer por monjas, está en la primera mitad de la altura de la última pilastra izquierda de la nave; el segundo, que es la Cruz, con dos candeleros con velas encendidas bajo un dosel con frontal, todo de raso blanco con galón de oro, en la última pilastra derecha de la nave; y el tercero, constituido por una urna de madera imitando mármol, con la losa o tapa fuera de su sitio, en el macizo izquierdo de la parte interior de la Puerta del Sol, inmediato al altar de S.Rafael" (287).

Avui són simples plafons en baix-relleu, redossats a les tres pilastres de la banda sud.

Observem que tals disposicions no deixen de recordar la ubicació original a Jerusalem d'aquests llocs. Maria, en entrar al temple d'Elx, recorreria el camí de Betània-Jerusalem. Però la Verge vivia dintre Jerusalem (sota el Mont Sió) i, per tant, quan fa la visita als Sants Llocs primer surt per la Porta Daurada, de la ciutat pel camí de Betània i Betfagó, cap a l'est (igual que a la Basílica que va cap a l'absis), i s'aturaria a l'Hort de Getsemaní, que queda, efectivament, a la banda nord; després havia de tornar, cap a l'oest, a entrar a la ciutat (a l'església il·licitana no pot donar mitja volta, ans ha de continuar cap a l'escena), i trobaria, a la banda sud de la seva via, el Gòlgota i, a continuació, el Sepulcre.



Encara, en el Misteri de València, calia que tornés a sortir de la ciutat per visitar el Mont de l'Olivar (a l'Imbomon) on Jesús se'n pujà al cel, visita que seguia cronològicament els fets de la vida de Crist. Finalment se'n tornava a ca seva, en la realitat desplaçada cap al sud, a Elx centrada per raons escèniques (Vegeu Fig.

4.6. Evolució de l'escena horitzontal il.licitana a través dels documents.

Finalment provarem de reconstruir els diferents emplaçaments i fesomies de l'escena horitzontal il.licitana des que tenim documents que ens permetin d'interpretar-ho, sempre en hipòtesi.

No sabem pràcticament res del primer temple cristià ni si llavors es representava la festa. El segon seria més gran i, com no consta la destrucció de l'anterior ni el trasllat del culte a cap altra església, hem de suposar que la nova edificació es féu encerclant la primitiva sense tocar-la fins que fou en gran part coberta, sistema tradicional a l'Edat Mitjana quan les obres s'allargaven, de vegades, durant segles sense poder prevenir mai si s'acabarien, i, mentretant calia continuar el culte (288).

La documentació expressiva va referida ja al segon temple, la disposició del qual, en el pla horitzontal, podia haver estat semblant a l'actual: nau única amb capelles laterals i creuer (però sense cúpula), si bé, probablement, amb un tram menys, i, per tant, més curt. En les nostres hipòtesis partim de la identificació de la capella de Sant Martí, on hi havia el taulat del Consell, i que, per tant, havia d'ésser l'última abans del creuer on s'emplaçaria el cadafal. Ja hem vist com aquesta capella s'identifica, en el nou temple, amb la de S.Felip Neri, on segueix ubicant-

se el Consell mentre el cadafal se situa al cap de la nau quan encara no és practicable el creuer. L'altra capella citada de la segona església és la del Sant Crist, que com hem deduït havia d'estar emplaçada enfront la de S. Martí, i on, al segle XVII, es dreçava un altre empostissat quan el bisbe assistia a la Festa. Aquesta, per tant, hauria de correspondre a l'actual de Sta. Anna, i també hauria a la llinda del creuer. Una relació de l'esfondrament del temple ens ho confirma :

"...y en 30 de mayo de dicho año [1677] cayó un grande pedazo de bóveda junto a la Capilla del Santo Christo, y el mesmo día por la tarde, estando mucha gente dentro de la dicha Yglesia, unos a ver lo que avía caído y otros a prevenir no sucedieran mayores daños, y Ginés Irlas menor, cantero, haziendo caher algunos pedagos de la dicha bóveda que amenasavan a los de abajo, y traicndo palmeras para detener que no se caieran las otras bóvedas (cosa milagrosa) de improviso, estando para entrar dichas bigas, vieron caher la bóveda que se avía de puntalar en el arco, y huyendo todos a la calle, sólo nos retiramos desde la última grada del altar mayor adonde estávamos hasta dentro del presbiterio ... y en seguida se vino al bajo la otra bóveda del lado hasia el altar maior... parese como milagro no haver llegado alguna piedra a donde estamos, haviendo hallado después algunas al pie de la grada..." (289).

És a dir, que la volta començà a desplomar-se pel tercer tram de l'església, això és, davant la Capella del Sant Crist; després, alguns dels que contemplaven l'intent d'afermament de les altres

voltes, estaven situats a les grades del presbiteri i, en esfon-  
sar-se la volta de la banda occidental del creuer que provaven  
d'apuntalar-la a l'arc toral, no pogueren més que endinsar-se  
cap a l'altar, seguidament caigué la banda oriental d'aquesta vol-  
ta, just davant l'altar.

En aquest darrer ensulsiment, es despenja, com hem vist, l'anclami o bastiment del cel, lligat a les voltes, dada expressiva  
de l'emplaçament d'aquest element vertical de la Festa, i que ens  
situa l'arcada, tan anomenada pels documents, i on hi havia la tra-  
pa "per a on baixa l'àngel", en l'arc que obria el presbiteri. El  
cadafal s'instal·laria, doncs, cavalcant, com avui, les grades de  
l'altar i ocupant gran part del creuer, coincidint l'obertura de la  
volta amb la trapa del taulat.

Les mesures d'aquest no serien gaire distintes a l'actual. Fuentes y Ponte al segle passat li atorga "3,80 m. de frente por  
6,50 m. de fondo y 1,80 m. de altura", ocupant "no sólo parte  
del crucero, sino parte también del coro y presbiterio" (220).  
Actualment té 3,20 m. de front per 7,10 de fons i 1,70 d'alçada  
en la part occidental i 1,35 m. en la banda oriental on es recol-  
za sobre l'escala del presbiteri.

Antigament podia ser, fins i tot, més alt, per compensar una  
no tan profunda excavació del sòl del temple en el lloc del Se-

pulcre, com hem dit.

El cadafal de la seu de Saragossa descrit per Alvar García de Santamaría, fet per la Coronació de Ferran d'Antoquera, era "alto del suelo bien honze palmos" (291), ço és, poc més de 2 metres. El que els mercaders de la Corona d'Aragó alçaren a Bruixes (Flandes) en l'entrada de Carles l'Emperador (1515) era "un escharfault environ de sept a huyt pieds de hault" (292), és a dir, també d'uns dos metres d'alçària. L'enys elevats i més petits eren els descrits per Cervantes: "cuatro bancos en cuadro y quatro o seis tabloncs encima, con que se levantaba del suelo 4 palmos" (293), és a dir, poc més de 90 cm. I els que encara es dreçaven al Rosselló durant el segle passat eren d'"environ 4 pieds d'élévation" (294), poc més d'un metre.

Ja hem dit que l'emplaçament tradicional d'aquests entarimats escènics dintre els temples, era davant l'altar i ocupant gran part del creuer. Així fou i és a Elx. Només entre 1686 i 1760 (durant la construcció del creuer i capçalera de Santa Maria) aquest cadafal es traslladaria al cap de la nau i necessàriament desplaçat cap a una banda, com hem deduït de la situació de la trapa i portes del cel; concretament cap a la banda sud (295).

L'andador sofrí, però, al nostre entendre, més variacions. Tenim fundades sospites de què l'andador il·licità, almenys abans de 1622, arribés fins la mateixa porta major de Santa Maria. En un principi, l'andador no tenia per què ser tan llarg, sinó que podia arrencar diversos metres després de la porta del temple, és a dir, des d'on avui comença, de fet, la rampla de fusta pròpiament dita: el punt òptim per salvar en dolça pujada l'altura del cadafal. Així semblen expressar-ho les rúbriques del primer manuscrit conservat (1625), en assenyalar com l'actor-Maria "entra per la porta major y va a l'andador" (rúb. inicial), o quan les Maries i àngels, en la segona Jornada, "es paren a la porta major [a la banda] de la pila de l'aigua beneyta" (rúb. inicial de la 2ª Jornada). Però en el M.s. de 1630 sembla que l'andador ja creuava, efectivament, tota la nau fins la mateixa boca de la porta major, car anota, en la mateixa rúbrica inicial: "Entra la Maria [...] per lo andador", és a dir que, en accedir a l'església, té ja als seus peus l'inici del passadís; i a la rúbrica inicial de la 2ª Jornada diu: "Van les Maries y es riuolen en lo andador", quan el 1625 es quedaven al sòl de l'església, davant la porta major, i una mica separades cap al nord (envers la pica baptismal, encara avui emplaçada en la primera capella d'aquesta banda). Què



és el que pot haver succeït entre ambdues dates? Com hem vist el 1632 el Papa Urbà VIII, a través del seu protonotari apostòlic Marco Antonio Francietus, extén una carta en la que ordena al Bisbe d'Oriola (a la jurisdicció del qual pertany l'església d'Elx) i a tot el clergat d'aquell bisbat i de l'Arquebisbat de València, que no s'interfereixin en la celebració del Misteri d'Elx, la representació del qual legitimava el propi Pontífex, com a excepció i malgrat les estrictes prohibicions decretades pel Consili de Trento i per les sinodals particulars de cada arquebisbat contra les representacions dramàtiques a l'interior dels temples. A aquesta carta admonitòria s'apressa a respondre el Vicari General del Bisbat d'Oriola, excusant-se i sostenint que mai aquell bisbat havia impedit la representació del misteri assumpcionista, sinó que "lo que en dicha fiesta se prohibió y mandó en el mes de agosto del año próximamente pasado [1631], por público edicto publicado en el púlpito de dicha iglesia, fue que en los días que dentro de dicha iglesia se hiziese dicha representación, se amedianase dicha iglesia con un palencue hecho de tablas, de manera que los hombres estén separados y divididos de las mugeres, y que dentro de dicha iglesia no hiziesen meriendas ni se vendiesen cosas de comer ni beber, y esto se prohibió porque, a ocasión de la infinita gente que acude de todas partes a ver

dicha fiesta y representación, estaban en dicha iglesia tan apretadamente mezclados los hombres con las mugeres, que de dicha apretura todos los años se seguían mil deshonestidades y desvergüenzas" (296). També a la Catedral de València, per Acord Capitular de 1615, s'havien instal·lat unes reixes, des de l'altar major al cor, amb el mateix objecte de separar els homes de les dones (297), cosa que ja es venia fent en alguns actes multitudinaris des de feia temps (298).

L'existència de llocs reservats a les dones (el matroncu), és documentada ja des de l'època patristica. "Eren les galeries laterals o llocs de les naus laterals, de vegades separats per gelosies o reixes,. Encara avui en les mesquites les dones estan separades dels homes totalment" (299).

En una miniatura del Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim, fet per Leonard Crespí (c.1442), veiem l'interior d'un temple mentre se celebra una missa reial: el monarca i els varons estan a la banda de l'Evangelí, i la Sobirana i les dames a la de l'Epístola, el cor de clergues i escolans canten al centre (300). Però a finals de l'Edat Mitjana aquesta tradicional separació entre doncs i homes dintre el temple decau (301), per això s'apressa a restaurar-ho la Contra-reforma.

Si dins l'església es mantenia amb certa disciplina aquesta separació, no així als nous edificis teatrals del XVI, cosa que provocà l'exhasperació de Juan de Mariana (1536-1624), el qual, en el seu opuscle De Spectaculis, constatava, indignat, "que en los teatros no había lugar separado para los hombres y mujeres, sino que concurrían juntos, ni había puertas distintas, sino que todos entraban y salían por una misma". i demanava que "se fabricasen... apartamiento para mujeres" (302). Ben aviat, doncs, es bastiren les famoses "cazuelas" (actuals "galliners"), de manera que "con la mucha división de los lugares que hay entre hombres y mujeres, que aún pocos pueden verse, y nadie hablarse, unos con otros" (303). S'intentava, però, revocar la prohibició que l'ascètic Felip II descarregà contra la representació de comèdies el 1598.

A l'església d'Elx, tanmateix, sembla que tothom anava a la mescla, com devia succeir en qualsevol església rural on no hi havien zelosos jerarques. I això fou el que indignà al bisbe d'Oriola. És possible, doncs, que davant el referit edicte episcopal, a l'andador d'Elx se li afegissin unes baranes, que és el significat que donava Alvar García de Santamaría al "palenque" (304). Com els corredors del planell mallorquí, doncs, l'andador

il·licità, abans de 1632, no estaria flanquejat de balustres i seria exclusivament el talús de fusta que avui arrenca a uns vuit metres de la porta major (305). A partir d'aquella data, però, l'andador, com a passadís escènic, s'allargaria, mitjançant uns brendolats, fins la referida porta, quedant, d'aquesta manera, perfectament dividida l'església en dues parts o àmbits tal i com volia la jerarquia eclesiàstica. I això no pogué ésser abans de 1632 (l'edicte es publicà en les festes d'agost de 1631), ni després de 1639 (quan es copia el segon Consueta conegut, que, com hem vist, inclou en les seves rúbriques el matís d'un andador que comença a la porta d'accés.

Hi ha encara un altre detall que ens pot confirmar aquest supòsit: els actors, cada cop que entren o surten de l'església en les seves intervencions, han d'anar acompanyats pels dos cavallers electes, costum ressenyat ja al Ms.1625 i que encara avui perviu. Durant el segle passat, .. àdhuc aquests cavallers anaven fins l'ermita de Sant Sebastià (vestuari) a cercar-los, acompanyats, a més a més, de tres parelles de guàrdies (306). Podem llençar la hipòtesi que això es produïa ar b la finalitat que els cavallers electes, amb les seves vares d'autoritat, obrissin pas entre la gent que s'afetgegava en l'espai entre la porta major i l'inici de l'andador abans que aquest arribés just als peus

d'aquella, per tal que els actors poguessin accedir sense dificultat a l'espai de la representació. En diverses referències documentals sobre representacions dramàtiques dels segles XV i XVI (i encara avui en certes processons del Corpus, Setmana Santa o Cant de la Sibilla), apareixen uns personatges (virells, pertiguers, ordenadors, arregladors) que, provistos de bordons o vares, feien apartar a la gent per deixar espai a les representacions o cerimònies (307) (fins i tot a Lleida hi havia l'ofici d'espantacans que amb fuets fustigava als animals que irremeiablement es colaven dintre el temple durant els actes dramàtics)(308).

En la documentació dels segles XVII i XVIII es parla també de crujía, de taulat i de corredor com a sinònims d'andador. Però de vegades apareix en plural: "corredores" (1737) o "handadores" (1755), que només podia referir-se als "palenques", ço és, les baranes de la rampa.

A principis del segle XIX la separació entre dones i homes encara seguia vigent, si bé sense gaire rigor, car el Procurador General protesta al Consell perquè "tiene entendido se quiere colocar a algunas mujeres en el tablado privativo que se forma en modo preferente para esta Corporación", i recorda que existeix "la separación dispuesta de mugeres y hombres que se ob-

serva en el pavimento de dicha Iglesia" (309). Sembla, però, que no se li féu cas, fins que el 1830 "acuerda el Cabildo, que no siendo decoro a esta ilustre Corporación en que en la festividad de N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup> de la Asunción asistan mugeres al tablado y no tener la Corporación la representación que debe, el prohibir este abuso, no solamente en cuanto a las mugeres, sino que no podrá entrar en el tablado de la Corporación persona que no corresponda a la misma" (310), prejudicis afortunadament salvats en la present centúria.

Breu: que abans de 1632-39, l'andador s'iniciava on comença la rampa de fusta, gairebé al mig de la nau (311), i a partir d'aquelles dades es perllongà la catifa que el cobria i se li cavalcaren unes baranes fins la porta major (a un metre del cancell), perllongació que s'hauria d'escurçar o suprimir entre 1687 i 1760, quan l'escena s'emplaça únicament en l'espai de la nau, per tornar-se a allargar, des d'aquesta darrera data, com ho veiem en l'actualitat. A aquesta última ampliació (només de baranes) han de referir-se les deu lliures pagades "a Joseph Oliver, dorador, por la tercera parte del gasto que tuvo el andador que hiso para la Festividad de N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup> de la Assumpción" (312), que no podia ser un andador nou, car havia estat fet ben recentment (313).



CAPÍTOL VII:

LA MAQUINÀRIA AÈRIA DEL  
MISTERI D'ELX EN EL CONTEXT  
ESCENOTÈCNIC MEDIEVAL

CAPITOL VII : LA MAQUINÀRIA AÈRIA DEL MISTERI D'ELX  
EN EL CONTEXT ESCENOTÈCNIC MEDIEVAL.

1. Represa, fascinació i enginyers de la màquina teatral.

En el teatre la màquina és la materialització escènica del meravellós (volar, desplaçar-se, desaparèixer). D'aquí que Aristòtil, com hem vist, pretenguera limitar-ne el seu ús, cominant al dramaturg de resoldre de manera versemblant totes les accions. Però en la mentalitat medieval, quan el cristianisme ja ha assimilat el concepte de meravellós al de sobrenatural, remetent-lo a un sol autor (Déu), racionalitzant-lo (creant l'ortodòxia del sobrenatural) i marcant-ne l'adequada distància amb el concepte de màgic (identificat amb el sobrenatural malèfic) (1), els mirabilia, al caliu de l'afany visual que experimenta aquella societat, s'instal·len en un lloc privilegiat dintre de l'art dramàtic, i d'aquí la gran capacitat de fascinació que entre el públic fruien els ginyers generadors d'aquesta mirabile visu.

Es en aquest context que cal examinar el naixement i l'evolució de la maquinària aèria medieval i la seva pervivència en el Misteri d'Elx.

Si en el terreny ideològic cal buscar-ne els orígens en aquesta irrupció del meravellós en l'esclat del gòtic, en el camp tècnic sembla que cal relacionar l'aparició i perfeccionament d'aquests ginyers amb la sofisticació de la guerra i la complexificació de l'armament.

En el V Colloque International de la S.I.T.M. (Perpinyà, 7-12/VII/1986), els professors Alessandro Vitale-Brovarone (Universitat de Torí) i Wim Hüsken (Universitat de Nijmegen), ens assenyalaren que al Ms. Lat. 11105 (fols. 41-56) de la Biblioteca Nacional de París, apareixen certes miniatures amb màquines militars elevades per molins, mentre que es considerava a Guido de Vigevano (c.1280-post 1350), metge de la reina de França, Joana de Borgonya, com un dels primers enginyers d'aquest tipus de maquinària aèria (2). No ens ha estat possible ara viatjar a París per estudiar aquell manuscrit, però en una anterior visita a la BNP, sí que poguérem prendre nota d'una de les referències més reculades d'aparicions aèries de personatges mitjançant ginyes. Ens referim a la que recull el cronista Jean Froissart en l'entrada d'Isabel de Baviera a París (1389), i que fou obra d'un enginyer genovès, cosa que confirma el plausible origen italià de la represa d'aquesta maquinària clàssica. En aquella ocasió "bien ung mois en devant la venue de la royne, avoit eu en Paris ung maistre engigneur d'appertise, de la nation de Gennes, qui sur la haulte tour de l'église Nostre-Dame de Paris et tout au plus hault, avoit attachié une corde, laquelle corde comprendoit moult long et par dessus les maisons, et s'en venoit tout hault et estoit attachie sur la plus haulte maison du Pont-Saint-Michel. Et ainsi comme la royne et les autres dames passoient et estoient en la Grant Rue Nostre-Dame, ce maistre, pour ce qu'il estoit tard portant deux chierges ar-

dans [en ses mains], yssi hors de son eschaffault, lequel estoit fait sur la haulte tour de Nostre-Dame, et s'assist sur celle corde, et tout chantant, sur la corde il s'en vint au long de la rue; dont ceulx et celles qui le veoient, s'esmerveilloient comment ce se povoit faire. Et cils tousjours tenoit et portoit les deux chierges alumés, lesquels on veoit tout au long de Paris et au dehors de Paris deux ou trois lieues loings. Moul<sup>t</sup> fist d'apertises, tant que la légèreté de luy et ses euvres furent moul<sup>t</sup> prisies" (3). Michel Felibien afegia que, en la lluminosa davallada, "entra par une fente ménagée dans la couverture de taffetas dont le pont estoit couverts, mit une couronne sur la teste de la reine, et ressortit par le mesme endroit, comme s'il s'en fust retournée au ciel" (4).

Enginyers, rellotgers, arquitectes, foren els més que probables inventors o dissenyadors d'aquest tipus de maquinària escènica. La vila de Romans, el 1509, contractà al rellotger Jean Rosier per tal que s'encarregués de la tramoia de la representació del Mystère des Trois Doms (5). Vasari, en la vida de l'arquitecte Francesco d'Angelo, relata que en la seva joventut, il Cecca era "legnaiuolo buonissimo" i s'havia dedicat "a cercare di sapere le difficultà degli ingegni, come si può condurre ne' campi de' soldati macchine da muraglie, scale da salire nelle città, arieti da rompere le mura, difese da riparare i soldati per combattere" (6), és a dir, que estava ben familiaritzat amb la maquinària bèl·lica, coneixença que li forniria copiosos elements a l'hora d'enginyar els múltiples aparells escènics com veurem en avant.

## 2. Tipologies de ginys.

Hi ha dues maneres emprades pel teatre per tal de volar: una, que requereix un dispositiu aferrat per ambdues bandes i que permet un desplaçament horitzontal, inclinat o, fins i tot, vertical; l'altra, purament vertical, en què el dispositiu només compta amb un únic punt d'amarra dura.

La multitud de ginys aeris utilitzats en l'espectacle medieval, per a un o altre sistema de vol, pot estructurar-se en quatre tipologies essencials:

a) la corda fixa, lligada d'un cap en un punt alt o sostre i l'altre cap en un punt inferior o al terra, a la qual s'assegurava el personatge celestial que baixava en pendent.

b) el llibant o maroma mòbil, accionada per un gigre que davalla figures -rarament persones- a ella lligades i no encloses en aparells complexos.

c) la màquina esfèrica, a semblança de núvol, que generalment s'obre en el descens i que ha rebut diferents noms al llarg de la seva evolució en el nostre àmbit cultural (núvol, peanya, caixa, grua, bola, mangrana, carxoça, taronja).

d) la plataforma, vertical i plana, a semblança d'aparador, amb diverses mènsules o setials, anomenada, en el seu aspecte embrionari, cadira o barcella, en la seva fesomia més desenvolupada, araceli o rescèlica (a Itàlia mandorla i mazzo).

### 2.1. La corda fixa.

L'amarra fixa a través de la qual llisca el personatge, és el giny més rudimentari i primitiu dels vols escènics. L'espectacular i "émerveillant", sorprenent, meravellosa baixada del genovès des de les torres de Nôtre-Dame fins al pont de S. Michel amb dues torxes a les mans, n'era la seva culminació. Avui en dia encara està en ús en les Passions d'Olesa i Esparreguera (baixada de l'àngel a l'Hort de les Oliveres i Ascensió de Crist) i Els Comediants l'han reprès amb fortuna en algun dels seus es-

pectacles (6bis).

Ens comentava la professora Kathleen C. Falvey (University of Hawai at Manoa, Honolulu), que acaba de realitzar una investigació a Siena sobre els actes paradramàtics a l'entorn dels condemnats a mort (7), que en la vida del Beat Giovanni Ambrogio Sansedoni (+1286), es narra com el 1273, fou rebut a Siena amb una representació en la que hi havien vols mitjançant cordes o cables. Hem trobat aquesta referència en la que es relata com el poble de Siena organitzà un espectacle a la famosa Piazza del Campo (encara avui seu de l'interessant Palio), amb motiu de l'aixecament de l'excomunicació papal que pesava sobre la ciutat, indult aconseguit pel referit Beat; representació que s'iniciava amb l'eixida d'"una colomba bianca d'un luogo appresso lo edifitio giú per un filo de ferro, con fiamme di fuoco in bocca, et finiva el veloce suo volo in un grande fiore serrato, posto ne la sommità de lo edifitio, del quale usciva in un momento eazi e scoppi grandi, con uno Angioletto ... Et in questo esciva un Angelo de la sommità di decto edifitio giú per una fune con grande velocità..." (8). D'Ancona, que transcriu el passatge, afirma, però, que tal espectacle "dové essere molti anni posteriore al 1273" (9). Es refereixi o no a l'època la descripció d'aquests vols, no descartaríem la possibilitat que a la Itàlia de finals del XIII, sota l'embranzida dramàtica dels franciscans, aquest sistema elemental de ginys estigués ja en ús.



Recordem com a l'església del Carmine, a finals del XIV, es representava l'Ascensió de Crist, probablement per un mitjà semblant d'amarra fixada en ambdós caps, segons el relat irònic de Franco Sachetti (10).

Brunelleschi emprà aquest mateix sistema en la sacra rappresentazione de l'Anunciació a l'església de l'Annunziata florentina (1439), segons consta pel relat que en feu un espectador d'excepció com fou el bisbe rus Abram de Souzdal, que descriu, com hem vist, el vol angèlic entre la tribuna del Paradís dalt la porta d'accés, i la casa de Maria damunt la iconostasi; vol fet a través de "cinc cables prims però forts. Dos d'ells lligats no lluny del jove que fa de Verge i des d'aquí, mitjançant una tercera maroma primíssima, l'àngel enviat de Déu, baixa i retorna ... Els altres tres cables van just al mig de la plataforma {iconostasi} ... l'àngel tramés per Déu, davalla sobre els dos cables esmentats, per anunciar la concepció... La baixada es fa d'aquesta manera: darrera d'ell duu dues rodes, invisibles des de baix per la distància, i dos cables van sobre aquestes rodes, mentre que les persones ocultes que estan dalt {la tribuna}, fan, mitjançant una maroma subtilíssima, descendir i tornar a pujar l'àngel". Després Déu envia un foc (l'Esperit Sant) "i amb el fragor del tro es dirigeix, sobre tres cables cap al mig de la plataforma... encès en flames i escampant espurnes" (11).

El propi Abram de Souzdal, el mateix any, veigué encara una altra representació amb ginys atribuïts al Çecca, aquest

cop sobre l'Ascensió de Crist i a l'església del Carmine, i en la qual "set llibants prims i forts amb rodes de ferro magistralment fetes, van del cel obert a la muntanya de les Oliveres. Un jove, que representa Jesucrist en l'acte d'ascendir al Pare, està sobre aquestes cordes ... Els cables són posats en funcionament amb mecanismes invisibles, artificiosíssims, tant que la persona que encarna a Jesús, sembla verament que camini amunt per ella mateixa" (12).

Sistemes semblants de cables aferrats pels dos caps, els trobem en el quadern de trucatges que servia per posar en escena una Passió provençal de finals del XV, on es ressenyen les cordes per on lliscava l'àngel que confortava a Jesús en l'Oració a Getsemaní: "A sa|...| saber far venir |l'an|gel en fegura co|mo| ce era vieu, qual |fa| lo conpes com sap |...| e lo qual fa ala |...| serto de un quane|l| e y qual cordos ho e|...| ... |a|quel angel que venra |per| las tralas ..." (13); també en els "secrets" de la Passió de Valenciennes (1547), hi havia un cable des de l'Infern al Palau i al Pinnacle del Temple, pel qual els diables pujaven i baixaven (14), emportant-se les ànimes d'Herodes i Judes (15) o elevant a Crist al capdamunt de la muntanya de la Temptació (16).

A Florència es conserva la cerimònia de la benedicció del foc el dissabte sant, el punt culminant de la qual és l'Scoppio del carro quan una roca plena de focs d'artifici és col·locada, davant del Baptisteri, front la porta de Santa Maria del Fiore, i és encesa pel foc sagrat que ve de dintre el temple dut per

la "colombina", aparell en forma de colom que davalla per un cable aferrat d'un cap a l'interior del Duomo i de l'altre a l'esmentat carro (17). En aquesta tipologia cal incloure també l'estel que, lliscant al llarg d'una corda, indica el camí de Betlem als Reis Mags; estrella de fusta, llanda o ferro daurat o estanyat, abundantament documentada des dels drames litúrgics de l'Officium Stellae, fins a les representacions més evolucionades de l'Adoració dels Mags (17 bis).

2.2. El calabrot solt.

La segona tipologia aèria, és a dir la maroma agafada d'un cap a una mena d'arguenell i amb l'altre cap solt en el que s'instal.lava el subjecte del vol, té la més abundosa utilització en les representacions pentecostals, per tal d'expressar plàsticament la baixada del Paracllet en forma de colom i de llengües de foc sobre els apòstols. Lleida i València foren pioneres en l'ús d'aquestes màquines. A la Catedral de València, ja durant la primera meitat del segle XIV, es documenta la cerimònia dramàtica de la Palometa, en la que un colom de giny, que llençava coets i focs d'artifici, baixava veloçment d'un doble cel parat, com hem vist, al cimbori, en el que, com a Elx, es disposava una porta amb "quatre poliges per tancar y obrir lo cel" (1463). El descens era realitzat des d'una mena de torn o "molinet", accionat per "una manilla de ferro per al mohiment que tiren la colometa" (18) al que s'asseguraven unes cordes (19), que en principi devien davallar només aquesta petita màquina del colom, però que, al XV, s'enriqueix fins a esdevenir un aparell ben complex. Les notes que transcriu Sanchis Sivera (20), en

440

el present estat, no ens permeten de precisar la naturalesa del giny. Sabem que la palometa tenia ales de llanda (21) i plomes de paper (22); que el 1432 l'havia fet el pintor Nicolau Querol, però també que aquest colom no baixava ja sol, sinó a través o instal·lat en un aparell compost de diverses rodes o cercols, pintades de bermelló (23), enfortides amb llanda i unides amb riscles (24). N'hi havien de més grans, en les que s'emplaçaven unes cresoletes (llumeners) de plom, ajustades a les rodes amb filferro (25), i també espelmes (26). Aquestes rodes s'equilibraven amb contrapesos de plom (27) i eren davallades amb tres politges de fusta (28), politges lubricades amb sabó moll (29).

Ens resulta difícil imaginar-nos l'aparell, a partir de la fragmentària documentació que aporta el canonge Sanchis Sivera (30), en la que encara apareix un altre element pertanyent a l'aparell que no sabem interpretar: la manegueta (corda, fusta, peça de ferro o de cuir, roda plena de coets que tot girant els deixa anar...¿?), en la constitució de la qual, a la representació de 1463, hi mancaven uns 5 metres de tela blanca (31), cosa que ens faria pensar en una mànega que recobriria la maroma de corda que davalla el giny, però que, pel que sembla, tenia portes: "quatre pergamins per fer núvols a les portes de la manegueta" (32), clar que podria interpretar-se també com les portes del cel per on davalla la manegueta.

Sigui com sigui, l'espectacle valencià de la Cinquagesma, iniciat almenys al segle XIV amb l'ús de llibants simples de la tipologia b, comptava, al XV, amb una màquina molt més complexa

que, ultra el colom, davallava les llengües de foc del Paraclet.

A la Catedral de Lleida la cerimònia, anomenada la Colometa, ve documentada ja en una consuetud del segle XIII que menciona certs actes paradramàtics que utilitzaven el cimbori, mentre que els Comptes dels Ornaments de 1395 citen, explícitament, la "Columba quam mititur per cordam in die Penthecostes" (33). Però també durant el XV, el giny es complexifica i inclou un autèntic araceli i un núvol (34). El colom, de considerable tamany, era fornit amb plom i ferro (35), amb sis parells d'ales que se li enganxaven, amb passadors, a l'esquena (36), i que davallava del cimbori per una corda encerada, calçada en una poltja o talla igualment lubricada amb sabó moll (37). El giny anava proveït de sis canons d'aram, plausiblement per llençar els coets (38).

Una representació semblant es feia a l'església de S. Joan de Perpinyà en aquella època, si bé no tenim detalls de giny, ans únicament la ressenya d'"apparellar los cels e la coloma ab dotze candelas" o "davallarà la dita coloma dels dits cels en remembrança que la Verge Maria e los apòstols prengueren e foren illuminats del foch del Sant Sperit" (39); i també a la Catedral de Barcelona: "lo jorn de Pasqua de l'añy de sinch, fon feta representació del Sperit Sant que devalà com lo Alleluia se deya, entre pólvora, cordes e trebayes e altres coses" (40).

Un giny semblant devia davallar a la de Toledo per primer



cop el 1426, com es pot deduir dels comptes de despeses en "ciertos aros de madera, de telas, de çedaços e pergaminos et moldes e filo e papel con dos cordeles de cáñamo que se con pró todo para un artificio que se ha de fazer en la iglesia de Toledo para la fiesta de Sancti Spiritus" (41).

Aquest espectacle es representava també al Palau Episcopal de Vicenza el 1379: "super turrim episcopalis palatii, ad cuius turrem fenestram erat chordula alligata, quae descendebat ad primum solarium: ubi facto quodam composito igneo fragore immenso, statim per chordulam praedictam descendebat super primum solarium, ad similitudinem ardentis columbae ... post quem statim per chordulam praedictam descenderunt tres ardentes ad formam columbarum..." (42).

Així mateix, a la Catedral de Sant Pau de Londres, el 1520 baixava l'Esperit Sant en forma de blanc colom, des d'un forat practicat a la volta (com la trapa primitiva d'Elx)(43).

Ginys semblants s'usaren, ja al XVI, per davallar el Paraclet. Així, en el Bateig de Crist de la Representació de la tantació mallorquina, que rubrica: "Déu Pare stiga a un cadefal ab sos àngels ... y trameta una coloma feta ab un artificio que vindrà sobre lo cap de Jesús com se ferà lo baptisme ... Are se'n tornerà la coloma de Déu lo Pare" (44).

En el Mystère de la Ressurrection atribuït a Jean Michel (1475), el que devallava, però, era un brandó encés: "Icy endroit doit descendre grant brandon de feu artificiellement fait par eau de vie" (45). També un instrument igni baixava d'igual



forma a l'Auto de Caïn y Abel signat per Jaime Ferruz: "Baja el fuego sobre el sacrificio de Abel y no sobre el de Cayn" (46).

Encara en el teatre tradicional rossellonès de finals del XVIII hi ha constància de l'ús d'aquesta mena de vols: "y en continent se obra lo sel per alguna invenció y, obert, aixirà una paloma y se posarà sobre lo cap de Jesús" (47).

### 2.3. El giny esferoide.

Una de les màquines més interessants del drama medieval, tant pel seu simbolisme celeste com per la seva fastuositat i complexitat, és l'anomenat núvol, giny de fesomia esfèrica, que solia obrir-se en el vol per mostrar al seu interior el personatge cèlic.

Documentem l'aparell, per primera volta en la Corona d'Aragó -i, pel moment, a Europa-, en la coronació de Martí l'Humà a Saragossa. Ja hem vist com d'entre els diversos entremesos, danses i jocs teatrals que festejaven l'acte, destacava la funció feta durant el solemne àpat reial dintre el gran pati del Palau de l'Aljaferia, on "fo fet un excellent entremès, alt sobre lo Palau dels Marbres, en la teulada, hon havia un cel ordenat per grahons, y en [on] los sancts estaven per orde, cascú

tenint son signe de victòria en la mà, y en la sumitat estava Déu lo Pare en mig dels serafins, y tots cantaven cants de molt grandíssima melodia. De aquest cel procehia un núvol que devallava al dreçador hon estava gran multitud de vexella de or y de argent del senyor Rey. Per lo qual núvol devallava un àngel cantant proses faents per la festa de la coronació; y devallant y muntant lançava deçà y dellà proses escrites en paper vermell, morat y groch, demostrant en si molt sobiran goig e alegria. Aquest aytal àngel après devallà los bacins per a dar ayguamans al senyor Rey, los quals donà a dos àngels qui estaven de peus en lo dreçador, y los dos àngels donaren-los a aquells qui devien servir lo senyor Rey. Après de tot açò se'n pujà, y devallà lo plat de les cireres que devia menjar lo dit senyor Rey, y per son següent se'n pujà altra volta y devallà la copa ab la qual lo senyor Rey fo servit de diverses viandes que foren aparelhades molt nobles y en grandíssima abundància" (48).

Observem l'estret paralelisme d'aquesta màquina amb el núvol o mangrana de la Festa d'Elx, mentre que la pluja de paperets virolats se'ns apar un magnífic precedent de l'oripell que reverbera les davallades celestials del Misteri.

Quinze anys després, el nou rei de la corona catalano-aragonesa, Ferran d'Antequera, realitzava la mateixa cerimònia (i per darrera vegada a Saragossa), amb festes semblants, tot i que molt més espectaculars (la prepotent dinastia dels Trastàmara volia estrenar monarquia a Aragó amb tota magnificència).

També durant el banquet, davallaren d'un cel similar al de

Martí, no un sinó dos núvols. El primer, que s'obria en el vol, contenia un àngel que recitava setze versos en català, en els que, espasa desembeinada en mà, comminava al rei a acabar amb el cisma restaurant al papa Luna en el setial de Roma (49): "E comiendo el dicho manjar primero, Dios Padre movió todos los çielos e dende partió un gran nube e desçendió delante de la mesa en ygal de los panos françeses que estaban puestos en la sala alto del suelo como una lança d'armas, e salió de la nube un ángel cantando, trayendo en la mano una espada desnuda de la vayna e dixo dos coplas asý en limosín:

Dios te salve, rey magnífico con corazón fuerte,  
 la Trenidad Santa y verdadera  
 a ti me ynvía como a flor de Spaña  
 que te mantengas sienpre en buen conorte  
 y rreposarás alto en los çielos  
 con arcángeles do es muy fuerte castillo  
 encomiéndote todo el pueblo menudo  
 que entre los grandes non sea mal caydo  
 pellear mucho fuerte de verdadera crisma  
 defendedor de clara fee  
 la yglesia de Dios a ti se encomienda  
 creyendo çiertamente que le quitarás la çisma  
 llevando el Santo Padre allá  
 dentro en Rroma syn toda fallençia  
 obedecerle an con gran rreverençia  
 e çesarán las çismas de aquí adelante.

E acavado de dezir, la nube subió el ángel a los çielos e los de Parayso tocaron sus estromientos faziendo gran son de alegría..." (50).

Un segon núvol davallà ni més ni menys que la Parca, en un autèntic entremès mimat, un segle abans de l'únic text conegut en català de la Representació de la Mort (51), i on el personatge que la figurava, no duia, com a la Dansa de la Mort

de Verges, malla negra amb l'esquelet pintat, sinó, com a la curiosíssima pintura de la Sala Capitular del Convent de Sant Francesc de Morella (52), un vestit de pell d'ovella en guisa de carn desxernida, i ornada, com actualment els diables de la Balma (Ports de Morella), amb colobres i galàpets: "...luego se rrebolvieron los çielos e en medio de la sala salió una nube en la qual venía la muerte, la qual hera muy fea, llena de calaveras e culebras e galápagos, e venía en esta guisa: Un hombre vestido en baldrejos a maravillosos [amarillos] justos el cuerpo que paresçia su cuerpo e su cabeça en una calavera e un cuero de baldrés toda descarnada syn narizes e syn ojos que paresçia muy fea e muy espantosa, e con las manos faziendo semejanças a todas partes las manos que llamava a unos e a otros. E acabado esto de fazer, la nube tornose a los çielos..." (53).

Tot això succeí durant el primer plat. En arribar les segones menges, eixí novament el núvol de l'àngel altra volta recitant unes cobles (aquest cop, malauradament, no transcrites pel cronista): " E luego Dios Padre movió los çielos e todos los ángeles e arcángeles sonaron sus estromientos, e patriarcas e profetas cantavan sus cántos muy maravillosos, e la primera nube que primero salió ante la mesa del señor Rey, salió en el ayre que venía en ella un ángel que traía en la mano una jarra de oro con sus lirios muy hermosa, e dixo en canto una copla qu.él hera enbaxador de la Virgen resplandeçiente, que le ynbiava aquella jarra que por syenpre truxiese en su conquista, e dixo

dos coplas loando al Papa Benedito aviéndolo por verdadero Papa, que le esforçase el señor Rey pues tenía la devisa ymperial. E acavado de dezir el ángel su enbaxada, tornose a Parayso" (54).

Tres dies més tard, com era costum, es coronava la reina Elionor, esposa de Ferran, i es repetiren, en el festí els espectacles que s'havien fet davant del monarca, si bé s'introduí una variant improvisada, precisament en l'entremès de la mort, que no fou més que una xanxa a costelles del famós bufó del rei, mossèn Borra (55), broma ideada pel Duc de Gandia i que Alvar García relata així: "E en esa sazón, tenía el Rey de Aragón un alvardán que dezian Mosén Borra, e este hera muy graçiosso, que no dezía mal de ninguno salvo que tenía gracia que le davan todos los cavalleros bien de vestir e plata e oro e dineros, en manera que su fazienda hera llegada en grand rrenda, pero hera ome bien pequeño de cuerpo e buen gramático e su rrenda dezían que hera mill e quinientos florines cada año afuera de muchas rropas e joyas qu.él tenía; e este alvardán estava en la sala do comía la señora Reyna, e quando vino la Muerte en la nube, segund que fizo el Rey según que diximos, mostrava gran espanto en la ver e dava grandes bozes a la Muerte que no veniese; e por ende el Duque de Gandia enbió dezir al Rey, que estava en una ventana mirando el comer de la Reyna, que quando la Muerte desçendiese e él diese bozes, qu.él que lo llevaría de yuso e que mandase a la Muerte que le echase una sogá e que lo subiría consygo. E fue echo asý. E quando la Muerte sallió en la nube ante la mesa, començó Mosén Borra a dar bozes, e el

Duque lo llevó allà de yuso, e la Muerte hechó la cuerda e atáronla al cuerpo al dicho Borra, e la Muerte lo guindó arriba. Aquí veríades maravillas de las cosas que Mosén Borra fazia, e del llorar e del gran miedo que le tomava; e subiendo fizo sus aguas en sus paños que corrió en las cabeças a los que de yuso heran, que bien tenía que lo llevavan al ynfierno, e el señor Rey miraba e obo grand plazer, él e los que vieron, e Mosén Borra fue en poder de la Muerte a los çielos..." (56).

Si la por, el plany i els pixats al ventre de l'instruït Tallander fou real com relata la Crònica, estaríem davant d'una prova més de la gran eficàcia que tenia la trama medieval en la creació de versemblança i de l'enorme poder d'eixarm que guadia l'espectacle en aquella societat. Però potser es tractava d'una histrionada més de l'àulic albardà i que hagués seguit ell el palatreca que entabanés a cronista i espectadors, fent honor de llur mester.

El Misteri assumpcionista de València per davallar l'àngel nunci utilitzava un aparell anomenat "peanya", mot que en principi no sembla relacionar-se amb la màquina que compleix la mateixa funció a Elx (núvol), però que podem identificar-la com a giny paregut a la vista de l'apel·latiu "peana" que s'usava, fins fa poc, a Silla per designar l'actual "carxofa" (núvol que s'obre en gallons com l'il·licità)(57).

En dates posteriors documentem l'aparell esfèric amb el nom de núvol, a Itàlia, en l'al·ludida representació florentina de l'Ascensió al Carmine (1439, però amb documents, almenys,



des de 1425), i que tenia per missió embolcallar a Crist en la seva pujada als cels: "Del cel on es troba Déu Pare baixa per les set cordes un núvol molt bonic i enginyosament realitzat; és rodó i circumdat de discs que giren: a dreta i esquerra es veuen dos xiquets vestits d'àngels amb ales d'or". Crist és hissat, com hem vist, per les samugues, i quan arriba a l'altura del núvol "aquest l'embolca de cap a peus, i els dos àngels que estan als flancs s'agenollen. Llavors, molts llantions disposats en el núvol, s'encenen espargint una esplèndida llum" (58).

Com veiem, aquests tipus d'aparells en la documentació italiana són sempre més complexos i espectaculars que els nostres, per mor de la reiterada intervenció d'excel·lents artistes.

El 1453, a Reggio Emilia, en l'entrada de Borso d'Este, duc de Ferrara, una màquina esfèrica davallà al cap dels apòstols i un parell de serafins des del sostre de l'església de S.Pere i aquest coronà el duc amb una laurèola de llorer (59).

Altres núvols servien per embolcallar un personatge en la seva pujada als cels, com la "nugoletta" de la Rappresentazione di Santa Agata, o per elevar ànimes santificades, com les de S.Eustaqui i S.Apol·lònia (60).

El 1454 el giny de núvol apareix sobre una roca, en la processó urbana de S.Joan a Florència, formant part del tercer "edifizio [carro] di San Michel Angolo, al quale soprastava Iddio Padre in una nugola"(61), i el 1488, a Casteldurante, en una representació de S.Joan Baptista, feta "su la piazza

apresso la rocha, in cima de la quale era el Paradiso, dal quale sopra una corda in una nuvola discese tre volte angeli" (62). També els "cloud" anglesos, dels que no coneixem documentació abans del XVI, davallaven a Déu Pare; núvols que, quan l'Altíssim havia de parlar, s'obrien en fulles ("levys") o ales (63).

La mateixa idea de màquina tancada que s'esbatana en el descens ens la suggereix la caixa que eixia del Paradís bastit al capdamunt del Portal de S. Antoni de Barcelona, en la rebuda que la ciutat oferí a l'Emperador Carles (1519): "E arribat lo dit senyor casi junt a la creu del Portal, comensà de abaxar la caxa qui era bastida al cap de la grua, dins la qual havia IIII personatges cantors, vestits com a àngels, sens cares e ab ales, y al cap cabelleres e fermalls ab sobrevestes de tela blanca deurada" (64). La denominació de caxa naturalment ens allunya l'enginy de la forma esfèrica, però la preposició dins és indicativa del seu aspecte clos (potser amb cortines) que es destaparia en la baixada. Això sí, amb un volum major, car ca lia encabir-hi 4 àngels.

En l'entrada de Felip II (1564) l'aparell adopta la nomenclatura de grua, traducció del seu precedent grec "geranos" : "...al Portal de Sanct Antoni, hont estava aparellada la grua del cel... en lo qual loch, estant dit senyor, les portes que estaven posades sobre lo dit portal per amagar la grua, se obriren, e començà a baixar dita grua, dins la qual havia tres personatges, fadrinets cantors, los dos vestits com a àngels ab so-

brevestes de telilla de or falsa, ab ales i sos ceptres en les mans. E l'altro, vestit com una donzella, representant la verge sancta Eulàlia, patrona d'esta ciutat, ab garlandes de flors que tenien tots los dits personatges en los caps, los quals, mentre baixaren, cantaren a cant d'orgue ab molt gentil concert" els versos llatins que hem transcrit anteriorment. Després, "la dita santa Eulàlia, tota sola, ab una veu clara y distincta, sens cantar", oferí al rei les claus de la ciutat recitant altres versos llatins; "e après los hagués dits, li donà les claus ab gentils continents ... e la dita grua se'n tornà a muntar, cantant los dits personatges a concert e a cant d'orga" (65).

Però quan la màquina adopta l'específic nom pel qual es coneix actualment el núvol il·licità, "mangrana", és el 1599 en les entrades urbanes de Felip III a Barcelona i València. Una nomenclatura, d'altra banda, ben expressiva de la concreta fesomia que avui podem observar a Elx. En la mencionada efemèride, dalt del Portal barceloní de S. Antoni, "stava aparellat una forma de món o manera de magrana artificial la qual se obria ab tres cubertes, la qual era feta ab molt gentil artifici e inventió ... la qual se obrí ... dins la qual y havia un minyó vestit com una nimpha, representant la Ciutat", que cantava llaors al rei i li entregava les claus "e lo dit minyó se'n tornà a muntar artificialment conforme era baxat" (66). Màquina esfèrica que només tenia, però, tres ales o gallons, front les 8 d'Elx, les 16 de Silla o les 20 (en dos pisos) d'Aldaia,

com veurem per avant.

De la seva banda, València havia preparat a les Torres de Quart un arc on hi havia "una bola y della salió un ángel, y san Vicente Ferrer, y en otro [arco] avía a modo de Granada, de la qual salió un niño, y le dió una clavellina a su Magestad, y otras cosas que salieron de dicha bola" (67).

Idèntica cerimònia i giny s'empren en l'entrada de Felip IV a Barcelona (1626): "Arribats que foren a dit Portal de S. Antoni, abaxaren la mangrana, ab molt gentil artifici, y dins ella estava un minyó scolanet de Santa Maria del Mar, vestit de telillas volants ab ses ales, y dos claus del portal dorades en les mans, ab un cordó de or y seda carmesina ab sa borla, y ab solfa i ab gentil veu cantà..." (68).

Però també a València (1632): "Arribaren al Portal de Quart, ahon estava feta la portalada que se ha dit dessús, y baxant de dalt una mangrana, yxqué de ella un diputadet de la Seu representant la Ciutat de València, ab les 2 claus daurades en les mans y les entregà als dos Jurats en cap, donant-ne una a cascú, y cantant una dècima que era del tenor següent:

Gran Felipo cuya ausencia  
 mis desconsuelos causó  
 porque el ser tuya me honrró  
 más que el llamarme Valencia.  
 Pues hoy con tu real presencia  
 mis deseos galardonas,  
 las llaves te doy que abonas  
 sí a tu esfera las levantas  
 quando sugeto a tus plantas  
 Ballas, eles y coronas" (69).

També en l'entrada de la reina Claude a París (1517), "à la porte de S. Denis à l'entrée de la ditte Ville, avoit un eschauffaut et au plus haut étoit un Ciel clos, et par dessus une nuée, laquelle s'ouvroit, dont sortoit une colombe, tenant une couronne d'or, et dénotant le S. Esprit; laquelle colombe descendoit au milieu du dit eschaffaut, où il y avoit une jeune Dame, représentant la ditte Dame [la Reine], et la colombe lui posoit la ditte couronne sur son chef, puis se'n remontoit au ciel" (70). Es tracta, doncs, d'un núvol fixe, car no baixa, sinó que, instal·lat sobre el cel, només s'obre per deixar descendir el colom; giny que podríem relacionar amb la "caseta" i el "núvoll" de la Colometa lleidatana.

En la fastuosa recepció que Enric VIII d'Anglaterra oferí a Carles l'Emperador (Londres, 1522) es constata la utilització de ginyes semblants als descrits. En entrar els monarques pel Portal de l'Est de la ciutat un "bouton de rose apparut, lequel descendit en s'épanouissant tout-à-fait". Al seu interior hi havia una nena vestida de drap d'or, portadora d'una rosa blanca a la mà que donà a l'Emperador (71). A la plaça de Cheapside, sobre la font, s'instal·là, com hem vist, el pageant de l'Assumpció de la Verge, al cim del qual hi havia un núvol d'on sortia una bella dama ricament abillada, flanquejada pels arcàngels Gabriel i Miquel. Els menestrals es posaren a tocar xirimies i orgue, i els àngels (infants de cor) cantaven psalms i himnes "with the sweetest music that could be devised" (72).

A finals del XV, i probablement de la mà de tramoistes valencians, s'introduïren aquests ginys a Castella. A Toledo s'utilitzen núvols fixos fets amb riscles de carretells o de sedàs, paper i teles, coberts de llana o cotó, tenyits de colors i decorats amb estels d'oripell enganxats amb agulles i amb serafins pintats al seu interior (73).

Entorn 1500 un núvol mòbil s'empra en l'Auto de la Ascensió, i amb una funció semblant a la representació del Carmine: el núvol davallava alhora que Crist ascendia fins cobrir-lo. Això era fet, però, sobre un carro en la Processó del Corpus toledà, sota del qual s'instal·laven "dos onbres que yvan debajo para gobernar la nube", núvol fet amb "dos maderos y 6 aros de toneles pegados con cola y atados con sogas rollizas y cordel delgado, con sus correspondientes roldanas de hierro, guindaleras, pernos grandes, goznes y clavos... Mediante armellas y llaves se cerraban y abrían unas cortinas que dejaban ver en el interior a Cristo, sentado en una silla" (74). El núvol, que no es descloïa per ales sinó per cortinatges, com intuïem per a la caxa barcelonina, fou fet per tres cistellers, i en el seu interior, a 1501, es pintaren vuit serafins. S'usà també, probablement de manera fixa, en l'Auto del Sacrificio de Isaac (1504), d'on sortia l'àngel per aturar la mà d'Abraham, i en l'Auto del Bautismo (1508), dintre el qual estava Déu Pare i del que descendia el colom del Paraclèt (75).

A l'interior de la Catedral de Toledo eren famoses les ce-



rimònies parateatral del Bisbetó, per a les que es parava un cadafal rera el cor on instal·laven a l'escolanet que feia de prelat, i "de lo alto se abría una nube, y salían della muchos ángeles apiñados que bajavan hasta llegar cerca de la cabeza del obispo, y poníanle en la cabeza un bonete" (76), costum bastant extesa arreu de la Península, car en la veu Obispillo Covarrubias escriu: "Antiguamente en las yglesias catedrales, en memoria de la santa elección que se hizo de S. Nicolás, obispo de Myra, era un infante del coro que con solemnidad, colocándole en medio de la yglesia en un cadahalso, baxava de lo alto de las bóvedas una nube y parando en medio del camino se abría. Quedavan unos ángeles que traían la mitra y baxavan hasta ponerla en la cabeza, subiendo luego por la misma orden que avían venido. Esto vino a ser ocasión de algunas licencias, porque hasta el día de los Inocentes tenía cierta jurisdicción, y los prebendados tomavan oficios seculares, como alguaziles, porqueros, perreros y barrenderos. Esto, a Dios gracias, se ha quitado totalmente" (77).

L'escena castellana del cinc-cents utilitza a bastament aquest tipus de giny, sens dubte manllevat a la pràctica escènica catalana i valenciana. En el Códice de Autos Viejos publicat per Léo Rouanet en trobem mantes referències. Així, a l'Aucto de los Triunfos de Petrarca, es rubrica: "Abre se una nube donde paresçe Christo con sus ángeles cantando" (78). Paregudament, en l'Aucto de la Paciencia de Job; "Aquí le llama [a Satán] Dios Padre desde una nube" (79), o en Las Cortes de

la Muerte de Miguel de Carvajal i Luís Hurtado de Toledo: "bajará una nube con dos ángeles y dos trompetas" (80), acollint-lo, fins i tot, Lope de Vega, acòrrim enemic de la tramoia (81), en la seva Comedia de S. Segundo (1594), on apareixia "Santiago, con un báculo de obispo, en una nube" (82), i més amplament en el teatre i fastes de les corts de Felip III i IV, organitzats especialment per Calderón de la Barca. En el bateig del futur Felip IV, el 29-V-1605, es féu un cel en una sala del palau de Valladolid, des d'on baixava diverses voltes un núvol (83), com en les estudiades coronacions catalano-aragoneses.

Aquests tipus de ginyes passaren a Amèrica com a un dels més eficaços sistemes d'evangelització. Ja hem vist el núvol de l'Assumpció de Tlaxcala (1538). També l'usà González de Eslava en el seu Coloquio noveno : "Aparece una nube en lo alto, y ábrese, y aparece dentro de ella la Justicia" (84), entre d'altres.

Encara en el teatre popular rossellonès dels segles XVIII i XIX els núvols abundaven en les més diverses representacions (85).

Entre els diversos núvols que apareixien en la Passió francesa de Valenciennes (1547), destacarem l'esfera que davallava el colom del Paraquet i que s'obria tres voltes durant el vol: "le Sainct Esprit descendre hors d'une sphere s'ouvrant trois fois" (86).

En l'Assumpció inclosa en el Mystère des Actes des Apos-

tres fet a Bourges (1536) apareixien diversos núvols esfèrics i semiesfèrics, per transportar als apòstols i davallar àngels, sigui en ninots o en sectors de carn i ossos (87).

També la Itàlia del XVI segueix usant el giny en l'esmenada representació de l'Assumpció feta a Florència el 1514 en la festa de S. Joan (88), mentre que les màquines brunelleschianes de S. Felice, que veurem més avant, es transformen el 1533, en les festes oferides a Margalida d'Austria, onzena esposa del duc Alexandre de Medici, on l'àngel apareix en una "nugola" (89).

Sospitem que el "wolk" (núvol) que s'emprava en la representació del Zevenste Blijchap de Brussel·les, no era en realitat un giny. Hi ha didascàlies que semblen indicar l'adveniment d'una màquina: "S. Jan nederdalende uit de wolk in Jerusalem voor Maria's woning" o "Hier zelen d'apostelen verzamelen met eender wolken vor Mariëen deure" (90); però, d'altra banda, es rubrica: "Hier zelen komen twee ingele met enen klede en de omslaan Sint Janne; ende 't kleed zal schijnen als een wolke. Ende zo bedekt zalen zijne voeren vor Marieën dore, oft anderszins, zo 't best es" (91). És possible, doncs, que en l'escenari horitzontal haguessin de resoldre amb túniques rutilants que embolcallessin els personatges, l'efecte del núvol aeri.

#### 2.4. La plataforma múltiple.

Altres moltes i diverses i complexes màquines utilitzà l'espectacle medieval per abaixar i enlairar personatges, que, tot i la seva manifesta varietat, podem englobar en una quarta tipologia amb certes característiques comunes: una plataforma, generalment plana, amb diversos repeus per afixar-hi actors o figures.

Donat que quan el giny ofereix la fesomia de núvol els documents especifiquen bé el seu nom, bé la seva forma esferoide, hem de suposar que els altres artificis de vol haurien d'inscriure's en la tipologia de plataforma, simple o múltiple.

Un aparell d'aquestes característiques devia ésser el que davallà uns infants-àngels des d'ensús la segona porta de Saint-Denis en l'entrada reial d'Isabel de Baviera (1389) (92).

Pocs anys després, un giny semblant davallava del capdamunt del Portal Nou valencià (Porta dels Serrans) en l'entrada reial de Martí l'Humà (1402) acompanyat de la seva nora Blanca de Navarra: "... e dels cels e fiblons que.s feren al Portal Nou on avallaren los àngels..." (93), àngels que, com els de París, coronaren a la reina.

Davant el francesisme cultural impulsat pels darrers monarques catalans de la Corona d'Aragó (Pere III, Joan I i Martí I)(94), podem sospitar la influència que també tindria en el creixent enriquiment dels fastes reials (coronacions i entrades) el cerimonial franc (i, de retop, l'anglès), cosa que és evident en aquesta mena d'entremesos, com el del paó que se serví en la Coronació de Sibilla de Fortià (1381)(95), però que no faríem extensiva als ginyes aeris, que, com hem dit, tingueren un més ample i peoner desenvolupament.

lupament a les Penínsules italiana i ibèrica. Amb tot, la relació entre el relat de Froissart i la documentació valenciana és significativa i estreta.

El cert és que aquesta tipologia d'entrada (amb cels emplaçats dalt les portes de la ciutat i amb màquines aèries que davallaven àngels i sants), serà ben habitual tant a València com a Barcelona al llarg dels segles XV-XVII.

En l'entrada de Joan II i Joana Enríquez a la capital valenciana, el 1459, s'instal·là novament un Paradís "alt a les torres dels Serrans [on] estava Déu lo Pare, e davallaren dos cometes foguejants. E aquí, al cap del pont, havia dos entrameses, hu a cascuna part, e ab taules corredices hexien dos àngells, hu en cascun entramès, ab dos virtuts, ço és, Justícia e Prudència", virtuts i àngels que entonaven "molt altament e bela" càntics en llatí i en "romaneschs" d'exaltació i lloança als monarques, convidant-los a entrar a València, mentre l'Àngel Custodi, "ab vestidures reals", oferia les claus al sobirà (96). El 1481, en l'entrada d'Isabel la Catòlica a Barcelona, es preparà, al Portal de Sant Antoni, una representació de Santa Eulàlia, amb el Paradís en altura que ja hem comentat, amb tres cels giratoris il·luminats en els quals s'instal·laven diverses imatges de reis, sants, profetes i verges, i d'on davallaven, "ab enginy molt artificiós", l'Àngel Custodi, Gabriel i Rafael, que cantaven "ab molta melodia" i acompanyaven la santa, la qual recitava a la reina unes cobles on s'expressava la situació de crisi i prostració de la Ciutat Comtal (97). Quatre mesos més tard Isabel entrava a València, i "com fon a la Porta dels Serrans, devallaren de damunt



del Portal tres àngels ab un [cal llegir d'un] carro triumphal, que li donaren les claus de la Ciutat" (98), i Ferran el Catòlic, amb la seva nova muller Germana de Foix, ho feia el 1507 pel mateix Portal "ahon estava molt ben empaliat y ab un arch triumphal, devallaren dos àngels de dalt del portal ab cert giny fins ahon estava la senyora Reyna y li donaren les claus del dit Portal ab un rètul " (99). Carles l'Emperador entrà, el 1528, ja pel Portal de Quart, "hon li fon fet un bell arch triumphal de molta teleria" (100), o, més pròpiament, "de tela pintada al romano, ab un cel enmig que s'obria, per hon avallaren 3 diputats, vestits com a àngels, lo u ab un camís de cetí groch, a la dreta, ab les claus; l'altre ab un camís de cetí carmesí, en mig, ab la corona; l'altre ab un camís de cetí blau, à la esquerra, ab lo ceptre, qui aballaren cantant en un artifici fins a l'Emperador, cantant, y les vestidures restaren per als fadrins" (101). Era l'artifici com la caxa barcelonina? Fóra probable, car la Ciutat Comtal sembla que marcava la pauta d'aquestes cerimònies (102), però no hi ha cap detall de la seva fesomia i l'hem de col·locar, per tant, entre aquests diversos aparells aeris indefinits. El primer artefacte amb nom propi que reuneix les característiques de la tipologia que tractem, és l'araceli. L'origen del nom i la forma d'araceli, que produiria la màquina aèria en la dramàtica medieval, sembla que cal cercar-lo en la llegenda romana de l'Ara Coeli, segons la qual l'emperador August ("Octavi" a la Llegenda Àuria de Voragine), aclamat pel Senat com a senyor del món, cridaria la Sibilla Tiburtina per demanar-li consell sobre l'acceptació d'aquest títol, la qual l'en dissuadeix anunciant-li l'encarnació del Messies,



el veritable rei, i assisteixen ambdós a la visió d'un altar del cel (ara coeli), ple de llum, que transportava una donzella amb un infant als braços (103).

Aquesta llegenda originaria unes representacions dramàtiques, per la nit de Nadal, que serien, probablement, les primeres a utilitzar la màquina aèria de l'araceli. Confirma aquest supòsit un document de l'Arxiu Capitular de Barcelona, del 1418, on, per primer cop, es referencia l'araceli com a giny escènic en una representació de la Sibil·la i l'emperador (104).

Novament trobem dades documentals a València, en els comptes del Llibre d'Obres de la Seu (1440) transcrits per Sanchis Sivera (105) i interpretats per Sanchis Guarner (106) com a referits al Misteri de l'Assumpció de la catedral valenciana, atribució de difícil viabilitat per tal com són ressenyats el 14 de desembre, molt a prop de la representació nadalenca de la Sibil·la (107). Sanchis Guarner mateix, d'altra banda, documentava la vigorosa tradició del Cant de la Sibil·la a la seu valentina (108). Sigui com sigui, el fet és el que el misteri assumpcionista de València (109) usa també, ben aviat, l'araceli per a fer devallar del cimbori les figures -no els actors- de Jesús i de la cohort celestial i per a fer pujar la imatge de la Verge assumpta. La documentació valenciana ens informa sobre la fesomia d'aquest aparell, de considerable tamany, estructurat entorn un eix de ferro o ànima (110), d'on sortirien diversos braços o repeus de fusta folrats d'estany i llanda i ornats amb núvols de paper pintat (111). L'aparell devia tenir la seva carcassa unida amb vents de cordill (112) i era

davallat, òbviament, per una maroma, possiblement recoberta de tela (113) i il·luminat amb 28 candeles (114) front les 230 que duïa el de Barcelona.

Quan, amb la Festa del Corpus, com hem vist, l'espectacle religiós surt al carrer, també l'araceli intervindrà en diverses representacions urbanes. Així, el trobem documentat a la processó del Corpus barcelonina del 1424 (115), i, el 1448, en un entremès d'Adam i Eva representat a la processó del Corpus de Tortosa (116), on es fa referència també, al cel d'on apareixia (117).

El fet és que en el Misteri d'Adam i Eva del Corpus valencià, el text del qual ens ha perviscut, hi havia un araceli per a fer davallar Déu Pare (118). D'altra banda, també a la Festa del Corpus lleidatana es documenta l'aparell (119).

De la seva part, a Florència (que, junt amb València, és, sens dubte, una de les capitals de l'espectacle quatre-centista), l'arquitecte Brunelleschi enginyava, envers 1430, uns aparells força més complexos que els mencionats, per a l'al·ludida representació de l'Anunciació a l'església de S.Felice in Piazza, que eixien del cel en forma de mitja taronja que ja hem descrit. (120).

Del buit de la cúpula davallava un giny, anomenat mazzo, que transportava 8 nens cantors, més petits que els que giraven dalt del cel, "onde conferice con le stature decrescenti omogeneità prospettica alla coreografia" (121). De la part central d'aquesta mena d'araceli circular es despenjava un altre giny, a manera de mandorla il·luminada (la vesica piscis o matriu fecundant, jerograma d'ascendència greco-oriental) que transportava l'àngel Ga-

briel. Aquesta mandorla, bé suspesa per una maroma, bé lle-  
negant a través d'una guia fixada des de la cúpula al paviment  
(Fig. ), s'asseia, al terra, sobre una trapa practicada en un  
entarimat alçat al centre de la nau, sota del qual, un maquinista  
ocult procedia a aferrar-la en posició vertical amb un passador  
i a alliberar, alhora, a l'actor del fermall que l'assegurava a la  
mandorla, el qual apagava les llumenetes d'aquesta (122) i s'apro-  
pava al pavelló de la Verge situat a l'extrem del cadafal. Aca-  
bada la Salutació, l'arcàngel Gabriel tornava a pujar al giny, feia  
aparèixer altre cop els llums i tornava a ascendir introduint-se al  
mazzo i aquest a la cúpula, entonant el cant final de la represen-  
tació (123): "Del sopradetto anello usciva un ferro gros-  
sissimo, il quale aveva accanto un altro anello, dove sta-  
va appiccato un canapetto sottile che, come si dirà, veni-  
va in terra. E perchè il detto ferro grosso aveva otto  
rami che giravano in arco quanto bastava a riempire il va-  
no della mezza palla vota, e il fine di ciascun ramo un  
piano grande quanto un tagliere; posava sopra ogni piano  
un putto di nove anni in circa; ben legato con un ferro  
saldato nell'eltezze del ramo, ma però in modo lento, che  
poteva voltarsi per ogni verso. Questi otto angeli retti  
dal detto ferro, mediante un arganetto che si allentava e  
poco a poco, calavano dal vano della mezza palla fino sot-  
to al piano de'legni piani che reggono il tecto, otto brac-  
cia; di maniera ch'erano àssi veduti, e non toglievano la  
veduta degli angeli ch'erano intorno al di dentro della mez-  
za palla. Dentro a questo mazzo degli otto angeli, che  
così era propriamente chiamato, era una mandorla di rame  
vota dentro, nella quale erano in molti buchi certe luce-  
nine messe in sur un ferro a guisa di cannoni; le quali,  
quando una molla che si abassava era tocca, tutte si nas-

condevano nel voto della mandorla di rame, e, come non si aggravava la detta molla, tutti i lumi per alcuni buchi di quella si vedevano accesi. Questa mandorla, la quale era appiccata a quel canapetto, come il mazzo era arrivato al luogo suo, allentato il picciol canapo da un altro arganetto, si moveva pian piano, e veniva sul palco ove si recitava la festa; sopra il quale palco, dove la mandorla aveva da posarsi appunto, era un luogo alto a uso di residenza con quattro gradi, nel mezzo del quale era una buca, dove il ferro appuntato di quella mandorla veniva a dritto; ed essendo sotto la detta residenza un uomo, arrivata la mandorla al luogo suo, metteva in quella senza esser veduto una chiavarda, ed ella restava in piedi e ferma. Dentro la mandorla era a uso d'angelo un giovinetto di quindici anni circa, cinto nel mezzo da un ferro, e nella mandorla da piè chiavardato in modo che non poteva cascare: e perchè potesse inginocchiarsi, era il detto ferro di tre pezzi, onde inginocchiandosi entrava l'un nell'altro agevolmente. E così, quando era il mazzo venuto giù e la mandorla posata in sulla residenza; chi metteva la chiavarda alla mandorla, schiavava anco il ferro che reggeva l'angelo; onde egli uscito camminava per lo palco, e, giunto dove era la Vergine, la salutava e annunciava. Poi tornato nella mandorla, e racciati i lumi che al suo uscirne s'erano spenti, era di nuovo chiavardato il ferro che lo reggeva da colui che sotto non era veduto; e poi, allentato quello che la teneva, ell'era ritirata su, mentre cantando gli angeli del mazzo e quelli del cielo che giravano, facevano che quello pareva propriamente un paradiso..." (124).

Els ginys brunelleschians de S.Felice, que atenyiren un altíssim grau de fascinació entre el públic, tindrien una llarga vida i un gran èxit. El 25 de març de 1470 es traslladaren a l'església del Santo Spirito, on s'utilitzarien per fer la representació de l'Anunciació de Feo Balcari, interpretada pels nens de la Compagnia dell'Orciuolo, per tal de festejar la vinguda a Florència de Galeazzo Maria Sforza, duc de Milà (125). El 23-XI-1494 l'Anunciació seguia fent-se a S.Felice, com es testimonia en el sojorn del rei de França, Carles VIII, en aquella ciutat, el qual, segons alguns, veigué i "tanto gli fu grata e dilettevole, che avendola veduta una volta pubblicamente, la volle rivedere altre volte conosciuto e privatamente" (126), tot i que, segons altres, el sobirà no s'atreví a entrar dintre l'església (127). Encara el 1533, en les festes oferides a la duquesa Margalida d'Austria, futura esposa del duc Alexandre de Medici (128), i el 1565 en els festejaments per les noces del príncep Francesco amb la reina Joana d'Austria, la Festa di S.Felice in Piazza es representà amb tota magnificència, i en aquest darrer cas renovant els aparells originals, per tal d'adaptar-se a la més espaiosa església del Santo Spirito on, novament, fou transportada (129); mentre que el 15-IV-1547 era recordada per Antonio de Sangallo. El 1586, com a clausura dels fastes per les noces de Virginia de Medici amb Cèsar d'Este, es tornà a representar la Festa di S.Felice al Santo Spirito, amb els ginys adaptats per Bernardo Buontalenti, tal i com ho relata Filippo Baldinucci (130).



Sembla que en l'ascensió del Carmine, a banda del núvol i els llibants que hem vist, s'utilitzava també certa plataforma on s'instal·laven àngels. Així es desprén d'un document de 1467: "Per fare uno pianeto |placa, repeu| di bande di ferro da toppe |peça| per il ferro degli Angioli di Paradiso che va loro da piedi, che vengono su per le funi. Per 2 ochi di vetro legati in piombo per pore al pianeto... Per una girella |politja| di noce |noguera| per la lenza |palangre| che tira gli Agnioli" (131).

Aquesta tipologia d'aparell aeri seguí utilitzant-se a la França quatre i cinc-centista. En el Mystère du Vieil Testament (c. 1424), quan la creació dels àngels, Lucifer, enmig d'ells, "ayant ung grand soleil resplendissant derrière lui... Adoncques se doivent eslever Lucifer et ses anges par une roüe secretement faicte dessus un pivot à vis" (132). En el Mystère de la Résurrection atribuït a Jean Michel, Jesús "avecques les trois Anges, Gabriel, Raphaël et Uriel, sera tiré à part le premier, tout en paix, et les deux filz Symeón ressuscités |Carinus i Leontinus| et les XLIX qu'il menra |menarà| monteront secretement en Paradis par une voye, sans qu'on les voye, mais leurs statures |estàtues| de papier ou de parchemin bien contrefaictes, jusquez au dit nombre de LI personnages, seront attachéz à la robe de Jhesus et tiréz amont, quant et quant Jhesus, et si seront les tables |plataformes| avironnées de nues blanches... Doit estre avec lui Gabriel, Raphaël, Carinus, Leoncius et le doit-on veoir les jambes par-dessoubz l'engin et, par-dessus, le chief et les mains jointtes et, par-dessus l'engin, sur la taille, partout, doivent estre painctes les ames des



saincts Pères, qui entreront en Paradis secrettement par esche-  
lles, soubz Paradis, et les cordes qui tireront l'instrument où Jhe-  
sus sera, doivent estre mussées [cobertes] de toile en manière de  
nue" (133). És a dir, que, com en l'araceli de València, la màqui-  
na pujava figures -de paper o pergami- i no actors, i, com encara  
avui a Elx, les maromes anaven folrades de tela. Semblantment  
s'esdevenia en l'ascensió de la reiterada Passió de Mons (1501),  
on la rúbrica, menys precisa, ens indica la mateixa operació:

"Soit cy adverti le secret pour faire eslever Jhesus. Nota que cy  
Jhesus doit monter et, s'il est possible, aucuns Angles doivent  
monter avec luy, et les Patriarches ne se doivent faire veoir; et  
font samblant les assistens de tousjours regarder en hault" (134).

Ja hem comentat el giny que pujava a l'Assumta fins al Para-  
dís de l'església de S.Jacques de Dieppe, dissenyat i dirigit per "un  
machiniste pour la perfection et la conduite des ressorts de tou-  
tes ces figures, que étoient un chef-d'oeuvre de ce temps", apa-  
rell que permetia que "deux des quatre Anges qui étoient aux cô-  
tés du Père-Eternel, descendoient majestueusement de leurs places  
jusqu'au pied de l'Autel, où se trouvoit le tombeau de la Sainte  
Vierge, contre lequel on avoit placé, pour la représenter, une fi-  
gure de grandeur naturelle, dans laquelle il y avoit également  
des ressorts. Dès que les deux Anges étoient descendus jusqu'à  
cette figure, chacun de son côté l'élevoit très lentement jusqu'aux  
pieds du Père-Eternel. Pendant cette Assomption, cette figure  
de la Vierge levoit ses bras et sa tête de temps à autre, pour  
témoigner son desir d'être au Ciel" (135).

En el *Mystère des Actes des Apostres* (Bourges, 1536), un giny pujava a Maria envoltada d'àngels en l'Assumpció, i es parava, com a Elx, a certa altura, per llençar el cenyidor a Tomàs: "Icy doivent chanter les anges commanzant à monter, Deinte (?) ascendamus ad montem Domini et ad domum Dei Iacob. Et doivent les anges environner Marie et la monter à la dextre de son Filz comme sera divise. Et quant elle sera pres de la haulteur d'un homme, cesseront de chanter et la monter. Et dira Thomas, estant ung peu plus bas que les aultres... Icy doit getter sa saincture à Thomas" (136).

Però és sobretot a Occitània on es documenta l'existència d'aquestes màquines, especialment assumpcionistes.

En certa representació de S.Pere i S.Pau (Aix-en-Provence, 1444), un giny permetia pujar tres personatges: "Item denfra las lissas, l'engienh de Simon magus que poyra levar tres personas in sus, secretamens, ambe talholas, segur, e descendre pueys, autesins secretamens, per tala maniera que non se veia" (137).

Ja hem insinuat com a Montauban, durant el segle XV, a Moissac fins a la Revolució francesa, a Toulouse, almenys entre els segles XV i XVII, es feia el "Montament" de la Verge amb alguna màquina (138), que certs inventaris cinc-centistes tolosans ens permeten d'imaginar: "Une image de Notre-Dame de fuste am septz angelz et ung soleil darrier pour tenir sur la table. Plus le grand soleil faict à pieux de fuste dauratz amb las claux apertenents al dit soleil de quoy l'om se sert a fere lo montement et assumption de Nostre-Dame. Plus l'esprit |l'ànima| Nostre-Dame que des

cend lors que l'om faict le montement. Plus la seingle large tirant sept canes [11 o 12 metres] paincte d'azur que l'om monte l'ymage Notre-Dame le jour de l'Assumption" (138<sup>bis</sup>). Ens confirma el giny i la seva pervivència, una relació de l'escriptora setcentista Jeanne de Juliard (M<sup>me</sup>. de Mondonville), en les seves Memòries: "Il y avoit une cérémonie à notre église métropolitaine [S. Esteve de Tolosa], qui était le jour de l'Assumption de la Sainte-Vierge, l'on faisoit monter son image par certains ressorts et cela étoit accompagné d'une grande solennité et d'un grand concours de peuple... J'étois nourrie dans cette dévotion, en sorte que j'avois trouvé l'invention d'en faire de même, c'est-à-dire de faire monter une image de la Sainte-Vierge que j'avois..." (139). Màquina que es feia de nou, per al Montament de Rabastens, el 1501, amb el nom de vit, la construcció de la qual fou encarregada al mestre Colmet del Bosch (o Delbosch), per 27 lliures torneses. Aparell, amb preciosos detalls d'estructura, que ens recorda els ginys de Brunelleschi. Aquesta vit es composava de dues rodes, una superior a manera de sol, amb raigs i puntes, on s'instal·laven 9 figures d'àngels; una altra sota del sol, més petita, tenia al seu interior 5 seients per pujar 4 àngels i la Imatge de l'Assumpta enmig, i al seu exterior altres cinc repecs on es col·locaven altrestants figures angèliques. Es posa especial cura que, en aquesta roda, que tant ens recorda el mazzo de S. Felice, els àngels exteriors estiguin disposats de manera que no tapin als de dintre. A més a més, ambdues rodes giraven en sentits contraris, però sense que aquest moviment immutés a les imatges, que havien de disposar-se dempeus i amb el cap mirant amunt.

Un sol home era encarregat de pujar i baixar el giny amb set politges de ferro, i l'aparell quedava instal·lat en l'altura, finalitzada l'Assumpció, durant nou dies (com l'Octava il·licitana) transcorreguts els quals era novament davallat. El document, publicat per M. Vidal fa 80 anys, ha passat desapercebut i, al nostre entendre, és d'importància cabdal, car atesta l'expansió de ginyes aeris complexes per Occitània, i si es construïa amb aquesta riquesa de detalls en un poblet com Rabastens, què no seria a Tolosa o Moissac :

"L'an M<sup>l</sup> V<sup>e</sup> e hun, e lo XXIIII del mes de may, a Rabastenx, mestre Colmet del Bosc a pres a ffar una vit sien fy, la cala deu far montar Nostra Dama del Montamen, la cala deu far tot so que se'n sicc, primo:

Item, deu far la vit en VII polilhas de metalh ho de fer, de so que melho se portara.

Item, deu far una roda redonda, la cala de-dins aura sertenes sieges per metre Nostra Dama e IIII angels; e a l'entorn de la dita roda aura V sieges per metre V angels; la cala roda deu tornegar que los ditz angels no acuparan per los ditz /angels que so/ dedins la dita roda.

Item, deu far un solelh plus gran que l'autra roda, en lo cal solelh aura IX sieges per metre IX angels; lo cal solelh se tornegara a l'encontra de l'autra /roda/, e los ditz IX sieges e angels no devon pas acupar los autres; en lo cal solelh deu aver sertans ratz, lonx segon la grandiera que aura lo dit solelh; entre cada rach aura una poncha.

Item, que cant las rodas se tornegaran, los ditz angels seran totjorn de pes ho estans: ha la sorta que hom los metra, totjorn seran, e dessus e dejotz, tostens a la sorta coma es dit; tostens sera la testa en sus.

Item, deu far lo dit Colmet que tant Nostra Dama an los angels e solelh e roda, cant l'ome que aura montat la dita vit, s'en poira/n/ retorna; e la dita Nostra Dama e los angels devon demora la ssus entro IX jorns.

Item, que cant hom volra retorna los ditz engiei/n/s, hun home se'n poyra monta per tornar devala la dita Nostra Dama. E deu far so dessus de bon fer e fort que no se rompa. ... E ly donon los hobries de Nostra Dama del Montamen de far tot so dessus la soma de XXVII lbr. tor., comptan per lbr. XX s. tor.

Item, de/u/ far lo dit Colmet du Boys la dita vit tres ho IIII jorns avant la /festa/ de Nostra Dama propda venen, ho autramen, se no era tot fach, lo dit Colmet deu tornar tot l'argen que hom li aura balhat d'aqui la, per sso que hom la vol montar; e ly balhon los ditz hobries al comensamen de la hobra, per anar a la ferrura, X lbr., e no ne deu plus pendre entro que la dita besonha sia facha. Mately, Eméric del Herm, Anthoni Vierna, Collmet du Boys.

E los ditz hobries totz se son senhatz dessus e may lo dit Mestre Colmet.

Testimony/s/ lo noble Guilhem de Ribas, Johan Rosolieyras, e Peire del Bosc e Mestre Noe de la Foncheria" (140).

### 3. Les màquines d'Elx.

Hem volgut exposar aquesta revisió general dels ginyes aeris utilitzats en la dramàtica europea medieval, per tal de poder contextualitzar adequadament la maquinària il·licitana, de la qual, malauradament, tenim ben poques referències documentals antigues; manca esmenada, amb escreix, per l'íntegra conservació.

#### 3.1. La cadira.

Resulta ben simptomàtic, amb tot, que el primer document conservat que fa referència al Misteri d'Elx tracta, precisament, del giny aeri que permetia l'Assumpció de la Verge :

"... ordena lo Magnífich Consell, a suplicació de l'honorable En Lloís Perpinyà, devot de la gloriosima (sic), umil Verge Maria, que, per quant los confreres de la Confraria de la dita gloriosima, umil Verge Maria, no tenen dinés, e sia estat proposat, en dita Confraria, dauracen la cadira en la qual se fa la Asumció de la dita gloriosima Verge Maria, per lo mes de agost, cascun any en la Sglésia de Senora senta Maria, e perquè tant convient se procurara de honrar e augmentar dita festivitat santíssima de la gloriosissima, humil Verge Maria, advocada de tota Xristiandat, tant més mirara per lo bé e augment de la present Vila e guardara aquella de tots mals contagiosos, e de altres qualsevol, vol e ordena lo dit Magnífich Consell se donen y.s paguen dotze ducats



de or per a què se daure la dita cadira de la Santa Asumció y reste daurada per a les festivitats de la dita Festa de la Santa Asumció, pux és fer caritat e santa obra" (141).

El nom de l'aparell documentat és ben poc aclaridor. ¿Es tractava aquesta "cadira" que pujava Maria assumpta, d'un araceli o de la part central de la màquina? Des de feia més d'un segle l'aparell "araceli" era vigent en la dramàtica catalana, i l'exemple veï de València, usat en un drama molt similar en el que sens dubte l'il·licità s'inspira, no permet, doncs, la ignorància, per part d'Elx, del referit giny. Cal suposar, per tant, el perfecte coneixement de l'araceli des dels inicis de les representacions del Misteri.

Assenyalèm, però, que en la documentació referent a l'esmentada representació assumpcionista de Lleida, iniciada el 1497 (i que, com hem vist, a imitació de València, usava l'escenari vertical amb ginyes aeris i es realitzava en un cadafal situat al creuer de la seu i sota el cimbori)(142), apareix una "cadira", ornada d'ales d'estopa, que, mitjançant unes corrioles, puja i baixa l'àngel Gabriel (143). És a dir, que a Lleida la "cadira" fa la funció de simple "pcanya" i no forma part de cap estructura d'araceli.

Aquesta cadira era davallada del cimbori de la catedral lleidatana amb una soga que, un cop baix, es lligava d'unes arnelles col·locades al sòl del cadafal (144), igual que la mandorla brunelleschiana. La Mare de Déu, però, calia que pugés acompanyada d'àngels, i no tota sola en una cadira, cosa que trairia el propi concepte d'assumpció.



En una cadira, probablement fixa, s'asseia Déu Pare en la Passió de Mons (145), en l'Assumpció de Vila-Real (1513-14)(146) i en la Roca d'Adam i Eva del Corpus valencià, si bé aquesta darrera sí que podia ésser mòbil: "acomodar la cadira y lo trono triangulat que huy està sobre dites torres, ab una tramoya per la qual ha de baxar lo Déu Pare" (1639)(147), és a dir, potser integrada en un aparell complex (araceli) que havia de davallar-lo. Efectivament, el 1654, calia "pintar de nou lo araceli y cadira del Déu Pare y la barcella on se senta" (148). Sembla ser que una cosa és el tron (barcella) fix on l'Altíssim s'està al capdamunt del Paradís, i altra, probablement, la cadira situada enmig l'araceli on s'asseu per davallar al sòl de la Roca. El 1663, s'encomana al pintor Boronat que "en particular aja de pintar lo araceli y cadira del Déu Pare cada any de nou", i el 1668 "tinga obligació de pintar lo araceli conforme lo fuster lo dexarà acabat en lo modo que estava, y que acha de pintar la cadira del Déu Pare y tornar a fer lo lletrer qu'està en dita cadira" (149).

En altres representacions fetes a València, en castellà, el 1641, torna a aparèixer la cadira com a giny aeri. Així en el Carro del Theatro del Mundo, "el medio del carro á de ser de un globo que a su tiempo se abre y cae el medio de modo que quede hecho teatro tan capaz que toda la compañía representa en él todo lo más del Auto, y arriba en el vestuario de este teatro ay una tramoya que sube una muger; y el otro medio carro es un globo de gloria [Paradís] y á de tener desde el tablado a él

una escalera ancha y capaz por donde suben arriba hombres y mujeres, a donde, a su tiempo, parece en una silla un hombre y ésta sube en una tramoya" (150). També una "silla" baixava a l'àngel Custodi des del cel que hem comentat del carro de la Representación de los Santos Justo y Pastor (s.XVI)(151), si bé hi havien altres aparells més complexes que davallaven o pujaven múltiples personatges alhora.

Hem mencionat també la cadira en la que es feia l'Assumpció a la Catedral de Girona (152). Potser cal imaginar la imatge de la Verge d'aquell període pujant efectivament asseguda, com apareix en l'alt-relleu de la façana de la Basílica elxana, obra de Nicolau Bussi (1680-82) i en la pintura de Tomàs Montiel del Ms.1709 (153), i com ho insinua un vers de la Festa: "seureu en cadira real" (154), cosa que indicaria una figura sedent de la Verge o el propi actor-Maria pujant assegut en aquella època (extrem aquest darrer, bastant improbable).

L'existència de l'araceli il·licità des de l'inici de les representacions, ultra la versemblança, ve confirmada per una notícia de qüestionable fiabilitat aportada per Villafañe el 1740 : "el día 14 de agosto del año de 1502 ... al tiempo de subir la Tramoya, que llaman Ara-Coeli, con quatro músicos y un sacerdote con alva y estola que en sus manos lleva una pequeña imagen que representa el alma purísima de la Virgen, se quebró el tablón de en medio, parte principal y donde nacen los asientos para tales personajes; Juan Antonio Sempere, a cuyo cargo estaba la seguri-

dad de las Tramoyas, reparó en la fatalidad, y pasmado de ver el amago de la desgracia, que imaginaba ya executada, imploró el favor de María Santísima rezándole la antiphona: Sub tuum praesidium; y añadiendo: Monstrate esse matrem, acabaron de subir el Ara-Coeli; y publicando el prodigio se baxaron todos a dar gracias a Nuestra Señora" (155).

### 3.2. El núvol o mangrana.

Fins al manuscrit de 1625, no trobem cap altra referència important als ginys il·licitans. I en aquest manuscrit, copiat de l'original per Gaspar Soler, tampoc no hi ha descripcions sinó tan solament mencions. Obviava tot detall en uns aparells la forma dels quals era de domini públic. El giny que davalla l'àngel nunci, l'anomena sistemàticament "núvol" (i així es transcriu en tots els manuscrits posteriors dels anys 1639, 1709, 1722 i 1751), nomenclatura que ens retrotrau a la primera màquina aèria documentada en el nostre àmbit cultural (el "núvol" de la coronació de Martí l'Humà el 1399) i que alhora expressa, netament, el concepte que simbolitza l'estri. Tanmateix, popularment es coneix com a "mangrana", mot que, com hem vist, apareixia ja el 1599, i que ens revela una evolució formal del giny, que en un principi potser era més simple (156), i només a partir de la complexa forma que avui conservem suggeriria al poble la idea de la fruita, que desplaçà fins i tot el significat original de la màquina. Aquesta complexificació de l'aparell, la podríem situar en la segona meitat del segle XVI, quan el nostre Misteri era ja gairebé centenari. D'altra banda, la supervivència del terme núvol en les consuetes, ens manifesta un afany de fidelitat a la idea de la redacció original del text. Només la primera traducció al castellà de Claudià Felip Perpinyà, de la primera dècada del XVIII, recull el nom popular i tradueix sempre "núvol" per "granada" (157).

Actualment el núvol d'Elx és un aparell compost per una carcassa i una cobertora.

La carcassa, de 174 cm. d'altura per 60 cm. d'amplada, consisteix en quatre barres metàl·liques unides, dalt i baix, per dos repeus octogonals de fusta (d'uns 23 cm. de costat), en una de les quals hi ha una arnella o abraçadora on s'assegura la palma durant el descens. Dintre l'armadura se subjecta l'àngel-nen (durant els segles XVII i XVIII no tan nen, car de vegades, com hem vist, el representava un castrati -"capó"-), dempeus i sustentat per altres quatre vares de ferro (d'uns 88 cm. d'altura) que arrenquen del repetjó inferior i s'uneixen, per dalt, amb un riscle, a l'alçada de la cintura del xiquet, a la que s'ajusta tancant-se amb un gafet (de fet n'hi ha tres per tal d'emmotllar-se a la grossària del nen). Sobre el relleix superior s'emplaça l'argolla d'on s'engalza la màquina a la maroma, i als costats del mateix hi han les frontisses (dues per cada costat de l'octògon subjectades per altretants perns de ferro), en les que s'enganxen les ales de la mangrana. De la base inferior, reforçada amb plom, penja una borla folrada d'oripell.

Aquesta estructura queda palesada ja en la documentació sis i set-centista, tant els repeus ("lucilet per a dalt i altre per a baix |del núvol|") (158); com les barres de l'armadura ("armar con 4 barras la tramoya que baja el ángel") (159).

L'espectacular cobertor, que ateny en el seu diàmetre els 145 cm. d'amplada, és format per 8 gallons o cascs d'esfera de lona armada amb ferro (i lligada a l'armadura amb fil d'empalmar), pintats exteriorment fins el 1906 de blau (en correspondència amb la seva simbologia de núvol) i amb un àngel querubí a cada ala (160); actualment, però, pintats de granat adaptant-se al nom popular de la màquina, mangrana, oblidat ja el seu significat original, i substituïts els angelets de guarniment per rodes o rosetons daurats. L'interior de les ales, barres i repeus, va completament ornamentat d'oripell.

Però potser no sempre havia estat exactament així. En un inventari de 1643, se citen els "8 llensos vermells que servijen de ales per a el núvol" (161), color que no pot referir-se a l'exterior, tradicionalment blau, sinó a l'interior (162), i que destacaria, malgrat l'engalanat d'oripell que en aquella època podia ésser menys copiós, si bé ja estava en ús (163). Cromatisme confirmat per l'escenografia de la Passió de Valenciennes (1547), en la que, al Paradís, "la double roue qui soutient les anges est bleue à l'exterieur et rouge à l'intérieur. La circonference centrale est couleur or", segons les miniatures que en féu Hubert Cailleau (164). Així ho semblen indicar també altres inventaris il·licitans de 1763: "Mas ocho alas de lienzo pintado con marco de yerro para la granada" (165) i de 1857: "Se hizieron nuevos los lienzos interiores de las alas de la granada o tramoya" (166), llenços que no deixen d'estar folrats d'oripell durant el segle XVIII (167). Però el 1867 es volgué anar més lluny, i "para darle más lucimiento a



la granada o tramoya en donde baja el ángel, se revistieron sus cascos con oropel por la parte exterior, así como sólo es costumbre hacerlo por el interior desde immemorial, pues hasta el año 1866 bajaba pintada por fuera con angelitos entre nubes en cada una de sus alas, 'de modo que en el actual 67 ha sido la primera vez que bajó por el nuevo cielo revestida de oropel por dentro y por fuera". Josep M. Ruiz de Lope, autor d'aquest Noticier (1872), considerava aquesta innovació un autèntic despropòsit: "esta reforma fue, a mi parecer, poco estudiada, pues hubieran podido tener presente que el mérito de la granada consiste en la sorpresa que produce al concurso o en el acto en que abre sus alas y se ve brillante su interior" (168). I, efectivament, per fortuna el 1870 "bajó la granada revestida de oropel por el interior únicamente, como es de antigüedad, y no por el interior y exterior como en los dos últimos años, que no daba sorpresa a los espectadores" (169).

Un inventari recent, de 1971, confirma la distinció entre la "lona pintada de rojo" exterior i "su interior |que| se recubre con lienzos a los cuales se le ha cosido miles de panes de oropel, como asimismo los hierros o vástagos" (170). L'oripell es cus i es renova cada any. El 1873, a causa del bombardeig de València d'on portaven aquest or barberí, el 12 d'agost encara no havia arribat a Elx i finalment vingué procedent de Múrcia (171). L'angoixa passada, però, determinà als organitzadors de preveure amb tres mesos d'antelació la provisió d'aquest material per tal de no trobar-se amb una situació semblant, "pues la operación de revestir las piezas |d'oripell| no se hace en 24 horas" (172).

El núvol surt tancat per la porta del cel, i ja en l'espai lliure de l'interior de l'església (a uns 5 metres sota el llenç celeste), obre els seus gallons majestuosament mitjançant uns cordonets de seda vermella (2 per ala), abans blava, descobrint a la vista del públic l'àngel-nen que inicia el cant. Són dos feixos de 8 cordons que es divideixen en 16 en el tram final. Cada feix duu un ganxo de ferro que els operaris enganxen a la maroma en haver passat ja el núvol la porta del cel. Els 16 caps es lliuen a unes gansalletes aferrades a les ales de la mangrana (2 per grill).

També aquests gallons i el seu sistema d'obertura és ben documentat : les ales, fetes amb 19 metres de llenç (173), pintades (174) i, com hem vist, folrades d'oripell (175), obertes amb cordells (176).

Entre les moltes reconstruccions del núvol, ressenyem la de 1640, quan s'adobà "lo núvol en què abaxa lo àngel" per 15 lliures pagades a Blai Gascon (177).

Recordem també la peripècia narrada per Carles Tàrrrega el 1751, que "en lo any 1580, fent lo àngel Diego Gallego, féu la baxada y pujada sens afianzar-lo [a] los garfios de ferro" (178).

### 3.3. L'araceli o rescèlica.

L'araceli (altar del cel), conegut popularment també com a rescèlica (objecte celeste) està format d'un arc de ferro de 240cm. d'altura per 90 d'amplada en els seus peus. Al centre d'aquest arc s'emplaça un gran repetjó circular de fusta (d'uns 50 cm. d'amplada per 60 de profunditat), d'on arrenquen 4 vares metàl·liques (de 111 cm. d'alçada) unides, al capdamunt, per un tirant també de ferro i un altre més avall per reforçar, i que és el lloc del personatge central (Jesús) i de la imatge de l'Assumpta. Al relleix hi ha un piu on es lliguen els peus de la talla quan puja, mentre que al tirant superior hi ha dos ulls metàl·lics per on passa la corretja de cuir i les cordes que aferren a l'actor que viatja dempeus i, després, a l'estàtua.

Exteriorment a les barres de l'arc, a 60 cm. de la base central, hi ha units altres quatre repeus (dos a cada banda i d'uns 30 cm. d'amplària per 40 de profunditat), també de fusta i amb coixinets, on s'agenollen altretants àngels músics: en les peanyes inferiors dos tiples tocant fingidament un parell de guitarrons o gusles (179), i en els superiors un tenor que toca la guitarra i un baix que toca l'arpa (en altres èpoques era un contralt i un tenor), tots ells subjectats amb gruixudes corretges de cuir a l'estructura metàl·lica central, i assegurats, per la banda del buit, amb petites barres mòbils de ferro (d'uns 60 cm. d'alçada per als xiquets i d'uns 80 cm. per als adults) que se'ls introdueixen sota les túniques.

L'arc va fortament relligat amb cordatges i al seu cim hi ha l'ansa per on s'enganxa l'aparell al calabrot, que és el mateix que abans ha davallat el núvol. Tant els repeus com les barres van profusament entapissades d'oripell, amb borla d'idèntic material penjant del relleix inferior.

La part central de l'araceli és, doncs, la zona més destacada i de major amplitud, donat que en ella hà d'eivar-se la talla de la Verge, i, com hem dit, bé poguera emplaçar-se en aquesta part la "cadira" que calia daurar el 1530. A aquest relleix central ("el tablón de en medio, parte principal y donde nacen los asientos para tales personajes") havia de referir-se Villafañe en relatar l'accident que atribueix a la data de 1502.

El cert és que la primera consuetud coneguda (1625) referència l'aparell, sense detalls significatius, però amb una disposició que no contradiu la forma actual: "Obri's lo sel i comensa a devallar lo araceli ab quatre àngels y hu enmig" (128s. rúb.).

El 1672, en ensorrar-se Santa Maria i traslladar-se la representació a Sant Salvador, es referen totes les tramoies amb un cost de 26 lliures (180), i el 1683, es paguen 9 lliures "a M<sup>o</sup> Chochim Ruiz per fer les tramoies" (181). El 1740 es referència que les tramoies, junt amb el vestuari, eren administrades per una Claveria específica que es nodria de l'arrova de l'oli (182). El 1749 es parla de la tramoia per designar l'araceli: "...quatro bestidos a los ángeles que bajan en la Tramoya de la festividad de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>" (183).

Els coixinets sobre els que van agenollats els àngels de la rescèlica (avui d'escuma i sense cobertures), ja venen referenciats en els anys de 1640 amb el nom de "genolleres" (184), coixinets que el 1763 portaven fundes de llustrina vermella (185).

L'armadura de ferro de totes les màquines està també ben documentada (186); carcassa que s'allargà, uns 25 cm. el 1749 : "a Miguel Gerónimo Ortiz, cerrajero, las 10 L. 12 s. que ha importado la composición de la tramoya de la Araceli y alargarle las barras de hierro principales palmo y medio" (187). Per què aquest allargament? És què s'havia fet una nova Imatge de la Verge que precisava una major alçada? Aquesta dada podria estar en relació amb la realització de la talla que es conservà fins el 1936 (188) i que l'actual reproduïx fidelment; imatge que el 1740 tenia "siete palmos y un dedo" d'altura (uns 145 cm.) i amb "el cuello y brazos flexibles", segons el relat de Villafañe (189). Actualment la imatge té 167 cm. d'altura, i si és igual, com sembla, que la desapareguda, la diferència correspon amb exactitud amb aquest allargament de les barres de l'araceli efectuat el 1749. Talla que s'assegurava amb un parell de ganxos (190).

També els repeus de fusta venen documentats: "Otrosí a Martín Bayle por las tablas que ha echo para el Araceli y Coronación" (191), així com els ornaments d'oripell (192).

Els cantors comptaven amb "6 síngulos de seda para atar a los del Araceli" (193), que devien ser aferralls ornamentals, a la vista, però que se'ns escauen poc consistents per a la bona seguretat dels àngels.

El 1752 es compren uns 16 metres de llustrina argentada per a les tramoies, no sabem amb quina finalitat (194).

La disposició dels cantors en l'araceli sembla del tot tradicional i versemblant (la plàstica medieval i renaixentista ens ho confirma). Un document de 1764, però, ens ha fet ballar el capítol "Que para el eclesiástico, que lo es, músico de exercisio que en la Festividad de Nuestra Patrona... baja en el Araceli cantando y tocando el arpa con las tramoias desde la media naranja hasta el tablado de la iglesia y consiguientemente sube con la imagen de María Santísima N<sup>ra</sup> Patrona, se solisiten diez pesos que hasen 150 reales y 20 maravedís vellón, con que cada un año se hà asistido a dicha persona, premio muy regulado a su trabajo de asistir a las pruebas, subir y bajar en las tramoias y desempeñar, con su vos y habilidad en el arpa como tal músico, un paso tan serio y edificativo a la multitud de gentes que concurren de todo el Reino y otros forasteros" (195). Justament avui encara l'únic personatge que ha d'ésser clergue a l'araceli és el central (encarnació de Crist), que no canta i es limita a pujar i baixar l'ànima de la Verge. A aquest, doncs, sembla que hauria de referir-se, a primera vista, el document. Però la cosa resultaria inversemblant, car, ultra desequilibrar el conjunt, si tocava l'arpa no podia dur alhora l'ànima. Però, naturalment, no es tracta de l'ànima sinó de la Imatge de l'Assumpta, i el qui la puja no és el clergue (subjecte de la frase en el text), sinó l'araceli : és una mala construcció sintàctica la que pot conduir a confusió. El que ens revela, però, el document és la cura que es tenia en cercar el bon cantor que, a la



vegada sabés sonar l'arpa, cosa que avui, lamentablement, per negligència i per manca d'ensinistrament, no es fa, i el bell instrument davalla mut.

### 3.4. La Coronació o Trinitat.

L'aparell de la Coronació és específic del Misteri d'Elx, car si en el Misteri de València no apareixia el passatge de la coronació de Maria, en els posteriors castellans se la corona ja al Paradís visible en el seu interior. Però a Elx, per augmentar l'espectacularitat del drama, es fa sortir del cel una altra màquina, un araceli més petit, integrada per una gran cadira central, autèntica "barcella" de Déu Pare, car en ella s'asseu el sacerdot que encarna l'Altíssim. Cadira formada per un sòcol inferior de fusta de mig metre d'ampleda, sobre els que reposa els peus el Pare Etern, i del que arrenquen tres barrès metàl·liques, d'una 50 cm. d'altura, que l'uneixen amb el relleix que fa de sòl de cadira on s'asseu el clergue-Déu; seient que va completament envoltat per una barana octogonal, metàl·lica, de diverses brændóles, que ofereix una total seguretat a l'actor.

L'estructura té un respallier en arc, de 120 cm. d'alçada, al capdamunt del qual hi ha també la baula on s'entraça el calabrot. Entre la cadira i el repeu inferior es cargolen altres dues peanyes, una a cada costat, d'uns 33 x 33 cm., on s'agenollen (igualmente sobre coixinets i aferrats per idèntics ferros sota les túniques que els de l'araceli) dos àngels-nens, que en el seu origen devien representar les altres dues persones de la Trinitat, car així s'anomena el conjunt

ja al manuscrit de 1625 : Coronació o Santíssima Trinitat. Tot l'aparell, com els anteriors, va senceraament ornat amb oripell. La màquina només baixa uns sis metres per sota del llenç-porta del cel i es queda aturada esperant que pugi l'araceli amb la imatge de la Verge, que també es para, a 4 o 5 metres pel dessota de la Coronació, en el moment en què Déu procedeix a coronar a Maria, cosa que fa deixant caure una diadema imperial de llautó daurat, subjecta amb un cordill de seda groga, i que es posa sobre el cap (cofat d'una làmina d'argent) de la venerada imatge, en el moment culminant del drama. Aquesta corona, feta per la Casa Josep Blasco Sánchez, ha de tenir un pes superior als tres quilògrams perquè si no l'aire impediria la baixada vertical.

Les cornises on s'instal·len els tres cantors, ja eren referenciades al segle XVII : "Mes de unes taulettes per a la Coronació, 2 rals" (196), així com les "tablas" documentades el 1752 que ja hem vist.

Hem parlat de la singularitat d'aquest aparell, inèdit en altres dramàtiques. Podem trobar qualque paral·lelisme amb l'estructura nuvolada que baixava sobre la Muntanya de Tabor en la Transfiguració de Crist de la Passió de Valencienes (1547), que sense descendir del tot, queda suspesa en l'aire i "Helie doibt estre a destre et Moyses à senestre" (197).

Però en els drames assumpcionistes, quan hi ha coronació es fa en el Paradís elevat: A Tarragona, "com sien en Paradís, pos-la Jesús a la dreta part, e pos-li la corona e.l cap" (DAT, 540s. rúb.), tal i com apareix en la plàstica. També així se simbolitzava, com hem vist, la coronació de Maria en cert entremès fet durant les festes de la Coronació de Ferran d'Antequera, on "dos niños ... [emplaçats en el cel sobre la teulada] estava el uno al otro poniendo una corona en la cabeça, a remembrança de quando Dios coronó Sancta Maria" (198). En l'Auto XXXII publicat per Rouanet, quan Maria puja el cel, "la coronen todes tres Personas", (226s. rúb.), i igualment al DAC : "Ponen [la Trinitat] la corona a la Virgen en la cabessa" (728s. rúb.).

### 3.5. Les maromes.

Element fonamental, doncs, d'aquests ginys, són les rei terades maromes que permeten el descens de les màquines. En el Misteri d'Elx se n'utilitzen dues: una per al núvol i per a l'araceli, d'uns 60 metres de llargària, i una altra per a l'aparell de la Coronació que, com només davalla un poc tros, amida únicament uns 40 metres. Aquests calabrots són confeccionats de manera artesanal, amb cànem i altres fibres no retorçudes sinó trenades per tal d'evitar moviments oscil·latoris als aparells. Maromes realitzades per "viejos artesanos con máquinas antiguas, ya que este tipo no se fabrica", artesans de Crevillent com precisa l'inventari de 1971 (199).

Calabrots que surten folrats amb una mànega de color blau que els operaris del cel van embotonant amb gafets a mesura que davallen les màquines i desengafetant quan pugen, mànega que es renovava el 1858 i que era de llana (200).

En la confecció de la maroma més llarga, el 1752 s'empraren "6 quintales de cáñamo, saca y porte que se ha traído de Colloza para la maroma del ángel, 688 reales" (201), i que el 1781 feia només 45,5 metres de llargària (202), mentre que la més curta n'amidava una 22,80, si bé en guardaven una de vella de 27,35 m. (203). Aquestes maromes ens consta que es renovaren el 1842 (204) i el 1845 (205) i el 1866 (206). Renovacions, doncs, ben sovintejades, car la

"decadencia y quebranto" (207) d'aquestes peces faria perillar el plat fort de la representació. Per aquest motiu, el manteniment i posada a punt anual d'aquestes simes ha estat sempre preocupació essencial dels tramoistes, d'acord amb la compromesa funció que tals elements ministren. Per això uns dies abans de la representació són emollades a l'interior del temple, des de la cúpula, amb una enorme pedra amarrada als seus caps solts, que les tensa. El 1752 seguien, probablement, un altre sistema, com es pot deduir del pagament "por haver llevado la maroma de la Coronación al llano para repararla en el torno y bolverla" (208).



#### 4. Altres supervivències actuals.

De les distintes tipologies de maquinària aèria que hem estudiat anteriorment, observem que mentre les Passions d'Olesa i Esparreguera i certes manifestacions espectaculars del Sud d'Itàlia només recullen les formes més simples (cordes de caps fixats o d'un cap solt), Elx conserva els tipus més complexos, un, el de la plataforma amb diversos repeus, amb dues fesomies distintes i, que sabéssim, sense parió en l'actualitat. L'altre, el del núvol, el més acurat dels diversos que perviuen al País Valencià i també a Castella. Recordem les Carxofes de Silla, Aldaia i València, a l'Horta, o les taronges de Morella i Sant Mateu als Ports, totes muntades al carrer.

La Carxofa de Silla és un aparell de fusta que té una ànima interior, formada per un llarg tauló que sobresurt, ostensiblement, de la carcassa i en el que s'hi clava un repeu on s'installa, dret, l'àngel cantor; exteriorment va recobert per setze ales de fusta, que s'obren i es tanquen mitjançant uns tirants fets amb verguerines metàl·liques. Tot l'aparell va pintat de color verd evocant l'hortalissa, car també les ales se superposen unes a les altres com les fulles de les escarxofes. Només l'interior d'aquests gallons va pintat amb nuvolets, estels i capets de querubins. La tracció de la màquina és d'allò més rudimentària: de fet es penja, ostensiblement, d'una llarga biga entaforada en una espitllera de la façana de l'església parroquial, a manera del "pescante" castellà dels corrals. El giny s'aferra a la biga mitjançant una forta cingla metàl·lica on s'enganxa amb un garfi, el qual duu una

doble politja tallada amb dues cordes que serveixen l'una per hissar-la des de baix (fins a tan sols un metre i mig d'alçada sobre el cadafal que es dreça al carrer), l'altra per descloure-li les ales operació realitzada per dos homes que, des del taulat, han de mantenir tensats els calabrots durant l'acte dramàtic, a la vista de tothom, per tal de sostenir les fulles obertes. La carxofa elevada és aguantada, perquè es mantingui sense bellugar-se, per un home que l'abraça per la cua del tauló.

L'acte es desenvolupa en el marc de les festes patronals de la Vila en honor al Sant Crist (6 d'agost) : a la fi d'una processó, on s'hi transporta un pas del Crucificat, que en arribar a l'església, és rebut amb l'obriment de la carxofa o peana i amb un motet interpretat per l'àngel-nen (o nena) que apareix al seu interior amb els papers de música en les mans, acompanyat d'alguns instrumentistes de vent i regits tots plegats per un director d'orquestra.

En el mateix taulat, més tard, s'interpreta una dansa d'autèntics cavallers salvatges (homes seminus, amb grosses maces al coll i diadema de fulles vegetals) que, al so de la dolçaina i el tamboret, evolucionen picant les maces fins que un, en acabar, puja a l'esquena d'un altre amb el garrot alçat en signe de victòria.

La Carxofa d'Aldaia també participa en la mateixa festa del Sant Crist, però l'artifici és distint : la màquina no va penjada en laire, sinó fixada a terra per un pal de secció cilíndrica, el capdamunt del qual va cobert amb 20 ales de fusta superposades i disposades en dues corones de deu fulles cadascuna, que s'ajusten a un cercle de fusta on s'instal·la un cable que permet, mitjançant

un petit motor elèctric, descloure les ales. El pal també conté un repeu on s'emplaça l'àngel cantor. Tot el giny va pintat igualment de verd, i només l'interior de les ales presenta una decoració de fons blau amb núvols, estels i capets de querubins. També l'acte consisteix en l'entonació d'un cant en honor a Crist que l'àngel executa llegint la partitura i acompanyat per un grup d'instrumentistes i un cor mixte, sota la batuta del director de la Banda de Música (209).

Al barri del Carme de València durant la festa de la Mare de Déu del Carme, un altre giny de paregudes característiques s'obre a l'aire lliure. Està format per 12 ales que es desclouen mecànicament, pintades de verd pel defora i blau-gris a l'interior. Al centre, però, la Carxofa del Carme no hi duu pals ni taulons, sinó una autèntica cadireta metàl·lica (com un gronxador) subjectada amb un arc, l'entorn del qual, com la mandorla brunelleschiana, va il·luminat amb bombetes. En aquesta cadira s'asseu l'àngel (nen o noia) que canta també amb la solfa a la mà.

La Taronja de Morella és una màquina esfèrica, pintada del color de la fruita que evoca, penjada, amb cordes des d'un balcó a un altre, quedant al mig del carrer. Al seu interior s'installa igualment un angelet cantor que en obrir-se l'esfera en diversos gallons, entona un cant a la Verge. L'acte s'esdevé en el marc de la festa del Sexeni que es realitza cada sis anys en la capital dels Ports.

També a Sant Mateu s'utilitzava un aparell semblant durant les festes patronals, avui desuet i arraconat en els magatzems de

En ser a l'aire lliure, els cants de tots aquests ginys es realitzen actualment amb micròfons.

Observem, doncs, la persistència de la tipologia d'aparell aeri a manera de núvol, en tants poblets del País Valencià, que segueixen l'escenotècnica medieval que esdevingué tradicional i popular.

En una dansa del Corpus valencià, anomenada la Dansa de la Mangrana, es reproduïx, en miniatura, aquest tipus de giny. Consisteix amb una perxa al cim de la qual s'instal·la una mangraneta, de color vermell i col·locada cap per amunt (mirant al cel), i de la que pengen cintes de diversos colors, amb les que els dansaires, situats en cercle entorn al pal, trenen aquest, com en altres nombrosos balls de cintes. Al final de la dansa, la mangrana s'obre en gallons mostrant el seu interior, entre oripells i flors, un vericle davant el que tothom s'agenolla en símbol d'adoració del Sagrament (210).

Finalment, tenim notícia d'altres exemples de núvols amb àngels, encara vigents en diferents punts de la pell de brau, i que s'utilitzen en la Processó de l'Encontre, és a dir, la trobada de Maria amb el seu Fill ressuscitat que se celebra el dia del Diumenge de Pasqua. No hem tingut ocasió de veure-ho, però sabem que a Aranda del Duero (Burgos), en l'anomenada Fiesta del Àngel, "un niño, vestido de ángel, se desliza metido dentro de un globo y a través de una maroma, hasta llegar al lugar en el que está situada la Virgen, cubierta con un paño negro; en

ese momento se abre el globo y el niño descubre el rostro de la Virgen, que se encuentra a la vez con la imagen del Resucitado" (211). Un acte semblant, en la festa del mateix nom, té lloc a Peñafiel (Valladolid), celebrada a la Plaça del Coso: "un niño, vestido de ángel y oculto en el interior de un globo que se desliza por una maroma, retira el negro velo de la Dolorosa, que prosigue la procesión en compañía de su Hijo resucitado" (212). I, encara, a Tudela (Navarra) es fa l'anomenada Bajada del Ángel aquest cop, sembla, sense núvol, únicament penjat i davallat amb un llibant, però que compleix les mateixes funcions que els anteriors (213).

Elx, doncs, es destaca d'aquesta tradició popular en oferir una complexitat, una espectacularitat i, sobretot, una audàcia molt superiors als rudiments -tanmateix entranyables- de Silla, Aldaia, Barri del Carme valencià, Morella, S.Mateu, Arande del Duero o Peñafiel. Audàcia i perill, òbviament, més propis de funambulistes que de cantors. Entre d'altres accidents documentats (mai mortals, segons la tradició), volem assenyalar el que succeí en la Prova de l'Àngel el 1865: "Hallándose celebrando la función de la prueba del ángel en Santa M<sup>a</sup>... ocurrió que al colocar a las personas en número de cinco en el Araceli para bajarla, se vió que no podía ni bajar ni subir, resultando por eso gran confusión y trastorno en el cielo... por resultado del examen en aquel momento se conoció la causa y fue que al quitar la granada, que ya había bajado, se olvidó extraer o desenganchar los cordeles que sirven de tirantes de las alas para abrirla, de modo que pasando en unión de la maroma por la garrucha, se interceptó ésta. Pudo conseguirse quitar dichos tirantes conteniendo, a brazo, el Araceli sola, sin personas, y acto continuo colocaron [otra] vez a éstas y bajáronla regularmente; al llegar a la media de la altura del cielo al suelo, dió tal perchón o salto, que se alarmaron tanto los operarios como los de bajo del templo; principiaron a gritos, a venga cuñas, brazos, hombres, todo para sostener el Araceli a puño, lo que por un rato se efectuó y como la maroma sufría algún tanto, dió otros perchos" (214).



CAPÍTOL VIII:

ELS EFECTES ESPECIALS I ELS TRUCS ESCÈNICS EN EL DRAMA MEDIEVAL I LES SEVES RESTES EN LA FESTA D'ELX

CAPITOL VIII : ELS EFECTES ESPECIALS I ELS TRUCS  
 ESCÈNICS EN EL DRAMA MEDIEVAL I LES SEVES RES  
 TES EN LA FESTA D'ELX.

1. Els efectes especials.

Entenem per efectes especials (terme més habitual en el camp de la cinematografia), per tots aquells procediments mitjançant els quals s'obtenen sensacions (visuals, auditives o odoríferes) alterades o il·lusionístiques respecte de la realitat objectiva.

1.1. Efectes sonors.

Els efectes auditius produïts al marge de l'estricta text i música del drama, s'empraven ja sia com a element significatiu per si mateix, ja sia com a element que subratllava un altre tipus d'efecte (generalment visual), un truc escènic o un esdeveniment extraordinari de la representació.

1.1.1. Efectes sonors significatius.

Són aquells que defineixen per ells mateixos un esdeveniment o un lloc dramàtic, i són produïts bé amb elements de percussió, bé per trets d'armes de foc, bé per coets d'artifici.

El més tradicional entre els que expressen un esdeveniment és, potser, el terratrèmol que s'havia de manifestar en el moment de la mort de Crist. Terratrèmol, acompanyat per l'efecte visual de l'obscuriment de l'espai, que ja apareixia simulat amb sorolls percudits en la lectura de la Passio dins l'ofici litúrgic de la missa del Diu-

munge de Rams (1), i que en les Passions escèniques medievals i post-medievals, s'assoleix mitjançant dos sistemes: amb percussió d'objectes i amb espetecs de pólvora.

El primer sistema està ben detallat en el Quadern de "secrets" per a certa Passió provençal del XV: "E a fa la finta de fa terratremol qual que ... |pe|rsonages lainso grosos bolos de plera| e que las faço oulore| pel trovat" (2), això és, fent rodolar pedres pel cadafal. En el Mystère de la Resurrection (c.1475) es perfecciona la tècnica i els còdols rodolen dintre d'un carretell: "avoir tonneaux pleins de pierrés et d'autres choses, que l'on doit faire tourner" (3); i així mateix en la Passió de Coventry (1556): "payd foç the baryll for the yerthquake" (4), igual que a la de Lucerna: "Tonner mit dem fass uf fläckensteins östrich |ufs Grichthuss| bstell die, denn tonner tribend" (5). L'efecte així assolit continua ressenyant-se en les Passions del XVIII: "Y inclina Jesús lo cap y mor luego. En lo Catafal fan remor com un terratrèmol" (6).

Observem que és el mateix sistema que empra Cervantes a Numancia, recollint, clarament, la tècnica d'escenificació medieval: "Hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárase un coete volador" (7).

Més extés, però, estaria el sistema de pólvora, que es devia utilitzar en la Passió de Vila-Real (8) i, ben cert, a la de Cervera: "Et inclinatio capite tradidit spiritum. E ací despararan molta artelleria significant lo terremotus etc." (9), i a la Consueta dels Set Sagraments mallorquina, que incloïa una breu escena de la Passió i Mort de Crist, en el moment de la qual la rúbrica assenyala:

"Et inclinatio capite tradidit. Y an de fer gran ramor de arcabussos y de çualsevol altre cosa" (10). Sistema que en les esmentades Passions provençal i de Lucerna reforçava l'anterior (11).

També en el moment de la Resurrecció de Crist es feien terra trèmols. Així ho recull la Representació del Centurió de Vic (segle XIV): "Tunc fiet terre motus cum alio tumultu" (12), el quadern de la Passió provençal: "E qua|lque| un sia jost lo trova|t| aldrech lo tonbel [...] e faça destrap|a| un ho dos quanos, quant Jhesus vol ra r[e]susita, que spavente los gosius" (13), o a la Resurrecció de Segòvia (s.XVI): "ha de tener cuidado uno |dels cantors| de hazer caer la piedra que está a la puerta del monumento y tañen las tròmpetas y juntamente sueltan dos escopetas si no hazen daño a los hornamentos" (14). Efecte de terratrèmol que tant plauria i seria usat per Calderón de la Barca (15).

D'altra banda, entre els efectes sonors que estableixen un lloc dramàtic, el més característic és, segurament, aquell que es produeix per designar l'infern escènic i els fets que s'esdevenen al seu interior. En aquest sentit resulta d'una suggestiva precisió el rubricat de la Representació de l'Assumpció de Tarragona (1388), en la qual el lloc d'infern es defineix auditivament pel "gran brogit" que al seu interior (invisible al públic) es provocava amb el repic de maces damunt d'una bigòrnia: "Item, Lucifer ab los altres diables facen .I. loch que y sia Infern; e duguen-hi anclusa e mayls per ço que facen gran brogit can hora sirà" (16); ja sia per evocar una pallissa infligida com a càstig als diables desobedients de les òrdres de Lucifer ("Aprés los diables meten Starot en Infern, e façen molt brogit quax

-qui.J bat", 199s. rúb.), ja per cloure l'escena infernal manifestant el fracàs del propòsit demoníac ("E puys, los diables amaguen-se.n en Infern, fen gran brugit", 239s. rúb.).

En l'Infern de l'Ordo representacionis Ade (ss.XII-XIII) es repicaven calderes i olles: "vociferabuntur inter se in inferno gaudentes, et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur" (17); i en el de la Passió provençal "lo diable qual que| brogisqua la jus an fas sen tira quanos" (18). En l'avern escènic de la Passió de Mons es feien sorolls amb planxes de ferro i de llautó colpejades (19), barrils plens de rocs (20) i calderes d'aram per fer trons (21), igual que a la de Valenciennes per fer "bruit d'infern" (22).

Però, per altra part, en la majoria de les representacions medievals, els personatges que encarnaven els diables venien caracteritzats per ser portadors de coets que feien esclatar al seu entorn (23).

Per contrast, els sorolls del Paradís havien d'ésser amables i plaents. En l'assumpció tarragonina l'àmbit celestial estava ambientat amb música de corda i cant dolç (24), i François Villon caracteritzava el Paradís (sens dubte inspirat en l'experiència escènica) pels sons de les arpes i llauts (25).

### 1.1.2. Efectes sonors d'emfasització.

Són aquells que es produeixen per recalcar certs moments dramàtics d'interès, especialment en les entrades a escena de personatges celestials o sobrenaturals, i de màquines o tramoies provinents del Paradís.

Ja en el segle XIII la Consueta de la Seu lleidatana anotava una significativa acció en l'ofici litúrgic de la Pentecosta en el moment d'entonar l'"Alleluia, Venis Sancte Spiritus. Et ab omnibus et ea incepta, fiat tumultus cum salvibus et conquis" (26); rudiment dramàtic

del que seria, ben aviat, la fastuosa Representació de la Colometa, com hem vist abundantament documentada a Lleida (27), a València (28), a Barcelona (29), a Tarragona (30), etc.

Era, doncs, l'element pirotècnic el més utilitzat en aquests casos d'emfasització de l'acció, en dues vessants : la popular (que per incontrolable seria la més castigada i prohibida) on el públic creient manifestava la seva joia (i sobretot la seva lúdica propensió a la bullanga) participant en la dramatització amb l'espetic dels costs<sup>(31)</sup> i la pròpiament dramàtica especialment activa en l'aparició, en el cas de la festa pentecostal, de la màquina del colom (32), en el cas de les representacions assumpcionistes, amb la masclatada, el revol de campanes i altres efectes sonors, per tal d'atreure l'atenció de l'espectador (especialment dispersa donades les característiques de l'escena múltiple i simultània) cap al lloc on s'iniciava una nova seqüència dramàtica de caire sobrenatural : l'aparició sorpresiva de les figures celestials, que introduïa una variació important en



el desenvolupament de l'acció, sia a peu pla en l'escenari horitzontal (33), sia mitjançant ginyes aeris en l'escenari vertical (34), tal i com encara podem comprovar avui en les representacions del Misteri o Festa d'Elx, on hi ha quatre moments en els que els efectes sonors -so de l'orgue, revol de campanes i esclat de poderosos coets tronadors des del terrat del temple, acompanyats dels estrepitosos aplaudiments del públic- cobren especial importància: a) en obrir-se al cel per permetre el descens del núvol o mangrana que transporta

a l'àngel nunci: "Acabada esta cobla, obre's la porta del sel y devalla lo núvol ab lo àngel ab palma en la mà, y comensant a exir per la porta, se dispara la artilleria y s'ona lo orguè, ministrils y campanes, mentre lo núvol devalla alguna distància, y en parar la artilleria y demés instruments, obre's lo núvol y comensa lo àngel a cantar" (35); b) en obrir-se novament el cel per acollir el núvol que regresa un cop complida ja l'escomesa de l'àngel: "Acabada de cantar esta cobla, tanca's lo núvol y entra en lo sel y tanca's la porta, y tornen a sonar los ministrils, campanes y demés instruments" (36); c) en obrir-se el cel, encara una altra volta, per deixar entrar a l'araceli que puja l'ànima de la Verge difunta: "y en haver muntat lo araçeli ab l'ànima de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup>, tornen a disparar la artilleria y sonen tota la armonia de la música de ministrils y dulsaynes" (37); i d) en el moment en què s'efectua la Coronació de Maria: "Al temps que han acabat de coronar a N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup>, dispara la artilleria, sona lo orgue, ministrils y campanes" (38),

instant que ve a ser el punt àlgid del desenllaç argumental del drama i de la màxima participació de l'espectador en el mateix, car ja no són tan sols aplaudiments, sinó que s'esclata en "Visques" a la Mare de Déu de l'Assumpció, en una "catarsi" tan entusiàstica, emocionant i escridassada que ben just si es pot sentir el "Gldria" final entonat pels cantors mentre les màquines desapareixen a l'interior de la cúpula.

### 1.1.3. Efectes sonors d'anunciament.

Els sorolls d'anunciament són merament informatius i serveixen tant per notificar el començament o la cloenda del drama, com per donar compte del canvi de seqüència dramàtica o inici d'una altra, com per precedir algun esdeveniment en l'acció, com, fins i tot, per avisar de l'entrada de personatges en escena,

La majoria dels drames d'arrel medieval s'inicien i es clouen amb efectes sonors de tipus musical, sia amb cants, sia amb l'esclat dels instruments. Així ho trobem en la Representació de l'Assumpció tarragonina, que comença amb l'entrada dels personatges -que s'anaven col·locant en els seus respectius llocs escènics- acompanyats de música instrumental (39) i s'acabava amb la sortida dels mateixos cantant (40); d'igual manera s'esdevenia al Misteri assumpcionista de València (41) o a la Passió de Cervera (42), pràctica que recull

el teatre castellà del Segle d'or (43) i que encara manté el Misteri d'Elx; en el que la primera Jornada (14 d'agost) té el seu preludi amb la desfila dels actors cap al lloc de la representació acompanyats "ab los sons y trompetes", i al seu inici, quan arriben a l'església de Santa Maria, "sonen los ministrils, orgue y campanes" (Ms. 1625, rúb. inicial). Actualment el seguici del preludi és conduït per la Banda Municipal (instruments de vent). La fi d'aquesta Jornada té per colofó la desfilada dels actors fins al lloc de vestuari (ermita de S. Sebastià) "ab los sons y ministrils acostumats" (Ms. 1625, 140s. rúb. ). La segona Jornada (15 d'agost) fa la seva introducció "ab los sons acostumats" (rúb. inicial. 2ª Jornada), però a l'inici només sona l'orgue per marcar el to (les cam-

panes no poden voleiar car la Verge encara és morta). Es clou l'acte i el drama amb el retorn dels actors a l'esmentada ermita-vestuari "ab los sons y ministrils" (Ms. 1625, rúb. final).

Finalment, cal assenyalar que un dels sons més característics del drama medieval és el clangor o toc de trompeta (tan usual en la vida quotidiana de l'època), que s'emprava bé per acompanyar certa acció (44), bé per preludiar-la (45), o per donar entrada a algun personatge de relleu (46).

## 1.2. Efectes visuals.

"Més que cap altre tipus de societat, les societats medievals han estat civilitzacions visuals" (47). Amb aquesta asseveració, Jean Duvignaud sintetitza l'específica manera de percebre que caracteritza l'home medieval, en la base de la mentalitat del qual trobem les sensacions visives. Una societat, doncs, fonamentalment visual, havia de tenir una especial inclinació envers l'espectacle en totes les seves manifestacions (48). És en aquest sentit que el teatre (o manifestacions parateatral) presideix la vida pública durant l'Edat Mitjana.

En aquest apartat, però, estudiarem estrictament els efectes visuals produïts de manera palesa, és a dir, sense truc, això és, il·luminació escènica, projecció d'elements o manifestacions miraculoses sense indústria.

### 1.2.1. El foc i la fum.

El teatre medieval, malgrat que la seva escenificació es realitzés dintre d'un temple, no tem el foc i l'utilitza realment quan pertoca, tot i els incendis que, sovint, provocava.

El foc, òbviament, en l'escena medieval es relaciona especialment amb l'infern i amb els diables que l'habiten. Ja l'Ordo representationis Ade caracteritzava l'infern amb el fum (49). Altres inferns més evolucionats com el del Mystère de l'Incarnation et Nativité de N.S. Jesu-Christ (c. 1474), presentaven enormes boques de drac d'on sortien "brandons de feu par les narilles de la geulle d'Enfer et par les yeulx et aureilles" (50), o

el del Mystère de la Resurrection (c.1475), que anava protegit per torres "massonné de pierres noires", on s'hi feia "feu de souffre" (51). L'infern de la Passió de Mons (1501) estava proveït de tubs metàl·lics que projectaven l'element igni al capdamunt de la torre de maçoneria que constituïa el lloc escènic de l'avern (52). Fins i tot els inferns muntats sobre carros, com la Roca Diablera del Corpus valencià o els pageant dels mercaders de teixits de Coventry, comptaven amb ginys per vomitar foc per la boca de Leviatan. Així mateix, en la Passió de Valenciennes, l'"Enfer s'ouvrant le gouffre [Gola] sortoit feu et fumée" (53), o en els drames rossellonesos dels segles XVIII i XIX (54).

D'altra banda, els actors-dimonis, com hem insinuat, sempre anaven acompanyats del foc, com encara avui en les múltiples manifestacions diableres del país. En el referit quadern provençal per escenificar una Passió, s'assenyala que "lo diable ... trassen fuoc pella gorga" (55), mentre que ens dóna notícia del truc per tal que el dimoniot surti ple de foc: "Finta a far un diable tot ple de fuoch: pren trementina e botane ab escho sus lo diable, e pueis agone de quoto banat an d'aigo arden e fais-lo tene an la trementina; bota-i fioch, pueis bota-li un quano de podro a quado pe e mai a quado mo, e un autre diable li vo||ra bota fuoc as quanos" (56); i encara una curiosíssima màscara que permeti als diablots treure foc per la boca, orelles i nas, degudament preparada. perquè l'actor no s'encengui la cara: "Las caretas d|els| diabbles qual que a|go| una causa a la boqua|a| ... aq|ue|l|ses que volron fa sali lo fuoc per la boqua he per las aurelas he pel nas ... qual que las quar|etas| ho porto que qual |que| entre la boqua e |la| facha de aquel q|ue| la portara ago u|na| retreta de fuoc que |pu|esco quabc .II. ho |.III.| carbos e que aq|ue|l|a| retreta qual que s|ia| tota bardogada d|e|part dedins affin |del| fuoc

que no cremes |la| quareta. Et qua|l ...| .XXX. ho qu|anels| de auqua to|s| ples de solpre mout de dedins an d'ayga arden, e quant volras fa sali lo fuoc no qual mas que prengos un quanel de auqua ala boqua e que lo bufes afin que vengo contra lo fuoc, e salira la flama tota blava de las liabras del fusser h|...| del 'diabble" (57).

Conegut el truc, podem interpretar millor com perbocaven foc els diables i les fúries de Bourges (Mystère des Actes des Apostres, 1536), que havien de llençar "feu par les narines et oreilles" i "ils n'estoient point sans jeter feu d'icelles ou per autres parties de leurs corps", mentre que la pròpia Proserpina "vestue d'une peau de ourse, ayant longues mamelles, desquelles dégoutoit incessamment du sang et parfois jettoit feu sifflant" (58). També en la Passió de Valenciennes eixien els "diables iectant feu par leurs bouches et cornes tenant en leurs pattes tisons d'ont sortoit flame cracquante plaine de tincelles" (59), i encara en la Victoria Christi de 1781 (Rosselló), "los dimonis cada vegada que ixen dehuen tràurer foch" (60).

Entre moltes altres situacions de foc i fum escènics, destaquem l'enginyós sistema que s'utilitzava en la Passió de Lucerna en el moment del sacrifici de Caïm i Abel: el primer feia foc amb un feix de blat que havia estat tres dies en remull, per tal que en sortís un fum espés i negre; el segon prenia foc a un anyellet de fusta ple de serradures que asseguraven la bona cremació (61).



### 4.2.2. Luminotècnia.

L'espectacle medieval no té un plantejament desenvolupat ni metoditzat de la il.luminació escènica. La llum natural determina absolutament els espectacles fets a l'aire lliure i, en part, als eclesiàstics i cortesans, si bé en aquests darrers la condició d'espai tancat i cerimonial, permetrà un ús intencionat dels efectes lumínics.

Centrant-nos, doncs, en l'espectacle eclesiàstic (si bé es pot parificar amb els fastes àulics), els efectes de llum es produeixen exclusivament amb el foc (ciris, torxes i espelmes) i amb el sol (obrint o tancant finestres i portes).

Existia una il.luminació simbòlica en la litúrgia: la llum era un distintiu d'honor envers Déu o altres personatges importants (senyors, bisbes, etc.); llum com a representació de la Glòria celestial enfront les tenebres infernals. La llum era el reflex de l'esplendor diví. Per això és prescriptiu que davant el Sagrament han de lluir llums dia i nit ("lampades coram eo plures, vel saltem una, die noctuque colluceat"). D'altra banda la llum era símbol de joia i, en conseqüència, la tenebra símbol de tristesa, fosca i tristor que presidien els actes de la Setmana Santa amb motiu de la mort de Crist (62). Apuntàvem abans com un dels efectes sonors més reculadament documentats en la pràctica dramàtica medieval (el terratrèmol en el moment litúrgic de la mort de Jesús), anava acompanyat d'un efecte d'il.luminació: l'obscuriment. Era l'anomenat, precisament, Ofici de Tenebres, pràctica litúrgica conservada fins als nostres dies i realitzada amb el progressiu apagament dels ciris encesos en el

canelobre anomenat tenebrarium, fins la total foscor del temple (63), i que seria abundantament recollit pels drames de l'època (64).

Altres moments dramàtics requerien l'obscuriment, de vegades contrapuntat per l'efecte contraposat de la il·luminació. Així els plans marials al peu del Crucificat (65), en el Judici Final (66), o en altres esdeveniments que ho requerien (67).

A part de la il·luminació estrictament eclesiàstica, trobem copioses referències a una il·luminació específica dels llocs escènics (llums situades en canelobres fixes) (68), o del recorregut de l'acció amb llums portades pels actors <sup>(69)</sup> o aparegudes mitjançant estris mòbils (70). El Misteri d'Elx manté, com a pura relíquia, la il·luminació d'arrel medieval, que avui resulta insignificant donada la poderosa il·luminació elèctrica que se li superposa. Ja, en primer lloc, el drama d'Elx es representa tradicionalment amb les portes obertes i en hores d'una forta presència solar: "acabades les vespres" (entre les 2 i les 3 de la tarda -hora solar-) amb la llum canicular de l'agost. D'altra banda, el cadafal -centre escènic de la representació- va envoltat d'una barana on s'hi drecen 12 canelobres (71). També el llit de la Verge duia, fins fa poc, als 4 extrems, "quatre blandons sobredaurats ab ses aches enseses de sera blanca" (72), que s'ablamaven en el moment de la mort de la Verge (73), instant en el que els apòstols, a més a més, posen un ciri entre les mans de la difunta: "es gita la Maria y queda morta, y donen-li un siri blanch ensés en les mans" (74). Els mateixos apòstols encenen cadascú una espelma: "estant los apòstols agenollats ad siris ensesos en les mans" (75), seguint un costum atàvic, pre-cristià, d'il·luminar el mort per tal d'allunyar

els mals esperits, cerimònia prohibida pel Concili d'Elvira (303)(76), interdicció que no tingué efecte, si bé calgué atribuir-li una altra simbologia: honorificar els sants fèretres en signe de la immortalitat de llurs ànimes (77). Aquesta exígua il·luminació no permet parlar, però, d'il·luminació artificial amb la que es representaria el Misteri en èpoques pretèrites, com algú ha interpretat a la vista de l'hora d'inici del drama ("Acabades les Vespres" i "en acabar Completes"), ans era el sol, al nostre entendre, el productor principal de llum que permetia la bona visualització de l'espectacle (77bis).

### 1.2.3. Llençament de coses.

L'espectacle medieval recull del món de la festa agrària un dels usos més extesos entre el ludisme popular d'arreu d'Europa: el llençar els més diversos elements ja sia projectats contra persones, animals (sentit injuriós), o coses/ ja sia en forma de pluja damunt l'espai festiu o teatral (sentit de lloor).

#### 1.2.3.1. Efectes projectils.

Devem a la tenaç recerca de Julio Caro Baroja una documentada síntesi de les festes carnestoltesques (78), en les que s'emmarquen les més diverses pràctiques populars del llençament de tot tipus d'objecte, des de fruits agrícoles i els seus derivats (79), fins a aigua, neu, ous, confits i altres elements (80), pràctiques que ens interes- sen especialment no només per la seva pervivència en l'àmbit festiu, sinó, sobretot, per la seva traslació al món de l'espectacle (81).

En l'espectacle medieval trobem referències de projecció d'ob-

jectes des de les cerimònies litúrgiques, com és el cas del llençament de neules en la Colometa lleidatana del XIII (82) o en el drama litúrgic de les Tres Maries de Girona encara a 1539 (83), fins a les festes cortesanes, com són els jocs de 'tirar al taulat' (84) o les al·ludides batalles de taronges (85); passant per tota mena d'acte pròpiament teatral com les representacions pasquals lleidatanes de 1472, on es llençaven confits (86), la Palometa valenciana del XIV on es disparaven els ja comentats trons amb ballesta (87), l'entremès dels Turcs del Corpus tortosí de 1439, on es projectaven fígues i massanes (88) o la cerimònia del Bisbetó catalana on es llençaven nous, avellanes, farina, terra i cendra (89).

Em la representació del Misteri d'Elx aquesta pràctica popular ha estat ben viva. Ja el 1632, quan el Papa Urbà VIII, mitjançant un rescripte d'autorització de la Festa, comina al Bisbe d'Oriola a no entorpir la representació d'aquell drama, el Vicari General del bisbat es justifica al·legant que no pretenien prohibir la representació sinó només certs usos del públic durant la mateixa, considerats irreverents. Entre d'altres coses constata que, mentre dura el drama, la gent, dintre el temple, "hazían meriendas, comiendo en ellas hombres y mugeres, y tirándose unos a otros cosas de comer, con tanta profanidad como se suele hazer en los corros de toros o otras fiestas profanas" (90). El costum, però, es mantingué, almenys en el dia de l'assaig o "Prova de l'Àngel" (10 d'agost), on assistien els nens il·licitans proveïts de "conyetes" que es tiraven entre ells (91), cosa que ens ha parviscut fins fa ben poc.

### 1.2.3.2. Efectes de pluja.

Si l'efecte projectil anava generalment assimilat a certa intencionalitat injuriosa o ofensiva, contràriament els objectes no projectats sinó amollats des de l'altura tenien com a finalitat la veneració, la lloança o la generositat, a la vegada que ens resulten els més pròpiament escènics.

El més significatiu, dramàticament, d'aquest tipus d'efecte, és, segurament, la pluja d'estopes enceses deixades caure des del sostre del temple (sia cimbori, cúpula o volta) per expressar les llengües de foc del Sant Esperit que il·luminaren als apòstols el dia de Pentecosta. Ja hem constatat l'efecte en la celebració pentecostal lleidatana del XIII (92), pràctica usual arreu d'Europa en aquesta cerimònia (93), que retrobem a la Tarragona del XV (94).

Altra cosa és la pluja de flors i altres elements vegetals per subratllar un moment argumental d'especial importància. És el cas de la murtra, roses o el "paner de ginesta" que es llençaven a la Catedral de Tarragona en la Festa de la Palometa durant el segle XV (95), procediment que trobem, idèntic, a Lleida (96) i València (97); en la Representación de la Asunción de Castelló (98), en alguna època del Misteri d'Elx (99), i en certes Passions de tradició medieval (100). Però també cal incloure en aquest apartat els grapats de florins i doblons que anava escampant el personatge de la Generositat en cert entremès realitzat durant les Festes de la Coronació de Ferran d'Antequera (1414)(104) que, naturalment, provava de persuadir els espectadors de la pròpia generositat real.

Amb tot, l'efecte d'aquest tipus més espectacular és el que trobem documentat en la Coronació de Martí l'Humà (1399), on un an



gelet, des d'una tramoia de núvol, "lançava deçà y dallà proses escrites en paper vermell, morat y groch" (102), és a dir una autèntica pluja poètica i cromàtica, on es combinaven els colors de la Confederació catalano-aragonesa. Pluja aquesta que es reprén en el Misteri d'Elx amb l'ús d'oripell retallat a petits bocins que es llença cada cop que surt a escena un missatger celestial (per tant quan apareix la tramoia de la mangrana o l'araceli) (103), i en el moment culminant del drama: la Coronació de Maria (104). Pluja daurada que no és més que el raig de llum tramès per la divinitat des de les portes obertes del cel, i que ens remet, indefectiblement, a la mitològica pluja d'or en què es convertí Zeus per tal de seduir a l'empresonada i inaccessible Danae a través d'una minúscula escletxa només traspessada pels raigs del sol, mite que el cristianisme adaptà a l'anunciació de Maria, quan l'ambaixada de l'àngel és acompanyada pel raig del Paraclet.

Però també trobem l'efecte de pluja real d'aigua per representar el Diluvi Universal. A la Passió de Mons aquest truc s'assolia amb uns barrils plens d'aigua, instal·lats dalt del Paradís, i abocats mitjançant tubs de plom (105).

Llençament típicament assumpcionista és la cinta que rep S. Tomàs de mans de la Verge assumpta i que té el seu origen en l'Ascensió d'Elies el qual llençà el seu mantell al seu deixeble Eliseu (I, Reis XIX, 16-21; II Reis, 1-13).



### 1.3. Efectes odorífers.

Al crit d'"Aigua vaï" el ciutadà medieval abocava al carrer els seus bacins. Barrancs, sèquies, carrers eren les úniques clavegueres establertes.

La fetor era tan habitual com avui els fums dels cotxes a la ciutat. I els insectes campaven per les seves a manades.

Tot això influeix de manera particular en el teatre i en la cerimònia religiosa que prova de pal·liar la pudor de l'ambient amb brancatges, flors i vegetals aromàtics, encens i aigües d'olor (106). També, molt sovint, cal estar ventallant als actors i oficiants per treure'ls del damunt mosques, mosquits i altres volateries.

Encara al segle XVI persisteix aquesta manca d'higiene, sobretot, pel que sembla, en l'àmbit castellà. València es preuava de ser una ciutat neta i aromàtica (107), en remembrança del seu passat aràbig, cantat pels poetes d'aquell Regne.

Quan Felip III celebra les seves noces amb Margalida d'Àustria el 1599 (recent coronat) a València, l'acompanya tota la seva cort de cavallers i personatges egregis, que s'hostatgen en diferents cases notables d'aquella ciutat. En marxar deixen rastre: "dilluns a 10 de maig 1599, entre quatre i sinch hores de la vesprada entraren en casa de don Jaume Sorell a netejar-li lo pou, que los de l'Almirant que allí aposentaren, y ell també, lo avien molt embrutat tot de susietat y bacins; y de la gran pudor entrà primer un home y s'ofegava, y entrà un altre per a ajudar a d'aquell y ls dos restaren hallí morts de la gran pudor. Y casi en totes les cases que estos grans de castellans han aposentat, han fet lo mateix dels pous, y tots los aposientos an enmerdat, y tot ho an deruït y casi fins a tots los panys

de les portes han arrancat. Esta és la ganàntia que sa Magestat nos à portat a València ab tal bruta gent" (108).

Per tant, un teatre tan sensual com el medieval no podia per menys que contemplar, fins i tot, la percepció olfactiva, que cobrava una significació especial en tant que responia a la dualitat essencial pròpia de la mentalitat de l'època: el bé i el mal; el bé emfasitzat amb aromes agradables, el mal assimilat a olors repulsius.

#### 1.3.1. Olors desplaents.

L'infern escènic més ben definit del nostre teatre medieval és, segurament, el de la Representació assumpcionista de Tarragona on, en l'aspecte odorífer, ve caracteritzat per la pestilència del sofre cremat (109). Fetors aquestes que reapareixen bé per designar la putrefacció d'un mort (110), bé com a manifestació de descontent, per part del públic, envers l'espectacle (111), bé com a escarni o burla en les festes carnestoltesques (112).

#### 1.3.2. Aromes delectables.

Evidentment van associats al món del bé, i en el cas de l'esmentada representació tarragonina, al lloc escènic de Paradís, que havia d'estar ben perfumat (113). Però l'efecte aromàtic més usual és, òbviament, l'encens, element odorífer primordial en les cerimònies litúrgiques (114) que passarà a l'escena dramàtica amb els més diversos usos (115) principalment com a acte d'adoració i veneració (116), sentit que reco-

llirà el Misteri d'Elx en el moment d'enterrar a Maria : "Acabada està cantoria, adoren tots a N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup>, y S.Pere la ensensa" (231 s. rúb., Ms. 1625)(117), i després en l'Assumpció: "Entre nubes de incienso y abundante lluvia de perfumes y flores, el... Araceli reanuda su ascensión" (118).

Aquests elements aromàtics apareixen també en les festes del Carnestoltes assolits amb ous plens d'aigua perfumada (119), pràctica igualment habitual en el teatre castellà del XVII (120).

## 2. Trucs escènics.

Sense cap dubte, la més espectacular de les tècniques d'escenificació medieval, la que més lluïment requeria donada l'entusiàstica aclamació que fruïa entre el públic, i una de les més vitals en tant que s'ha fet tradicional en les representacions populars que ens han perviscut, és la referida als trucs o efectes visuals amb trucatge; és a dir aquells sistemes de ginyes mitjançant els quals es resolien en escena situacions o actes sia sobrenaturals (aparicions, desaparicions o miracles), sia realístics <sup>però</sup> / impossibles de realitzar en el camp de la ficció dramàtica (execucions, ferides, suplicis), i ens els que el director d'escena o l'escenògraf concentrava tots els seus esforços per fer més fluït el seu desenllaç.

### 2.1. Resolució de situacions sobrenaturals.

Naturalment, l'espectacle religiós està constel·lat de moments dramàtics on la intervenció divina crea o arranja situacions irreal, i si els fenòmens naturals es fingien de manera realística, els sobrenaturals es representaven amb efectes impressionants. Així les actuacions miraculoses permeten una resurrecció, una visió, un apareixement o un esvaniment dels actors mitjançant ginyes aeris en el pla vertical, escotillons practicats en els entarimats en el pla horitzontal o, més modernament, mitjançant cortinatges que ocultaven parts de l'escena.

### 2.1.1. Efectes sobrenaturals amb tramoia aèria.

Amb l'ús de l'escenari vertical, col·locat l'espai de cel en altura, el teatre medieval ateny el punt més arropat de la seva evolució i la màxima cota d'espectacularitat (121). Ja hem estudiat en un altre lloc (122) com la utilització d'una variada i multiforme maquinària aèria, que precisament en la nostra cultura proliferà de manera especialment dinàmica, permetia l'arribada sorpresiva d'un o diversos àngels, o sants, la pujada al cel de la Verge o el seu Fill, o, fins i tot, la intervenció directa de Déu, Crist o el Paraclat, en els moments crucials del drama que es convertien, per tant, en els moments més fastuosos on el clímax arribava al seu cim.

2.1.2. Efectes sobrenaturals amb l'ús d'escotillons.

En l'escenari horitzontal l'interior dels cadafals escènics s'assimilava al món de les tenebres, sia l'àmbit dels morts, sia l'àmbit avernal. D'aquesta manera, les trapes practicades a la superfície dels entarimats medievals, tan abundants en aquella època, s'obrien per significar la llosa sepulcral, la porta de l'infern o l'accès a zones ocultes o malignes.

Aquests escotillons, que es mantindrien en els taulats dels corraïls castellans dels segles XVI i XVII, s'utilitzaven, doncs, per l'aparició i desaparició de morts o de diables, i es destapaven o es tancaven amb portes corredores o simples tapes de fusta o catifes.

Emprada com a sepulcre, la trapa tant podia obrir-se per acollir un mort en un enterrament (123), com perquè aquest en sortís en una resurrecció (124).

En la representació d'Elx, seguint molt de prop la tècnica aplicada al Misteri de València, la trapa, situada al bell mig del cadafal (125), serveix també per acollir a l'interior de l'entarimat la maquinària aèria, i per ocultar al públic espectador el troc de l'actor per una estàtua i vice-versa. Aquest canvi es realitza en el moment de la mort de Maria que, com ha de romandre en escena fins que sigui sebollida (ja en la segona Jornada), cal substituir l'actor que l'encarna, per una imatge jacent de la mateixa. En el drama valencià el troc es realitzava amb "trons" per subratllar auditivament la importància del traspàs, i el devien dur a terme els propis actors que envoltaven al personatge de la Verge: les donzelles i els apòstols que introduïrien al nen-Maria dintre la trapa i en treurien de sota el llit



la imatge (126). Així es feia a Elx fins al present segle: "es gita la Maria y es queda morta ... Los apòstols se alsen y, ab brevetat y secret ... aparten a la Maria del llit y posen a N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> en ell" (127), i el Ms.1639 afegia: "En acabar esta cantoria, es trau la Verge de la caixa y es posa en lo llit" (128s. rúb.)(128). Ja hem vist, però, que després la guerra, l'arquitecte A.Serrano Peral obrí una segona trapa sota el llit de Maria i ideà un giny per tal que el canvi es fes mecànicament (129)(Fig.

L'enterrament, que el fragmentat Misteri de València no recull, a Elx es resol col·locant la imatge de la Verge difunta dins del cadafal a través de l'escotilló central (que en la segona Jornada ha passat a significar el sepulcre de Maria, quedant obert durant tot aquest acte i subratllat amb una petita balustrada), mentre que la resurrecció es resol amb la baixada de l'araceli on l'àngel central (S.Miquel) duu l'ànima de la difunta i, en ser dintre el cadafal, el seu lloc és reemplaçat per la pròpia imatge de la Verge.(130). Al Misteri de València, però, donat que Maria ressuscitada encara tenia una llarga intervenció en l'espai de terra, la imatge de la difunta torna a ser substituïda per l'actor amb "trons e fums" per dissimular el bescanvi de la vista del públic (131). I si a Elx la trapa-sepulcre està encerclada de balustres, a València devia estar sobrelevada amb sòcols formant un túmul damunt del qual reapareixeria l'actor-Maria (132), i sobre el qual tornaria a ser instal·lat, junt amb Jesús, per desaparèixer al seu interior, altre cop amb "trons e fums" i ocultats pels altres personatges, per procedir a l'Assumpció mitjançant l'araceli que emergiria de dintre del cadafal pujant estàtues (133).

En el quadern de "screts" per la Passió provençal, es detalla el funcionament del sepulcre trucat de Crist: "se jogan |la| resurrexion, que Jhesus |Christ| salisqua del tonb|el| sotilamen que sem|b|laura fort claver|at| e tachat de vertat, e pueis Jhesus salir|a| de jost que hon |no| saubra cosi, e sa|lira| demiech del ton|bel| san|lo| hobri ... E lo tonbel qu|al| que sia fach an f|usta;| que la faço a la fa|ço|. de una quaisa e que la post de jost se hobrisqua; que Jhesus salisqua quant ta|n|quaron depart desus; e qual que a la post de desus i ago un gran bog|...| mas que se tanque e|...| un tribuch descus; e mañ qual que al tranel de la una part del tonbel sia com una licera quant se |...| E faut que la fin|ta| de| la post, quant se |leva|ra, ago una care|la| del part de jost e q|ue| la post sia trauq|uada| un pan del cap, |e| lo que tenra lo rolle tire la cordela |de|sus quant volr|a| fa baisa; e q|uant| la volra leva |que| la layse ana; e |e| qual fa quant qua|ira| fa la finta" (134)(Fig.

Emprat com a infern, l'escotilló s'obria per fer aparèixer en escena els diables o per enretirar-los (135), efecte especialment eficaç i notable quan en les representacions de la Passió s'escenificava el suïcidi de Judes, truc que és acuradament descrit en les esmentades "Dispositions del Theatro" que prologuen una Passió rossellonesa del XVIII (136), sistema que segueix, sens dubte, la tècnica d'escenificació medieval.

L'artifici del "desespero de Judes", col·locat sobre l'escenari pel propi diable "Lusbel", és una forca, "en peu de gall", al braç de la qual hi ha una corriola, amb una corda, on s'ha d'enforçar l'apòstol traïdor, i als peus de la qual s'obre una trapa, practicada a l'entarimat, que és el forat de l'infern i que, destapada, deixa veure un cambró "semblant a una baixa fossa, fet com un infern". Per aquesta trapa, i mitjançant una escala "de gat", ha de sortir el dimoni per plantar la tramoia i ha de tornar a entrar-se'n, junt amb l'actor-Judes, dissimuladament, en el moment de representar el suïcidi, quan el personatge real és substituït per un ninot, vestit igual que Judes, i hissat, des del cambró-infern, fins l'escenari, amb la mateixa corda que passa per la corriola de la forca. Per tal de fer invisible el canvi, els tramoistes, des d'aquest cambró, han de tenir unes brases enceses sobre les quals llencen una pols de sofre, pólvora, encens i reïna que provoca un espès fum per ocultar el troc actor-ninot. Molts elements d'aquest enginyós artifici apareixen en les múltiples representacions medievals i en algunes pervivències actuals. La Passió d'Esparreguera i la d'Olesa de Montserrat, escenifiquen un passatge semblant al descrit, on Judes és arrabassat pel diable i introduït a l'infern que se situa, també, a l'interior de l'entarimat i s'hi accedeix, igualment, a través d'una trapa, tot plegat amb fum d'artifici i espetecs, per expressar la naturalesa infernal del forat i del fet.

(137).

Les característiques medievals de l'artifici rossellonès són, doncs, ben paleses (138). Les trapes eren també emprades per ocultar momentàniament certs personatges (139), per fer sortir d'escena els que ja han acabat el seu paper (140), o per fer aparèixer altres actors (141).

2.1.3. Efectes sobrenaturals amb l'ús de cortines, entrades sorpresives i altres sistemes.

La utilització dels cortinatges que ocultaven parts de l'escena o algun lloc o decorat escènic era freqüent en el teatre medieval (142), ús que fou recollit, a bastament, en el renaixentista i el barroc (143).

Les cortines també s'usaren per ocultar certs trucs de la vista del públic, bescanvis d'actors per ninots (144) o aparicions i desaparicions d'actors; o, fins i tot, com a creadores de noves escenes i compartimentadores d'espais distints (145).

Aplicades a resoldre situacions sobrenaturals, rera les cortines es preparaven accions de difícil realització a la vista del públic, el qual les veia, ja acabades, en descórrer-se aquelles. Així l'estigmatització de S. Francesc (146), la Crucifixió de Crist o el Martiri de S. Vicens (147), entre d'altres (148).

Les aparicions i desaparicions sobrenaturals podien fer-se també amb la sobtada entrada o sortida d'escena dels personatges, bé a través de cortinatges laterals, bé amb l'eixida inesperada des d'algun lloc extrem o poc visible de l'escenari (149).

Altres sistemes poc definits que resoldrien altres tantes situacions miraculoses, podrien ser per ocultació dels actors rera certs llocs disposats en l'escena, potser muntanyetes o "peñas" que el teatre castellà del XVI y del XVII usaria abundantment junt amb les màquines anomenades "bofetón" que giraven i permetien una sobtada aparició (150), un antecedent de les quals podia ser l'aparició de Déu Pare amb un tron sobre rodes (151). De cap altra manera podia resoldre's, per exemple, la creació d'Eva (152).

## 2.2. Resolució de situacions realístiques.

Com ens ha fet veure, amb exemplar nitidesa, Johan Huizinga (153), les execucions i suplicis de malfactors o enemics del poder establert eren realitzades a la vista de la gent, convocada a la plaça pública (en aquest cas patíbul), perquè servissin d'exemple i d'escarment. El públic medieval assistia massivament a aquests ajusticiaments no tant amb ànim edificant com amb avidesa d'espectacle visual. D'aquesta manera no ens pot resultar estranya l'atracció que exercien en el poble els relats religiosos, especialment vides de sants, que solien abundar en martiris, condemnes i tortures espectaculars, cosa que aconsellava, donada la seva gran eficàcia pedagògica, de posar-~~ho~~ en escena, i obligava, òbviament, a representar els suplicis que es narraven de la manera més versemblants. Ara bé, com no podien produir-se amb elements reals ni de forma naturalista, com s'havia fet en els espectacles d'amfiteatre i circ en els darrers temps de l'Imperi romà (154), els escenificadors hagueren de recórrer al truc, sia substituint l'actor, sia emprant elements d'artifici.

### 2.2.1. Permutació de l'actor per un ninot.

La mort escènica, que en la tragèdia clàssica mai no es representava en escena, en el drama medieval es fa imprescindible d'escenificar donada la veracitat visual que el públic i la mentalitat de l'època exigia, cosa que, naturalment, no podia fer-se més que amb la substitució de l'actor per un ninot de drap farcit de palla i amb semblants vestits i caràcters que ostentava el personatge real (155). Si es tractava d'una



degollació o decapitació, calia fer el cap a part del cos per poder simular el tallar-lo sense dificultat (156).

2.2.2. Ús d'elements trucats.

Si per a la mort era inevitable el reemplaçament de l'actor per un ninot; per als turments, en els que únicament es feria o es torturava el personatge, només calia emprar elements d'artifici que simulessin o evoquessin les agressions reals, bé disposats en els propis instruments feridors, bé sobre el cos de l'actor que havia d'ésser lesionat.

2.2.2.1. Armes trucades per noure o marcar ferides.

En la representació de la Passió, on el que es pretenia era donar exemple als cristians de la cruel mort i sofriment de Crist (157), s'havien de manifestar, verbigràcia, les marques de sang que els assots dels botxins deixaven en l'esquena de Jesús, cosa que s'assolia remullant els fuets en líquids tenyits de vermell. Així es feia ja a la Passió tres-centista de Vila-Real: "Item costà l'oli tenyit ab què fon açotat Jhesús" (158). Així s'esdevé a la Passió de Lucerna, en la que els flageladors (Nero, Cyrus, Hercules i Agrippa) havien de dur uns fuets de corda i un cubell ple de colorant per sucari-los, substància rogenca que havia de preparar el pintor-maquillador (159); truc que pervivia encara en les Passions rosselloneses del XVIII :



## LO ARTIFICI DE L'AÇOTAMENT

En lo mateix costat del teatro ahont se troba la copa del foch, un poch més amunt se prepararà lo artifici per lo açotament, com és marcat en lo plan del teatro. Y per eix fi se plassarà en lo dit endret citat un pilar de llit ben fet, plantat en lo sostre del teatro per medi de un tenó ab una mortuesa, que estiga ferm, y tot lo torn se farà una petita clausura com és marcat en lo plan.

Los Rabbins 1, 2, 3, 4, que seran proposats tots quatre per açotar a Jesús, se tindran cada hun una escodella ab cinabre o mangre ben vermella, picada y amollegada ab aygua, la qual escodella tindran plaçada cada hu de son costat en un puesto o lloch que no sie pas molt allunyat de ells, y cada hu de ells se tindrà una açots fets de molts de cordills ben ajustats, y haniran açotant a Jesús de dos en dos, un de cada costat, y quant los dos que seran de fonctió apareixeran canssats, faran lo semblant de tirar-ce per terra com si fossen afatigats, y se deixaran caurer com si fos impensadament los açots de llurs mans per terra, fent de manera que sie precisament dins lo endret ahont se troba la mangre, cada hu de son costat, perquè los cordills dels dits açots púgan sucra-ce dedins; y ells també al mateix temps per fer veurer que són afatigats se llanceran de ventres per terra en eix mateix endrèt, cada hu de son costat, per tenir lo temps de mullar los cordills dins la mangre. I això se farà ab molta dextresa y habilitat perquè lo auditori no se n'avísia, y des que auran feta tota eixa cerimònia se alceran de prompte ab los açots en las mans y heniran a rellebar y repèndrer los altres dos, los quals faran també la mateixa seremònia; y aixís heniran continuant alternativament los uns après los altres fins que agen finit lo açotament. (160).

Per tallar les comes als lladres crucificats s'utilitzava un coltell gran que tenia la fulla buida, i al seu dedintre s'hi posava vermelló (cinabri), el voraviu de la qual era tapat amb estopa que s'impregnava del colorant però no li permetia escolar-se, de manera que en copejar les cuixes dels actors s'imprimia el tint, alhora que esbotzava unes ferides fetes en paper encarnat, tal i com ho descriu el reiterat quadern de trucs provençal (161). El mateix quadern, d'altra banda, refereix els claus, buits i també plens de vermelló, que s'usaven en la crucifixió i que, en ser clavats, expandirien llurs líquids per les mans i peus del Natzarè (162).

A la Passió de Lucerna, Caïm comptava amb una maixella buida i plena de tint sanguini, "de fusta i no de ferro, per tal que es trenqui bé", amb la qual colpia a Abel, que duia sota els cabells (perruca) una cervellera metàl·lica per amortir el batzac (163).

Però, especialment, en aquestes Passions calia mostrar el doll de sang i aigua que el text evangèlic descriu com sorgí del pit del

Crucificat quan Longí li donà la llançada per verificar la seva mort, esquitx que, a més a més, faria recobrar la vista al Centurió (164).

Aquest efecte a la Passió de Lucerna s'assolia amb una llançada buida que contenia, en la seva punta de ferro, un tint vermell que seria expel·lit, com una xeringa, en el moment que Longí la clava al costat de Crist (165). Novament el quadern provençal ens detalla un truc semblant, aplicat a altres feridures (166).

#### 2.2.2.2. Els trucs de sang disposats en el cos i vestits de l'actor.

El sistema més usual, però, per assolir aquest tipus de lesions, era emplaçant el truc en el propi cos i entre les robes del personatge a ferir.

Així, l'esmentat cop de llançada de Longí, s'aconsegua, a les Passions de Vila-Real i Castelló (segle XIV), col·locant una ampolleta o bossa plena d'oli tenyit o altre líquid vermellós, en un replec del pit de Jesús (167), que seria trencada o esbotzada amb la llançada i el líquid s'escamparia simulant sang (168). El quadernet provençal mostra un giny de gran complexitat i perfecció. Es tracta, ni més ni menys, que d'una màquina hidràulica, els èmbols de la qual s'instal·laven dintre la creu buida, que funcionava per vasos comunicants i que distribuïa, amb tubets emplaçats sota el vestit ajustat de Crist, gotimalls de vermelló o vi i d'aigua en els llocs de les ferides (169).

Sistemes semblants devien usar-se en altres Passions escèniques catalanes des del segle XV fins al XVIII (170).

Idèntic truc per imitar el vessament de sang s'emprava aplicat a la representació de la Degolla dels Innocents decretada per Herodes (171).

Una altra escena sanguinolenta que interessava destacar en les Passions, és el cop de coltell que dona S.Pere a Malcus, en la Presa de Crist, arrèncant-li l'orella. El quadern provençal ens informa de la utilització d'una vesícula plena de tint col·locada sota d'una sobretesta que cobria el cap de l'actor-Malcus, rera l'orella; orella fixada lleument amb cera que permetia ésser reintegrada per Jesús (172). En la Passió de Lucerna Malcus duís una esponja amarada de líquid roig amb la que es tapava l'orella (173). Esponges xopes de vermelló que també descriu el quadern provençal, sia sota la perruca de Crist que en el moment de la pregària a Getsemani havia d'aixafar-se per simular la suor sangonosa (174), sia sota la corona d'espines (175), sia portada per Malcus en el palmell de la mà per tal que quan li ongega la bufetada a Crist, faci semblant de sagnar pel nas i per la boca (176).

Un altre sistema, menys espectacular, per simular les ferides de sang, era pintant de vermell directament el cos del personatge (177) o qualsevol objecte o roba del mateix (178).

Altre moment destacat i espectacular del drama de la Passió era, precisament, el nucli central d'aquesta: la Crucifixió, que s'havia de simular com si realment clavessin a l'actor-Crist a la creu, si bé no més l'aferraven amb cordes (179), i amb una breu repisa o misericòrdia on recolzava les natges, cosa que, amb tot, no pal·liava la possibilitat de certs perills per a l'actor, almenys per defalliment, donada l'estona que li calia estar en aquella posició (180).

Alguna vegada, però, la Crucifixió era ben verídica, confiant el paper de Crist a un condemnat a mort, al qual se li commutava la pena a canvi de deixar-se clavar realment (181). La pràctica encara és ben viva, avui en dia, a les Filipines (182).

També a Tournai, el 1549, en l'entrada de Felip II, es representà el drama de Judit i Olofernes, organitzat per Jean de Bury i Jean de Créhan, els quals proposaren a un condemnat a morir tenallat, si preferia ésser decapitat en escena encarnant Olofernes: l'infeliç acceptà creient que la noia que tingués el rol de Judit no gosaria tallar-li el cap; però el paper fou fet per un jove, sobre el que pesava el càstig d'exili que eximiria si aconseguia una polida execució, cosa que s'esdevingué d'un sol cop de cimitarra, provocant l'aplaudiment frenètic dels espectadors, mentre el sobirà, impassible, contemplant les convulsions de l'escapçat, comentà, lacònicament: "Ben tallat;" (183).

### 2.2.2.3. Altres objectes amb trucatge.

Però molts altres diversos trucs realístics eren emprats en l'espectacle medieval. Destaquem les lapidacions, realitzades amb fruits agrícoles o pilotes de drap farcides de borra o engrut (184), els bag toneigs amb garrots de llana (185), les rodes de molí lligades al coll fetes amb palla (186), el ferro roent amb què es rostien els màrtirs fet amb pintura vermella (187) o el foc d'artifici (188), entre molts d'altres (189). Igual que al teatre grec (en la comèdia per fer satíric el personatge, en la tragèdia per proporcionar-lo alçat com estava en els alts coturns), certs actors medievals es farcien artificialment amb gepes, pits, panxes, prenys o culs ficticis, com els saigs de cert Auto de Santa Catalina (Toledo, 1500-1510), que anaven "uno con una

corcova embutida de borra, otro un pecho, otro una barriga y otro llevaba en la trasera una divisa semejante" (190); o Elisabet i Maria en la Passió de Mons: "Icy soit advertie Marie de faire eslever son ventre pour demonstrer qu'elle soit enchainte" (191).

L'aigua del mar, a Mons i a Valenciennes, era feta amb pells de corder exteses que semblaven ones i permetien lliscar un vaixell sobre rails i mogut per un torn (192). I encara, la vara florida de S. Josep (193) o la figuera maleïda que es marceix i li cauen les fulles (194).

Tots aquests sistemes de trucatge tingueren gran predicament en l'espectacle medieval i el seu ús fou exuberant i variadíssim; pràctiques, a més a més, estretament relacionades amb la vida quotidiana. Volem acabar constatant que en dos processos judicials de l'època se'ns manifesta la utilització en la realitat d'aquests sistemes trucats. En el primer (1410) s'explica la manera de fingir la perduda virginitat esclafant secretament sobre els llençols, en la primera nit de noces, un pap de gallina ple de sang de colom (195). En el segon (1502) ens trobem amb un insòlit cas de travestisme femení: empresonat un lladre i probablement sotmès a tortura, es descobreix que era una dona, proveïda d'un instrument entre les cames fet de pell, que li havia permès viure maritalment amb una altra dona i casar-se oficialment per l'església (196).

Proves, doncs, una vegada més, de l'essència espectacular que caracteritza les societats medievals, en les que "el teatre se submergeix en l'existència" i on "la contínua teatralització de la vida fa de l'experiència social una dramatització permanent" (197).



CAPÍTOL IX :

EL VESTUARI I L'ATTEZZO  
DEL MISTERI D'ELX EN EL  
CONTEXT. INDUMENTARI MEDIEVAL



CAPITOL IX : EL VESTUARI I L'ATTREZZO DEL MISTERI  
D'ELX EN EL CONTEXT INDUMENTARI MEDIEVAL.

Entenem per vestuari tots aquells elements que l'actor dramàtic porta sobre el seu cos per tal de caracteritzar adequadament el personatge que encarna en la seva interpretació, això és, per fer identificable i recognoscible davant del públic el seu rol o paper servint-se d'uns signes visuals coneguts per la comunitat d'espectadors.

Elements tant de caracterització externa (robes, màscares, maquillatge, ornaments) com de caracterització simbòlica (cromatisme, accessoris d'identificació, etc.), que han de reunir les condicions d'accessibilitat necessàries per tal que l'auditori els situï en el seu univers referencial (que canvia al llarg dels segles), i entri en el joc de la il·lusió dramàtica (1).

## 1. El vestuari.

El vestuari, des del naixement del teatre, és inherent a la mateixa representació, i ingredient imprescindible que tradueix en escena la significació social adquirida en la vida quotidiana.

Si durant molt de temps el vestuari teatral ha tingut una funció estètica autònoma molt dèbil, no així en el ritual primitiu on adquiria una dimensió propiciatòria i màgica, després sagrada i només recentment impersonatòria.

Donat que el teatre medieval s'origina en el clos eclesiàstic, haurem de buscar els orígens formals del seu vestuari en la indumentària cerimonial.

Els primers sacerdots cristians adoptaren els vestits quotidians dels seus contemporanis. Les pintures de les catacumbes no permeten diferenciar l'abillament eclesiàstic del dels ciutadans romans (hàbit talar i adminicles), i Innocenci I, al segle V, reptava a certs bisbes gèl·lics per haver introduït en llurs induments elements diferencials, i els recordava que si el clergat havia de distingir-se del poble era per la "doctrina, non veste; conversatione, non habitu; mentis puritate, non cultu" (2). Encara al segle VI els clergues usaven els mateixos vestits dels "honestiores" o classe alta, ço és, dalmàtica i planeta (3), si

bé hi afegirien l'element distintiu del pal·li. En aquest mateix segle, però, la moda indumentària dels pobles germànics transformaria els vestits comuns romans, que, per contra, l'Església mantingué aferrissadament.

### 1.1. El vestuari litúrgic.

D'aquesta manera, amb el temps, els vestits eclesiàstic es jerarquitzaren segons la categoria dels seus portadors. Així, podem establir dos tipus d'abillament: el diaconal i el sacerdotal. Els diaques duïen àmit, alba, cíngol, maniple, estola i dalmàtica, i els sacerdots afegien a aquestes robes la casulla i, en certes ocasions, la capa pluvial.

L'àmit és una peça de lli o canem, que cobria el cap, es lligava al coll i queia sobre el pit amb dues cintes creuades; és símbol de fortalesa contra el diable i representa el vel que cobria el rostre de Crist durant l'escarni i fueiteig que sofrí en el Pretori.

L'alba, de la mateixa tela que l'àmit i mai de cotó, cobria tot el cos fins als peus i tenia mànegues llargues i cenyides (4);

era símbol de puresa, castedat i innocència, però també evocava la túnica blanca que Herodes féu posar a Jesús burlescament i tractant-lo de foll. Adhuc, durant l'Edat Mitjana es brodaven mànegues, pit i vora per emular les cinc ferides de Crist.

El cíngol és el cordó que cenyeix l'alba a la cintura i simbolitza els vincles amb la divinitat, els vots de pobresa, castedat i obediència del clergue. Les verges de l'Antiguitat en brodaven per manifestar la seva virtut.

L'estola (5) és una banda amb tres creus (dues als extrems i una al centre) que es posa al coll i es creua al pit; és símbol d'autoritat, dignitat i poder sacerdotal; simbolitza el jou de Crist, l'obligació cristiana de buscar el seu Regne i l'esperança de la immortalitat.

El maniple és una estola curta que es posa al braç esquerre, pervivència del mocador que els primitius oficiants usaven per torcar-se la suor i fins i tot les llàgrimes durant les emotives cerimònies, i simbolitza la sentència del "guanyaràs el pa amb la suor del teu front", mentre que també se'l relaciona amb les cordes que lligaren a Crist a la columna, i significa, així mateix, les bones obres, la vigilència i la penitència.

La dalmàtica (6), vestidura litúrgica tradicional dels diaques, és el cobriment extern que es col·loca damunt els altres orna-

ments i és signe de solemnitat, d'alegria, salvació i justícia.

El sacerdot a tots aquests induments s'agrega la casulla (7), mantell rodó sostingut als muscles i imprescindible per dir missa, que està relacionada amb el mantell de porpra que Pilat posà a Jesús com a rei dels Jueus. Simbolitza la caritat cristiana i la protecció.

La capa pluvial, manlleuta de la lacerna romana (8), s'usava només en les funcions fora de la missa (i, sobretot, a l'exterior del temple: processons, benediccions, etc.), es col·locava per sobre de totes les altres peces de vestir i fins al segle XIII duia una caputxa per protecció de la pluja en oficis a l'aire lliure o en els desplaçaments d'un temple a l'altre. Simbolitza puresa, innocència i dignitat.

Per administrar sagraments també s'utilitzava el sobrepellic, túnica curta i transparent d'amples mànegues brocades. Simbolitza que l'home s'ha renovellat mitjançant la justícia i la santedat de la veritat.

En aquests vestiments predominava un color simbòlic segons l'època litúrgica o la naturalesa de l'ofici. El blanc, símbol de la puresa, s'usava per celebrar els Misteris de Goig i Glòria de Crist i en totes les festivitats de la Verge i de molts sants. El vermell, símbol de la caritat, s'usava a Pentecosta, festes dels màrtirs i Apòstols. El verd, símbol de l'esperança, s'usava des del diumenge després de l'Octava d'Epifania fins al diumenge de Septuagèsima i des de la Tri-

nitat fins a l'Advent. El morat o violet era símbol de tribulació i aflicció i s'usava durant l'Advent, Septuagèsima i Quaresma. El negre, color de dol, tristesa i mort, era el predominant dels oficis de Divendres Sant i misses de Rèquiem, exèquies, funerals i enterraments. El blau era propi de la festa de la Immaculada Concepció i la seva Octava (9).

#### 4.2. El vestuari escènic medieval.

Fins que, en l'última Edat Mitjana, salti al carrer i passi a mans del laicat (Municipis i Confraries ciutadanes), el drama religiós medieval és representat per eclesiàstics o llecs lligats estretament a l'Església (els nens de cor, per exemple). D'aquesta manera els vestits i ornaments litúrgics forniran la indumentària escènica del primer teatre medieval. Vestuari cultual, probablement arranjat de manera especial per a certs personatges o amb elements d'ornament significatius o realístics, que, fins i tot, romandrà d'alguna forma vigent en les darreres representacions medievals com abillament dels rols més sacralitzats (Déu, Crist, Maries, àngels).

Evidentment l'ús d'aquest tipus de vestuari era del tot anacrònic en relació amb l'època a la que es referien els drames. L'historicisme només arribarà de la mà de la Il·lustració set-centista, i encara aplicant-se d'una manera bastant convencional i limitada; però l'artista medieval no té en compte aquest element històric i pinta i representa les figures d'altres èpoques amb la indumentària quotidiana.



na que l'envolta.

Amb els vestits litúrgics, doncs, s'intenta d'evocar els induments habituals contemporanis segons tipologies genèriques (home-dona, personatge important-personatge més humil), i el sentit de la versemblança anirà avivant-se molt lentament.

La jerarquitització de la indumentària litúrgica es trasllada a l'escena d'acord amb la dignitat dels intèrprets (diaques, subdiaques o preveres), i s'adapta segons la importància sagrada o humana del personatge que es vol representar.

D'aquesta manera, l'alba (camís o túnica), com el seu nom indica de color blanc, serà l'indument habitual dels àngels en els drames litúrgics, al qual, amb el temps i en el llarg camí cap a la versemblança (paral·lel al camí vers la laïcització), s'hi aniran afegint cossalets per subjectar les ales, que simbolitzen la missió divina, dalmàtiques i capes amb brocats carmesins i daurats, guants trepats blancs o vermells, i sabates folrades d'oripell (QUADRE Nº 1).

Les tres Maries van generalment vestides amb capes i dalmàtiques, sia blanques, sia d'altres colors, especialment el vermell per Maria Magdalena, el personatge més popular del drama litúrgic pel seu passat dissolut, i un dels més ben caracteritzats. Així, ja en el drama de la Resurrecció de Llätzer del monestir de Fleury, Magdalena havia d'anar "in habitu meretricio" (10), i en el d'Orleans amb la cara maquillada de coloret (11), tipologia que, d'alguna manera, es traslladaria als drames del Visiñatio Sepulchri amb el cromatisme rubicund que caracteritza el vestuari de la pecadora penedida. En el Mystère des Actes des Apôtres, d'altra banda, s'especifica, a part del mantell de vellut carmesí i el vel de crepè de seda amb franges d'or de Maria Magdalena, els vestits de les altres Maries: Maria Jacobe duu un cot de damasc blau i un mantell de tela d'or sobre camp vermell, i Maria Salomé porta un gipó de drap d'or i un mantell de setí violat(12).

Seguint les didascàlies referides al vestuari de les tres Maries que en els drames litúrgics més avançats assenyalaven que havien d'anar "in similitudine mulierum", hem de suposar que les robes culturals de què es disposava s'acondicionaven a la tipologia del vestit medieval femení. I si en un principi, quan el drama es realitzava únicament per a la comunitat eclesiàstica, bastaven com a elements identificadors de les santes dones els pots de perfum i els encensers, a mesura que el poble té accés a aquestes representacions calia fer més evident la feminitat d'uns personatges sempre encarnats per clergues. D'aquesta manera una peça d'indumentària litúrgica com l'àmit (13) o la capa pluvial passaria a caracteritzar-les evocant la cofa o lligadura femenina de l'època que, a més a més, cobria la tonsura dels actors.

A mesura que el drama litúrgic es desenvolupa i es complexifica, aquests induments culturals ja no eren suficients per caracteritzar els actors "in modum mulieris", car tenien poc a veure amb les trosses femenines del moment, i als àmits s'afegeixen els cobertors a l'estil aràbig ("alifafa") i els lligats o cintes que es posaven al front, i, fins i tot, el cobriment del rostre amb vels d'acord amb la moda de l'època quan les dones sortien de casa amb la faç tapada (14), segons costum que encara perviu en la cultura islàmica. Ja en el segle XV, en les representacions urbanes, i seguint la més agosarada moda vigent, Magdalena calçaria tapins amb gruixuda i alta sola de suro, que generalment anaven folrats d'oripell, i que, creats probablement a València, s'extendrien, amb gran èxit, per tota Europa durant el segle XVI (15) (QUADRE N<sup>o</sup> II).

El personatge de Crist, que apareix en escena més tardanament que els anteriors, té una tipologia bastant estable i codificada: vesteix, generalment, amb alba, túnica o cota blanca, de vegades ratxada de vermell per expressar les ferides dels turments soferts, o amb la porpra carmí, símbol del sacrifici de sang de Jesús, que li

Amb l'aparició dels misteris o representacions urbanes, el vestuari adquireix una fesomia ben distinta, esclatant de color, i ben connectada amb l'ús indumentari real.

D'una banda, els diables acollien en el seu vestuari els trets més característics de la fantasia popular i s'erigien en marmessors de les formes del paganisme i de la tradició ritualística pre-cristiana. Els seus induments escènics estan, com és obvi, absolutament allunyats dels vestits litúrgics, i són realitzats amb teles rústegues (sac, canemàs, drap, pells). Solien anar amb gipons i calces solades de colors llampanants (groc, taronja, vermell, negre) i duïen banyes, cua i crestes o potes de gall, màscares ferrestes o, de vegades, quan representaven la temptació, rostres de donzella amb cabelleres rosses; tipologies aquestes que ens han perviscut fins als nostres dies en les nombrosíssimes diablades de Carnaval o de Sant Antoni (QUADRE N<sup>o</sup> VII).

D'altra banda, amb l'augment dels temes dramàtics i la introducció de tota mena d'elements profans, molts altres personatges apareixien

en escena i els seus abillaments s'acomoden a la moda de l'època, sobretot aquells que exerceixen una professió o un càrrec o assumeixen una funció identificable a les professions i funcions dels contemporanis a la representació (16) : Pilat i Herodes vesteixen com els grans dignataris o els burgesos més acabats (17); Sant Jordi i l'arcàngel S.Miquel amb els arnesos de la cavalleria; els pastors de Betlem amb les capes i caputxons que els del seu ofici duïen en la realitat; Sant Joan Baptista amb un vestit pilós, de pell de camell o amb cues de vaca cosides, per evocar el sant que venia del desert; Adam i Eva amb pells o vestits encarnats per significar la nuesa (18); el diable

posen davant Pilat per al Via Crucis, i, en ocasions, amb el cap cenyit d'una filactèria blanca. Amb l'enriquiment escenogràfic de les representacions aquests vestits podran anar brocats amb or, i ja en les Passions desvinculades de la litúrgia i fora del temple, serà abillat, en el moment de la Crucifixió, amb robes o pells de color carn per simular la nuesa.(QUADRE N° III).

La Mare de Déu, per la seva banda, ostenta, en els misteris més avançats, els més rics induments, com a reina, però mantenint el simbolisme cromàtic del blanc per al vestit inferior (cota o túnica) i el blau per al superior (mantell), calçada amb escarpins d'oripell, cofada amb lligats de color blanc i corona, i amb els guants ribotats d'or (QUADRE N° IV).

El personatge de Déu Pare conserva amb més fidelitat el vestit sacerdotal, amb albà, dalmàtica i estola de color blanc o nacarat, i al damunt capa i guants de color vermell.(QUADRE N° V).

L'apostolat solia anar també amb induments eclesiàstics (camís, dalmàtica i capa pluvial), calçat amb escarpins i amb guants. El més ben caracteritzat dels dotze és Joan, que sempre va vestit de blanc, el color de la puresa i la virginitat, tal i com es quillaven les vestals romanes, amb alba i casulla, fins i tot amb un vel, també albi, que li cobria el rostre, i amb la palma del Paradís que el caracteritzava a la mà. Naturalment, Judes anirà identificat amb un color negatiu: el vermell (QUADRE N° VI).

transvestit de serpent del Paradís Terrenal amb gipons, calçons i llenços pintats del color dels rèptils; els lleons de Daniel són homes amb vestits de pell i cabelleres en figura de lleó (abillament que ridiculitzaria Shakespeare al Somni d'una nit d'estiu(19); etc.

(QUADRES N<sup>os</sup>. VIII-XIII).

### 1.3. El vestuari del Misteri d'Elx.

El llarg camí a través de segles i modes que ha recorregut el Misteri d'Elx en la seva pervivència, ha configurat un vestuari variat i virgolat, que ha anat transformant-se i reajustant-se.

D'aquesta manera podem establir en el seu estat actual tres tipus genèrics d'indument: a) el litúrgic; b) el de tradició baix-medieval i c) l'historicista o pseudo-historicista.

#### 1.3.1. Restes del vestuari litúrgic.

Aquest tipus d'indumentària correspondrà, òbviament, als personatges més sacralitzats: Déu, la figura central de l'Araceli (plausiblement Jesucrist) i Sant Pere, encara tots tres representats avui en dia per eclesiàstics (que fins a finals del XIX cobrien també els papers de la resta dels apòstols).

El personatge del Pare Etern, que apareix ocupant la repisa del mig de la tramoia de la Coronació, actualment vesteix amb túnica blanca (l'alba litúrgica) ajustada amb un cinyell albi de seda, capa també blanca i uns calçons del mateix color que s'han introduït fa molt pocs anys (impropis, naturalment, de l'indument litúrgic). Duu, a més, segons la tradició escènica medieval, perruca, barba i bigotis blancs. Al segle passat (1858) encara anava cobert amb l'àmit sacerdotal i cofat amb una diadema daurada de cartró oripellet (QUADRES XIV i XV).

La figura central de l'Araceli, que davalla sense cantar i que puja i baixa l'ànima de Maria, és un personatge sense nom que segons



la tradició dels Apòcrifs hauria d'ésser Jesús. Si bé Elx oblida la veritable naturalesa d'aquest personatge i l'anomena, de manera ambigua, àngel central, no reuneix la fesomia d'àngel (no duu ales) i, per contra, sí que conserva la de Jesús: el seu representant ha de ser clergue i els seus induments són els sacerdotals i els característics del Crist escènic medieval: l'alba cenyida i l'àmit, tot i que li afegixen la perruca i la corona de flors com als altres àngels.

Són, doncs, aquests dos personatges divins (Déu i Jesús) els que participen d'un abillament més ajustat al litúrgic i, per tant, al de les primeres representacions eclesiàstiques.

Cal incloure, encara, l'indument que vesteix Sant Pere durant la Processó urbana de la mort de la Verge i que manté a la segona Jornada de la Festa. El personatge que representa S. Perè ha estat sempre encarnat per un capellà i s'abilla com a tal amb l'alba, casulla brodada i capà pluvial (aquesta darrera, com sabem, és l'indument usual per celebrar, precisament, les funcions o oficis fora de la missa: processons, benediccions, oficis del cor, etc.), i al segle XVIII duia també estola.

#### 4.3.2. Vestuari de tradició medieval.

Hem vist com l'escena medieval, malgrat les innovacions ajustades a la moda de l'època que es feren quan el drama estigué en mans del laicat, mantingué una tipologia indumentària i un cromatisme simbòlic notablement estable per als personatges sacres. Així succeeix també a Elx on les Maries conserven la túnica blanca amb cenyidor i el mantell blau amb carotes o tocat al voltant del rostre, a més a més de les diademes identificatòries, com veurem tot seguit.

Al segle XVIII duien també enagos de tafetà i al XVII, mentre Maria Major vestia amb un mantell blau de tabí o seda onejada, Maria Jacobea i Maria Salomé duien mantells de tafetà blancs que, per contrast, subratllaven la blavor celestial de la Mare de Déu. Durant el XVIII i el XIX, totes tres ostentaven sengles rosaris de cristall, avui desapareguts, mentre que les diademes passaren consecutivament de ser de cartró (XVII), fusta (XIX) i llauna (XIX-XX). Encara al segle passat duien també maneguins amb randes i les carotes, que avui són de puntes blanques, eren d'alama argentada (QUADRES XVI, XVII i XVIII).



De la seva banda, els àngels van amb túniques o vestits talars llevat dels que baixen en les tramoies els quals, modernament, porten calçons per evitar que en les davallades i pujades el vol de la túnica descobreixi la nuesa de cames o la roba interior dels actors.

Acompanyen a la Verge 6 angelets, anomenats "àngels de seguici", que resulten del tot incoherents amb la versemblança de l'argument i contraris als Apòcrifs, on Maria, lògicament, anava acompanyada de les donzelles que vivien amb ella i no pas d'éssers sobrenaturals. Amb tot, ja des de la primera redacció coneguda, el drama popular transforma els personatges humans en angèlics: quatre d'ells duïen ales al segle XVIII, i tots coronetes de flors encara actualment. Vesteixen túniques de color beige o salmó amb cinyells i dos d'ells (els anomenats "àngels de coixí") duen dos bandes de color carmesí i porten a les mans un parell de coixins del mateix color que col·loquen a terra perquè la Verge s'agenolli davant els Sants Llocs. Al segle XVIII les bandes eren de tafetà i nacarades, i duïen un parell de borles de fullola (brodat de fil d'argent) cadascuna, mentre que sota les túniques portaven calçons. A meitats del XIX els àngels de coixí s'abrigaven amb capots de seda verda brodada de flors argentades i les bandes, de seda rosa, duïen borles daurades. A finals d'aquell segle, però, les túniques eren grogues i les bandes carmesí.

Els altres 4 angelets ("àngels muts"), vestien al segle XVII amb sotanetes o túniques de tafetà blanc que al XVIII són de seda i al XIX de diferents teles i colors (pans carmesí i verda, percalina rosada, retort cru, damasc de llana, etc.).

L'anomenat àngel major, çó és el que devalla en la tramoia de núvol o mangrana, duu una túnica de color blau cel <sup>(abans blanca)</sup> amb cinyell, un parell d'ales blanques de ploma (que a principis de segle eren metàl·liques), perruca rossa amb corona de flors i un mocador lligat a la mànega ple de retalls d'oripell que deixa caure en iniciar el descens.

Als quatre àngels laterals que baixen en l'Araceli convindrem en anomenar-los serafins als dos de les repises superiors i querubins als de les repises inferiors. Els serafins, doncs, són dos joves vestits amb gipó i calçó de color verd clar, amb veus l'un de tenor

-el de la dreta que, a més, toca la guitarra-, l'altre de baix -el de l'esquerra que toca l'arpa-. Els querubins són dos nens, amb veus de tiple i contralt, abillats de gipó i calçó de color rosa, amb mocadors d'oripell a les mànegues, i simulen tocar uns guitarronets sense cordes. Tots quatre duen perruques rosses amb coronetes de flors. Al segle XVII anaven, però, tots quatre vestits amb túniques de llenç blanc -molt més a prop de l'indument litúrgic-, si bé en la renovació de llur vestuari a 1749 s'empren ja diferents teles (espolim, damasc, crea, llenç, tafetà, llustrina, ruan, hocaram) on els colors fonamentals semblen ser el blau i el verd, si bé amb cintes i farbalans carmesins<sup>(20)</sup>; vestits que, curiosament, eren encerats amb estadal, pràctica antiga emprada per fer-los més moldejables (21), però que ja en les Pragmàtiques emeses pels Reis Catòlics sobre les teles es prohibia "el seu ús considerant una adulteració l'intent de donar als teixits un aspecte més tou que no tenien (22). A 1750 encara es realitzaven, a més a més, quatre pitrals de paper oripellat, i a meitats del segle passat (1858) seguien essent el blau i el verd els colors fonamentals, mentre que les túniques es converteixen ja en calçons, cotilles, camisoletes i faldonets de seda. D'altra banda, si les ales actuals són blanques i de plomes, al segle XVIII i XIX eren de sola, daurades i argentades, i amb armadura de llauna per aferrar-les a l'esquena dels actors (QUADRES N<sup>o</sup> XIX, XX i XXI).

Finalment, els dos personatges que flanquegen Déu Pare en el giny aeri de la Coronació són considerats avui com a angelets i representats per nens, però les rúbriques del XVII anomenen "Santíssima Trinitat" al conjunt, per tant cal suposar que es tractava dels personatges de Crist i el Paracllet. En aquell segle vestien túniques de llenç "de color"; al XVIII duien vestits de tafetà de color blau, si bé entraven també altres teles per a vores i ornaments (seda, llustrina, llenç) d'altres colors (blanc, carmesí i verd); a meitats del XIX s'abillen amb calçó i jaqueta blancs i capa blava, tot de seda, i avui també gipó i calçons de color blanc, amb cinzell, i coberts els caps amb perruques rosses.

Com a àngels van vestits els 4 tramoistes del cel que, abocats sobre la porta per on davallen les tramoies, vigilen que les maromes circulin sense oscil·lacions. Dos d'ells duen gipons de color

rosa i els altres dos de color blau, i els primers (els més visibles des de baix en les seves maniobres) portaven, fins fa ben pocs anys, corones de flors al cap (QUADRES XIV i XV).

Si bé ja Clement d'Alexandria (1/2 s.II-c. 220) es queixava de què "les abominables delectacions han inventat els tints de Sardenya, d'agràs o d'oliver, el verd, el de color rosa, el d'escarlata i altres innombrables; de tal manera que la finalitat del vestit no és ja cobrir el cos, sinó delitar la vista" i declarava que les túniques i els mantells dels apòstols havien estat de color natural de la llana (16), les representacions plàstiques i les manifestacions escèniques molt aviat virolarien els induments de l'Apostolat per refugir la monotonia i crear un equilibri cromàtic d'acord amb els gustos de l'època. Així també ens ha perviscut en el vestuari dels apòstols il·licitans, el color del qual ha anat variant molt amb l'única excepció, potser, de Joan, que no es deslliura de la túnica blanca de la virginitat, acompanyada de mantell també blanc fins fa ben poc (actualment el mantell és verd Lutècia)<sup>(23)</sup> En la representació hodierna només són 4 els apòstols perfectament identificats: S.Joan, S.Pere, S.Jaume Major i S.Tomàs.<sup>(24)</sup> Sant Pere, ultra l'indument litúrgic que duu a la segona Jornada, es caracteritza per les claus (una daurada i una argentada, i de fusta, fins al segle XIX, avui de coure i ambdues daurades) i el coltell o alfange metàl·lic que ostentava fins la supressió de la Judiada a finals del XVIII (25). A 1889 encara duia, a més, una calba postissa, substituïda, actualment, per una frondosa barba i cabellera grisenca. Sant Jaume Major, caracteritzat com a pelegrí segons la tradició que arrencava del drama litúrgic Officium Peregrinum (QUADRE VI)(26), duu un barret de color marró amb petxina al centre (durant els segles XVIII i XIX era de tafetà blanc), i un bordó o bàcul de viatge acabat en creu i ornat amb una carabasseta, i va vestit amb una capa rodona (de color aplomat clar al XIX i vermella actualment). Sant Tomàs, vestit amb túnica marró o negra i mantellet blanc, s'identifica gràcies al seu paper isolat d'apòstol que arriba tard a les exèquies de la Verge.<sup>(27)</sup> Fins fa ben poc també es reconeixia a Sant Pau per l'espasa de fusta o ferro que sostenia.

La desaparició, a meitats de la present centúria, de les diademes amb els noms inscrits de cadascú, impideix precisar la personalitat dels altres apòstols, els quals, el 1858 duien un llibret de tapes vermelles a les mans, element que només perviu en el rol de S.Joan (QUADRES Nº XXII-XXIII).

### 1.3.3. Vestuari historicista o pseudo-historicista.

La redescoberta de l'Antiguitat clàssica durant el Renaixement inoculà també cert interès als artistes per provar de caracteritzar els personatges d'una època i d'una cultura amb el vestuari adequat a una i altra. En l'escena teatral, però, la versemblança de l'abillament no es tindria en compte fins que l'actor francès François-Joseph Talma (1763-1826), interpretant el paper de Pròcul en una obra sobre Brutus, aparegué en escena, sense avisar, vestit amb una túnica romana dissenyada pel pintor David (28).

Tanmateix, en el drama religiós de tradició medieval començà a indicar-se que Herodes havia de vestir "a lo romano", o la Sibilla "a lo oriental" (29).

Elx mantè certs ecos d'aquesta intenció historicista o pseudo-historicista amb els personatges fora del terreny sacralitzat: els jueus. Amb l'indument d'aquests s'intenta d'evocar no tant el vestuari hebraic de la Palestina del segle I, com el vestuari dels jueus sefardites que visqueren en les nostres terres fins a 1492, ço és, túnica o robes talars, mantells sense mànegues, gorgueres i capells troncocònics o turbants per cobrir-se els caps. (QUADRE N<sup>o</sup> XXIV).

## 2. Elements significatius d'utileria o atrezzo.

De la multiplicitat d'objectes i estris que utilitzava el teatre medieval amb la fastuositat que el caracteritzà, ens cenyirem a aquells que resultaven imprescindibles per ajudar a distingir amb precisió els personatges d'un drama.

### 2.1. Elements d'identificació explícita.

Són aquells que determinen amb exactitud la naturalesa i la identitat del personatge que els ostenta.

#### 2.1.1. Diademes i nimbes rotulats.

En l'espectacle medieval els personatges sagrats exhibien aurèoles en llur cap, generalment amb el nom inscrit per tal que poguessin ser reconeguts sense dificultat pels espectadors. Aquests nimbes de santedat eren realitzats amb els més diversos elements, des del paper engrutat amb farina i colorat amb safrà, com es referència en la Passió tres-centista de Vila-Real (30), a la fulla d'estany del Corpus barceloní (31) o l'argent colrat del tortosí (32), passant per la seda groga, pells oripellades i diademes crucíferes del Corpus mallorquí (33) o la fusta daurada i ratjada per a la representació valenciana d'Adam i Eva (34). Diademes dissenyades prèviament (35), realitzades amb cura i que s'aferraven al cap dels actors amb betes (36).



A Toledo aquest element sembla que fou introduït, el 1502, precisament per escenògrafs valencians (37).

Diademes identificatòries que ens han perviscut en el Misteri d'Elx amb les laurèoles de les Maries (38) i fins el 1924 amb les de l'apostolat (39) i el Pare Etern (40). També a la Processó del Diumenge de Resurrecció de Puente Genil (Córdoba), persisteixen les diademes amb el nom dels apòstols (41), i a principis de segle, a Valldemossa i Felanitx, el dia de l'Assumpció sortien els pagesos amb camís i dalmàtiques i amb "crestes", ço és, diademes "aont estava escrit lo nom d'un apòstol. Davant hi anava S.Joan i darrera [del llit mortuori] S.Pere, amb capa pluvial" (42), però que foren suprimides "per lo ridícul que era veure 12 pagesos endiumenjats amb antipares y dalmàtiques" (43).

Potser no nimbats, però sí identificats amb el corresponent "ròtol", anaven els 24 vells de l'Apocalipsi i altres personatges del Corpus valencià (44).

### 2.1.2. Símbols de l'apostolat i d'altres sants.

La identificació escrita en els nimbes, solia anar sempre acompanyada d'una identificació visual gràcies a elements icònics que els personatges solien portar a les mans (45). Aquest reconeixement plàgic és especialment significatiu en els símbols que caracteritzen a cadascun dels 12 apòstols (46): les claus de S. Pere (47), l'espasa

(amb què fou decapitat) de S.Pau (48) i rotlle o llibre de les seves Epístoles, el llibre evangèlic i la palma de S.Joan (49), la creu aspada de S.Andreu, els elements de pelegrí de S.Jaume Major, fill de Zebedeu (bordó, esclavina, carbassa, capell i petxina)(50), la broca i destral amb que fou executat i la ploma de S.Mateu, la llança, esquadra o regla de constructor de S.Tomàs, la barsa o bardissa i maça o garrot (instruments amb els que fou garrotejat i mort per la turba) de S.Jaume Menor, fill d'Alfeu, la creu de S.Felip, la ganyeta i la pell humana sobre el braç (espellat en martiri) i el diable encadenat de S.Bartomeu (51), la destral de S.Matias (52), l'esclavina i anyell del Baptista, i la serra o creu amb què fou torturat de S.Simó.

Molts d'aquests signes els hem vist encara en l'esmentada Processó de Puente Genil i en la del Corpus valencià. Al Misteri d'Elx només ens han perviscut les claus de S.Pere, actualment de coure daurat, abans de fusta i una daurada i l'altra argentada (53); el llibre i la palma de S.Joan, i els elements de pelegrí de S.Jaume (capell, esclavina amb 2 petxines, bordó i carbassa), i, fins fa poc, l'espasa de S.Pau. (54).

D'altra banda S.Pere, al marge del seu signe icònic, utilitza, en les representacions de la Passió, un altre element ben definitori: l'espasa amb la que talla l'orella a Malcus en el moment de la presa de Jesús (55), escena fidel al dictat evangèlic, que es traslladarà, sorprenentment, al Misteri d'Elx, en el moment en què els jueus ataquen el féretre de la Maria i, lluny de tota tradició textual, "tira S.Pere de un coltell que porta ab sí, y pelea ab los Jueus, y los Jueus ab ell, y acabant dita brega o qüestió, tornen los coltells a son lloch" (56), translació aquesta només explicable per l'èxit que devia fruir, entre el poble espectador, la brega de la Presa de l'Hort (57).

Molts altres personatges de la història bíblica o de l'hagiografia, anaven identificats amb objectes significatius. Les Tres Maries (i especialment Magdalena) solien aparèixer amb pots de perfum o capses amb ciris, expressives de la seva primera missió escènica: la visita al sepulcre de Crist per tal d'ungir el seu cos (58). Judes, de la seva banda, va proveït amb la bossa dels diners (com el personatge de l'Avarícia) (59). Moisès va identificat amb les taules de la llei i les banyes de la saviesa (60), i cada sant amb els elements més significatius dels que les llegendes el fan portador, o amb els instruments de tortura amb què fou turmentat o sacrificat (61), mentre que també els personatges abstractes són caracteritzats amb elements que els suggereixin (62).

Entre la multitud d'objectes significatius en l'escena medieval, però, ens interessa de subratllar la palma que encara avui és element fonamental en el Misteri d'Elx com a penyora celestial que l'àngel

tramet a Maria (63).

## 2.2. Elements d'identificació genèrica.

Són aquells que defineixen un tipus de personatge (diablers, àngels, reis, etc.) sense precisar-ne la identitat individual.

### 2.2.1. Màscares.

Un dels elements més antics, per no dir l'inicial, del fet dramàtic és la màscara, és a dir la cobertura del rostre, amb la qual l'home pretén transcendir la realitat circumdant i situar-se al nivell del ritu o de la ficció.

La màscara permet a l'actor anul·lar la seva personalitat i a identificar-lo amb el personatge que representa, atenyent una dimensió sobrehumana (64).

En l'espectacle religiós medieval sembla que la màscara era imprescindible a l'hora de representar personatges pertanyents al món sobrenatural (personatges divins o angelicals, sants, diablers o personatges malèfics i al·legòrics), segurament per neutralitzar l'expressió psicològica que la faç de l'actuant indefectiblement transmet i que, referida a figures no humanes, no resultava adequada de comunicar a l'espectador, produint, d'aquesta manera, certa distanciació que, com veurem, és característica de la interpretació medieval.

Els materials d'aquestes màscares escèniques és ben variat i multiforme, des de les màscares toves fetes de vels transparents (65),

de pell (66) o de roba (67), fins a les màscares dures fetes en paper, cartró o fusta (68), passant pel pur maquillatge (69) o, ultra-excedint el rostre, convertides en testes en volum (70).

Al Misteri d'Elx s'utilitza encara una careta per a la imatge de la Verge de l'Assumpció, que representa la faç de Maria amb els ulls closos per tal de posar-la-hi mentre es figura la seva mort, i que se li treu en el moment de la seva ressurrecció i pujada al Paradís (.71).

2.2.2. Cobertores de cap.

En l'època medieval era costum ben extesa que hom dugués el cap cobert, sobretot les dones, cosa que havia de reflectir-se necessàriament en la indumentària teatral. Els elements escènics de cofament, però, tendiran a ser significants, és a dir a manifestar la naturalesa dels personatges, d'acord amb una diàfana jerarquia. D'una banda tindrem les corones, màxim símbol de poder, reservades, evidentment, als més representatius personatges deífics, als reis de la terra i a les màximes autoritats del mal. Corones generalment metàl·liques, sobredaurades d'oripell i ornades amb pedres de bijuteria, destinades, les més fastuoses, a la Verge (72), a Crist (73), Déu(74) als reis (.75) o al propi Lluçifer (76). Al Misteri d'Elx s'usen tres corones distintes per la Mare de Déu (dos per la imatge i una quarta per l'ànima) (77), i unes coronetes de flors per als angelets (que, lògicament, haurien de ser donzelles) que acompanyen a la Verge junt amb les Maries (78).

D'altra banda tenim les mitres i tiars que cofen els personatges de les més altes jerarquies eclesiàstiques (79), els "xapallets" o "xipells", ço és, lligadors o cintes de cap, i els més diversos tipus de capells (turbants, gorres, penseres, cervelleres, etc.)(80). Al Misteri d'Elx s'usen encara diversos barrets troncocònics per cofar els Jueus.

2.3. Ninots escènics.

L'escena medieval és prolixa en la utilització de figuracions inanimades tan per representar persones humanes com animals.

En el primer cas (deixant de banda els entremesos del Corpus que, en un principi, eren realitzats totalment amb figures immòbils tal i com ens ha perviscut en els passos de les processons de Setmana Santa) trobem maniquís de figura humana tant per corporificar ides abstractes (ànimes, virtuts, pecats, etc.)(81), com per substituir l'actor real en moments escènics de perill o en accions impossibles de dur a terme amb la veracitat d'un personatge de carn i ossos (82). Al Misteri d'Elx es figura encara l'ànima de la Verge amb una petita imatge de 60 cm. d'alçada, amb corona circular (83) que és pujada al cel en el moment de la mort de Maria.

En el segon cas tenim les bèsties escèniques, d'aparença real o fantàstica, que, generalment, eren animades per homes que s'ocultaven a l'interior de les carcasses que les simbolitzaven (84), i que la tradició popular ha mantingut fins al present.



VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
ALBA I PALMA	BLANC		ANGÈLS	Visitatio Sepulchri.	1390	"quatuor fratres induunt se, quorum unus ALBA indutus ... ibique manu tenens palmam" (Winchester, Anglaterra) (1).
CAPES		SEDA	1	Id. (Tribui Meritis).	1234	"VI clerici /induti/ capis sericis, et stent duo ad altare, et alii duo ex eis ante altare" (Vic) (1).
ALBA	BLANC i DAURAT		1	Id.	s.XII-XIII	"l'àngel Resurrecció/ vestitus alba deaurata, mitra tectus ceput etsi deinfulatus" (Fleury)(2).
MITRA	VERMELL		2	Id.	Id.	"àngels Resurrecció/ unus /indutis/ vestem rubeam, alter vero vestem alba" (3)
TUNICA	BLANC		2	Id.	Id.	"deux enfans de choeur revêtent en outre l'étole et paraissent le front ceint d'un drap rouge; deux grandes ailes sont adaptées à leur dos" (Narbonne) (4)
ALBA	VERMELL		2	Id.	Id.	"super numeros alas habentes" (Besançon) (3)
DALMÀTICA,						
ESTOLA I						
LLIGAT						
ALES						
VESTITS	NEGRE	TAFETA	2	Id.	1339	"dois veste de zendado negro de Angnoie ... dois paja d'eie de Agnoilie" (Umbria) (5)
ALES	DAURAT	COURE	4	Corpus	1400	"compres d'or fi e mans per deurar les VIII ales de cours dels angelets" (València)(6)
VESTIT TALAR	VERMELL i OR	COTONIA	QUERUBI	Corpus	1400	"...compres de cotonia foquina per fer una vesta al Cherubín rellenada de color vermella e taxada d'aur fi" (València)(6).
GUANTS		FAGINA (pell)		Id.	1400	"En compres de guants de cabrit e çabates d'orepèll per als dits àngels" (València)(6).
SABATES	DAURAT	PELL cabrit		Id.	1404	"per tela Gostança que fon comprada per obs de fer camis als àngels qui porten lo moniment" (València)(6).
CAMIS (alba)	BLANC	TELA CONS-TANÇA		Id.	1408	"testes que són XIII e XXVIII ales e XIII camis que són arzeament de XIII àngels" (València)(6).
CAMIS	BLANC		2	Id.	1414	"7 ales de tela Gostança per fer dos camis, hu per a l'àngel que canta e altre per a l'àngel que devalla" (València)(7)
ALES	BLANC	TELA CONS-TANÇA	4	Nadal	1440	"en cost de quatre parelles de ales de fusta per als dits àngels, entre taller, escassejar (?), endrapar, enguixar e pintar aquelles e per fi-lar d'or fi. En compres de quatre estatogs o engastaments de ferro de les dites ales" (València). "E les ales del Seraff fer vermelles" (ibid.)
ARMADURES		FUSTA ENGUILADA I FIL D'OR/FERRO	SERAFI	Id.	1404	"per IV parella de ales que novament foren fetes per als àngels del sepulcre" (València)(7).
ALES	VERMELL		4	Id.	1408	"tin e II oripells per fer les ales a l'àngel que devalla del cimborin quatre parelles de guants... 2 per a l'àngel que canta /i/ àngel que devalla" (València)(7).
ALES	ORIPELLAT	TINT/DRIPELL	1	Nadal	1440	"ales angelorum" "ais parells d'ales d'àngel" (Lleida)(8).
GUANTS			2	Id.	1409	"4 parells ales vermelles... 2 parells ales argentades per los 2 àngels del monument... 1 parell de ales verdes e una spasa per l'àngel de S. Julià" "3 parells d'ales per los àngels e 3 parells de guafes per les dites ales" "2 guants d'albadina per al Saphff de S. Francesch" "VI parelles de ales daurades e argentades per VI àngels qui canten en l'eddit entamba /de S. Francesc/" (Barcelona)(9).
ALES	VERMELL/ ARGENTAT/VERD		6	Corpus	1424	"paper engutat per fer ales als Serafins" (València)(7).
ALES	ARGENTAT/VERD			Id.	1424	
ALES I GAFES				Id.	1446	
GUANTS		ALBADINA*	SERAF	Id.	1424	
ALES	DAURAT/ ARGENTAT			Id.	1492	
ALES		PAPER ENGRUT	SERAFINS	Palometa	1463	

DOCUMENT

VESTIT ALES	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIO	DATA
VESTIT	BLANC	CIRIS	2	Victimes	1511
GUANTS AMB CUA	VERMELL	TREPATS	Miquel, Serafi, Custodi, Rafeel i Gabriel	Visitatio Sepulchri. Corpus.	1450 1497 1451
GUANTS	BLANC			Corpus (Entrades d'Adam-Eva).	1454
SABATES	Morades o BLANC			Entrada Reial.	1519
CAMIS I DALMATICA	VERMELL		3		
CARES/ALES			3		
CAMIS/CLAUS	GRDC	SETI	1	Entrada Reial.	1528
CAMIS/CORONA	CARMESI	SETI	1		
CANIS/CEPTRE	BLAU	SETI	1		
ALBA	BLANC		ANGELS	Resurrecció	s.
AMIT/GARLANDES			2		XVI
ESTOLA		BROCAT			
VESTIT	DAURAT	TELILLA	NIHFA	Entrada Reial	1599
CAMIS I DALMATICA	BLANC		CUSTODIS	Consueta Juy	1599
CANISES			ANGELS	Corpus	164J
CANISOLES	BLANC	LLENC			
DALMATICA	CARMESI-DAURAT-BLAU	TAFETA-JELA	CUSTODI		
TUNICA	BLANC zatzat de color	D'OR BRODA	QUERUBI	Misteri Adam i Eva.	1672
COSSALET AMB GUANTS	ALBA	FERRO			
COSSALET	VERMELL		Id.	Id.	1716
AMB ALES					
TUNICA	CARMESI	TAFETA	Id.	Id.	Id.
ALBA	BLANC		2 àngels	SIBIL-LA	5.
ESTOLONS* GARLANDES					XVIII
ALES			ARCANGELS	Mystère Actes Apostres	1536
VESTIT	VERMELL		SE RAFI	Mystère de la Resurrection	s.XV
ROSTRE	VERMELL	Maquillat?			
ESPASA					

"juent vindrà io cos que aurà a cantar /àngel/, tindrà les ales plenes de candelas encenses" (Vallocca)(10).

"Alius puer stans retro altare in similitudine angeli indutus vestimenta candida" (Compostela)(1).

"Per IIII parells de guants vermells ab cos, trepats, par al Miquel, Serafi, àngel Custodi e la Magdalena, 3 sous/parall" "Per tres parells de guants blanchs ab cos, trepats, per al Cristòfol, àngel Rafeel e Gabriel" (Valencia)(6).

"a.n Johan Ferrer, burzequiner, ... per unes cabates tenades que havia feytes per a l'àngel Serefin de Adam" (Tortosa)(11).

"havia ais àngels sonants instruments de corda, vestita los tres ab camis blanch, los altres tres ab camis e dalmàtics vermelles de la Ciutat, y tots ab les cares y ales de àngels" (Barcelona)(9).

"avalleren 3 diputats vestits com a àngels, lo ú ab un camis de cetf groch, a la dreta, ab les claus, l'altre ab un camis de cetf carmesí, en mig, ab la corona; l'altre ab un camis de cetf blau, a la esquerra, ab lo ceptre" (València) (12).

"2 niños que tengan muy buenas bozas ... an de estar vestidos como àngeles con àmitos sobre las cabezas y con alvas de las más ricas y estolas de brocado ... y en las cabezas guarnaldas ricas" (Segovia)(1).

"un minyó vestit com una nimpha representant la Ciutat, ab la veste de telilla d'or" (Barcelona)(9).

"dos Custodis ... vestit ab camis y dalmàtiques blanques" (Vallocca)(13).

"4 camises y 3 camisoles de llens blanch per a els àngels de els misteris... La dalmàtica de el àngel Custodi de tafetà carmesí y tela de or a berres ab estrema blaus non estan brodades les armes de la Ciutat, forrada de tela" (València)(6).

"per a el àngel Jerubí una túnica blanca en flàmules, y guents bermells, un cossalet de ferro ab ses ales ... una espasa, una diadema ab flàmules, un llegó" (Valencia)(14).

"un socaleta de yerro para assentar las alas al àngel del Paraíso" (València), "para el àngel, una túnica de tafetà carmesí con su palma" (Valencia)(15).

"4 colegiales infantas: dos que con elbas, estolones, guarnaldas en la cabeza y espadas desnudas en la mano, dicen hazer papeles de àngeles" (Toledo)(1).

"...S.Michel, Gabriel, Uriel, Raphael, Chérubin et Séraphin, portent aelles mouvantes incessamment" (Bourges)(16).

"...l'ange Séraphin... a vestements de rouge et visage rouge, tenant una espée toute nud en sa main"(Frénça)(17).

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIO	DATA	DOCUMENT
ALES			ANGELS	CORPUS	1428	"Et otrosy fizo más les guarniçiones e enxamento de dos pares de alas pare los angeles que yven delante el cuerpo de Dios"(Toledo)(19).
ALES	DAURAT			CORPUS	1432	"...les alas nuevas doradas que se fizieron para los angeles"(Ibid.)
ALES			ANGELS	PROCESSO ASSUMP- CJO	1448	"Costaron adobar les alas de los angeles en la proçesion de Nsra"(Ibid.)
ESTOLES		PAPER?	NEWS	NADAL	1455	"...fezer de nuevo de ocho pares de alas e ocho estolas e ocho chapiretas, que fizo de nuevo para los angeles chicos que van en la proçesion los dias e fiestas de Santa Maria e para la fiesta de Navidad, que las ptas antiguas estaven quebradas e irroto todo e mal parado" (Ibid.)
CAPITONS						"...de xevonar ocho alvas" (Ibid.)
ALBES	BLANC	ENSABONADES		CORPUS	1493	
ALBES	BLANC			PASSIO	1547	Miniatures d'Hubert Tailieu deis Ms. Rot-I-7-3 i Fr.12536 BMP (Velençiennes)(20).
ROBES	VIOLAT CLAR BLAU CLAR					
	DAURADES					
ALBES	BLAU/VERD		ANGELS	PASSIO	1563	"Der Englen sind 7. Namlich die 4 Entzengel, die sülhend uff dz kostlichest als mëllich in Ingels kleidung und Zierd, wyes, mitt echönen haaren, Crütz, bärlin kröntzen uff dem Houpt, bekleidet und angethan sin, unden an füessen gemolet strümpf mit solen, alls ob sy berfuosse siengen, die doch nit wytt für gengen. Gabriel sol ein Scepter haben, darumb der Zedel oder spruch Ave Maria etc. gewunden eye, und den Hëltrinen wider von Abrehan zebringen. Uriel sol haben das füwin oder glämmet schwart. Michael sol uff dem ölberg haben den krutz mitt den Crütz und dass Geang singen: Constantes esto etc. Raphael ein scepter. Die 4 Entzengel sülhend scurtur in Henden tragen, so sy zethuond haben... Die zuden 3 Engeli: Namlich der erst, der ander und der dritt, sülhend auch uch und zierlich alle Engeli angethan sin. Sy sülhend all dese gesenge bericht sin... Das die Engeli all umb flügel ochent, und die mit zgruse sygent, sonder ring, geschmück doch zierlich" (Lucerna)(21).
VESTIT	BLANC				1557	
CABELLERS			ANGELS			
CALCES/SABATES	PURPURA		GABRIEL			
CORONES	VIRGLADES	FLORS	URIEL			
DEPTRES	FLAVES		MICHEL			
FILACTERIA						
ESPASA						
COPA/CREU						
ALES						
VESTIT NU?	EMCARINAT?		ANGEL	PASSIO	XV-XVI	"...enfes nut que sija] dices la cortina a[mb] ales como un ange[l] tot folat de folet[es] de orpel..." (Occitania)(22).
ALES						
REVESTIMENT	DAURAT	ORIPPELL		PASSIO	1501	"...ung linchoel blancque servant à faire habillements d'angeles" (Mons)(23).
VESTITS	BLANC	LLENG	ANGELS			
				PRESA DE L'HORT	XIX	"...trois anges, portant par-dessus une robe qui leur servait de tunique, des sois-disant alas de carton recouvert de tafetes rose ou blanc... Couvrir d'oripeau leurs gros souliers ferrés" (Rosselló)(24).
ALBA	BLANC		ANGELS			
ALES	ROSA/BLANC	TAFETA		Visitatio Sepul- chri.	s-XIII	"quidam puer loco Angeli, alba indutus, tenens palman in manu" (Rouen)(25).
SABATES	DAURAT	ORIPPELL		Id.	s-XII- XIII	"Et juvenis [Michael Arcangelus] stola candida coopertus" (Armoutier, Tours)(25).
ALBA	BLANC		ANGEL			
PALMA	BLANC		MICHEL			
ESTOLA	BLANC		ANGEL	Officium Pasto- rum.	id.	"unus autem puer in excelso, amictu et alba indutus, in similitudine Angeli natiuitatem Domini annuntians..."(Montpellier)(25).
AMIT						
ALBA	BLANC					

NOTES AL QUADRE N° I.

- (1) R.DONOVAN: The Liturgical Drama... p. 12, 76, 55, 62, 39, 46
- (2) Fletcher COLLINS : The production medieval church music-drama, p. 81. University Press of Virginia, Charlottesville, 1972.
- (3) Karl YOUNG : The Drama of the Medieval Church. Oxford University Press, 1933. Vol. I, p. 435, 290.
- (4) Gustave COHEN: Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age, p. 39. Paris, Champion, 1951.
- (5) Emilio FACCIOLI (edit.): Il Teatro Italiano. I: Dalle origini al Quattrocento, tomo secondo, p. 685. Torino, Einaudi, 1975.
- (6) M.CARBONERES: Relación y explicación histórica de la procesión del Corpus en Valencia... pp. 22-25, 32, 86-87
- (7) J.SANCHIS SIVERA: La Catedral de Valencia... pp. 463, 468.
- (8) Luis RUBIO : Estudios sobre la Edad Media española... p. 70, 72,
- (9) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, Vol. I, pp. 14-15, 168, 130, 396; Vol. II, p. 131.
- (10) Higiní ANGLÈS: La música a Catalunya... p. 274.
- (11) Llibres de Claveria, 1454. Arxiu Municipal de Tortosa.
- (12) José SANCHIS SIVERA (edit.): Libre de Antiquitats (1523' ss.), Manuscrito existente en el Archivo Capitular de Valencia. Valencia, 1926; pp. 83-84.
- (13) Gabriel LLABRÉS : La Consueta del Juý... p. 456.
- (14) Ferran HUERTA : Teatre Bíblic... p. 101.
- (15) Hermenegild CORBATÓ : Los Misterios del Corpus en Valencia... p. 159-160.
- (16) Jacques THIBOUST : Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique montre... p. 72.
- (18) Claude et François PARFAICT : Histoire du Theatre François, depuis son origine jusqu'à present, tom II, p. 483 (Mystère de la Resurrection, s.XV) Amsterdam, 1736.
- (19) Carmen TORROJA MENENDEZ-María RIVAS PALA : Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo. Anejo XXXV del Boletín de la Real Academia Española. Madrid, 1977. pp. 18, 19 nota 24, 22 nota 28, 42 i documents pp. 185 ss., p. 30 nota 49.
- (20) Elie KONIGSON : La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547, pp. 52-53 i Planches I-IX. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.
- (21) M.Blakemore EVANS: The Passion Play of Lucerne. An Historical and Critical Introduction. The Modern Language Association of America. Monograph Series, XIV, pp. 192. New York-London (Oxford University Press), 1943.
- (22) A.VITALE: Il quaderno di segreti... p. 15.
- (23) G.COHEN : Le livre de conduite... p. 496.
- (24) D.M.J.HENRY : Lettres sur le Roussillon, p. 17.
- (25) Gustave Cohen: Anthologie du drame liturgique en France, pp. 31, 47 i 117.





VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
3 DALMÀTICA 3 CAMIS... 3 CINYELL 3 ANIT 3 VELS 3 CIRIS 1 LLIBRE CABELLERES	VERMELL VERD BLANC  BLANC VERMELL ROS?		MAGDALENA ALTRES 2 MARIES	Victimes	1511	"tres domèstiques, le una vermella, l'altre blanca, l'altre verde, ab camis, sayels y àmits, y 3 vels blancs per aportar devant la care, y 3 siris vermells dels xichs, e un professional hehon serà la prosse <u>Victimae</u> " (Mallorca)(1).
COTA MANTELL ÇOFA VEL COTA MANTELL COTA MANTELL CAPSA PLANTOFES	BLAU OR-VERMELL OR FIL D'OR OR-VERMELL VIOLAT OR CRESPAT CARNESI BLANC-OR BLANC	PEL DAMASC TELA CREPE SEDA DRAP SETI DRAP VELLUT CRISTAL·LI VELLUT	MAGDALENA M <sup>re</sup> JACOBE " " 3 MARIES " " " " M <sup>re</sup> SALOME MAGDALENA " " 3 MARIES	Palometa Mystère des Actes des Apostres	1463 1536	"Per loguer de les cabelleres de La Magdalena" (València)(10). "...Marie Jacobi, vestue d'une cotte de damas bleu, manteau de toile d'or sur champ rouge, et sur sa teste une riche et excellente coëffe d'or faite à l'aiguille, et pardessus un voile de crespes de soye enrichi de fil d'or... Marie Salomé, vestue d'une cotte de drap d'or sur champ rouge, et manteau de satin violet, coëffée de semblable parement de teste et voile beau par excellence... Marie Magdalene, vestue d'une cotte de drap d'or frisè, avec manteau de veloux cramoisy et sur la teste une coëffe belle et riche avec un bourrelet, portant un voile pardessus, de crespes de soie, enrichi de franges d'or, tenant en sa main une boîte de cristal sur un pied d'or et garnie de cercles et ouvertures d'or. Chacune desquelles Marie avoit pantouffles de veloux blanc" (Bourges)(4).
ROBA BONET TOCA AFAITS VESTIT RECIPIENT	GRANAT/TAQUES VERDES NEGRE BLANC  VERMELL? PERFUM		MAGDALENA	PASSIO	1547	Miniatures Hubert Caillieu (Valenciennes)(11). "Magdelaine soy lavant et pignant" (Valenciennes)(11). "Magdalena : gantz Hochfertig erstlich, volgents erberlich doch rychlich" "Magdalena...Dess ersten vor der bekehrung gantz Hochfertig, prächtig, stolz und kostlich, uff gar alle oder Jüdische und seltzame manier" "Magdalena. Wie den ersten tag, doch in der manier alls sy bekleidt ist nach der bekörung. Sy sol ouch haben Spica Nardi oder Ross wasser ein wenig in einer schönen büchsen..." "Salome, Jacobe, Veronica, erberlich, gestürtzt, uff Judisch"(Lucerna)(12)
					1545 1560 1563 1597	"Marie Jacobi, vestue d'une cotte de damas bleu, manteau de toile d'or sur champ rouge, et sur sa teste une riche et excellente coëffe d'or faite à l'aiguille, et pardessus un voile de crespes de soye enrichi de fil d'or... Marie Salomé, vestue d'une cotte de drap d'or sur champ rouge, et manteau de satin violet, coëffée de semblable parement de teste et voile beau par excellence. Marie Magdalene vestue d'une cotte de drap d'or frisè, avec manteau de veloux cramoisy et sur la teste une coëffe belle et riche avec un bourrelet, portant un voile pardessus, de crespes de soie, enrichi de franges d'or, tenant en sa main une boîte de cristal sur un pied d'or et garnie de cercles et ouvertures d'or. Chacune desquelles Marie avoit pantouffles de veloux blanc" (14)



## NOTES AL QUADRE Nº II.

- (1) Richard DONOVAN: The Liturgical Drama... p. 12, 76, 98, 109-110, 130, 132, 136, 54, 55, 83, 102, 131, 133
- (2) Emilio FACCIOLI : Il Teatro Italiano, I, tomo secondo, p. 681, 685, 686  
My original: Catalan Lit., 70
- (3) Fletcher COLLINS: The production medieval church... p. 283, 9
- (4) Jacques THIBOUST : Relation de l'ordre... p. 27.
- (5) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, p. 14.
- (6) M.CARBONERES: Relación y explicación... p. 31.
- (7) Luis RUBIO GARCIA: Estudios sobre la Edad Media... p. 72.
- (8) Higiní ANGLÉS : La música a Catalunya... p. 274.
- (9) Primera Passió mallorquina del Manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya, fol. 78.
- (10) J.SANCHIS SIVERA: La Catedral de Valencia, p. 469, nota.
- (11) Elie KONIGSON : La représentation... pp. 52-53 i Planches I-IX, p. 100.
- (12) Blakemore EVANS : The Passion Play... pp. 183, 205, 208.
- (13) G.Cohen : Anthologie du drame liturgique, p. 30, 69.
- (14) Thiboust : Relation de l'ordre, p. 27.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
ALBA AQUIT I CREU TUNICA, VESTIT/CAL- CES CERVELLERA ALBA CREU/DIADEMA COTA	BLANC		JESUS	PELEGRINS EMAUS PASSIÓ	s.XIII 1339	"indutus alba et emicā, nudus pedes, crucem ferens in manibus" (Rouen)(1). "una tonecella per Christo... una vesta encarneta de cujo da Cristo, e colle calze de cuoi encarneta" "una corvella de panno di lino encollata per Cristo al tempo de la Passione" (Umbria)(2). "Christ apparait en robe teinte en rouge comme ensanglantée, couronné d'un diadème et portant la barbe, ayant la croix en main et les pieds nus" (Mont-Saint-Michel)(3). "E per atzeytoní blanch per a obs cè una cota que fon fets el Jesús" (València)(4).
DALMATICA MANTELL	BLANC/OR	DRAP CONS- TANÇA	Jhs.Infent	Corpus	1424	"Una dalmaticha de bordat blanch, brodada d'or, e diadema de l'infent Jesús" "Una verga ab penó blanch e .j. mantell de drap de Costança, brodat d'or per Ihesús com resucita e ix del sepulcre" "Un vestit de aluca complet e .j. parell de guants per lo dit Jhesús. Item j sudari de drap de bordat" "vestiment de cuyr ... de Jhesús, qui en forma de sobre, aparach a S. Martí" (Barcelona)(5).
SUDARI VESTIT	BLANC	DRAP BRODAT CUIR	Jhs.Resusc Jhs.Fobte	Ofici Resurrecció Corpus	s.XII 1408	"cota nova de damasqui blanch per al Jhesús que porta S. Christófol /el coll/" (València)(6).
COTA	BLANC	DAMASQUI	Jhs.Infent	Histori Sant Christófol	1445	"per dos parells de guants chiquets ab fregeta d'or per al Jhesuset de sant Christófol e al de Egipte, e .3 sous/parell" (València)(4).
GUANTS	FRANJA OR		Id.	Corpus	1451	"la robe la plus blanche que faire se pource et une face et les mains toute d'or bruny. Et un gran solcil à reys par occrière" (Franga)(3).
ROBA FAÇ I MANS VESTIT I CALCES Vestiment TUNICA	BLANC D'URADES		Jesús Ascensió	Passió de Jean Fíchel	s.XV 1495	"quatre aludes per a la vestimenta del Jhesús... fer la vestimenta et 'quelques' del Jhesús de aluda" (Vila-Réal)(7).
COTA	BLANC	PELL	Jhs.Judge	Passió	1976	"una dotzene de aludes als vestiments de Jesús e dels laïcs" (id.)(7).
GIPO CALSES I CALÇONS CAPA VESTIT	BLANC ID. BLANC	Id. POPRRA FORPRA	Id. Jhs.ASSOT Jhs.-Metod	Id. Passió	1534	"posen-li la poppra" "una poppra blanca" "despullaran lo Jesús de la poppra y vestir-li han la sua cota" (Carvera)(6). "Lo Ihesús vest de la manera següent: ab gipó de setí blanch, calces y calçons del mateix, en la qual roba faran los plaques /plecs?/ de alguna cosa vermella, apoxterà denunt esta robe cape blanche" (Majorca)(9).
VESTIDURA CANYA VESTIT	VERDOLL	SETI Id. Id.	Jhs.Resusc Jhs.Assots	Passió Passió	1598-9 1598-9	"resuscitarò Christo ab cabellera y corona y creu y bandera y vestit de blanch" (Majorca)(10). "assoten a Jesús e posen-li una vestidura vermella ab una canya a la mà" (Majorca)(11).
BARBA	PELL	PELL	Crucifix?	Passió?	s.XVI	"of leather for Christ" (Chelmsford)(12).
CABELLERA CORNELLA I BOLLES DALMATICA CREU	NEGRA	CUA CAVALL CANEN BADANA	CrIST CRIST	Treçèdia de Santo Fulàlia Auto de la Ascensió Ofici Sepulchri eou Resurrecció.	XVIII 1500 s.XII- XIII	Barba de Crist feta amb una cua de cavall penjada al mentó (Roselló)(13). "Cristo, con cabellera negra de caféano, barba y una diadema, saya y calzas de badana, çuantes y en la mano una bola, símbolo de poder" (Toledo)(14). "decinde veniat (Christus), dalmatica indutus ferens in manibus crucem" (Harmoutier, Tours)(17).

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIO	DATA	DOCUMENT
ROBA ROBA ROBA DIADEMA TUNICA CALCES PANTELL TUNICA	BLANCA VIDLAT VERMELL DAURADA ENCARNAT PORPRA BLANCA		JESUS JESUS REN JESUS 12 ANYS JESUS PASSIO JESUS/FOLL	TRANSFIGURACIO PASSIO RESURRECCIO PASSIO	1547 1583 1597	Miniatures H-Cailleau (Valenciennes)(15). "Zur wiehnacht sol ey ein subere knöblin haben, ungefärllich 1/2 jätig, in einem schönen Hemmetlin und ein Diädemlin mit 3 vergüllten gilgen uff dem Houpt" "Jesus der 12 Järig. Sol haben ein Rock dem Salvatori glych, auch ein brun lang Har und Diadem mit goldinen gilgen alls der Salvator, auch barfuoss in lininen gferbten strüpfen" "Item, den Rotten Furpur Mantel dem Salvatori anzelegen" "Salvator ist bekleidit wie den ersten tag, doch so sol er haben eine underschydentliche Har und Diaden" "Er sol gerüst haben das Wyse lang klcid, dem Salvatori anzelegen zuo verzpotten" (Lucerne)(16).
ROBA ROBA	BLANCA BLANCA	CANEMAS DRAP	JESUS JESUS	TRANSFIGURACIO PASSIO (FOLL)	1501	"pou VII aines de trillis blanche ... pour faire à Dieu sa robe de la Transfiguration ... pour III aines de blancquet ... pour faire la robe blanche à Dieu pour sa Passion ("Lors ilz lui vestent ung habit blan de fol sus sa robe, qui va jusques enmy gambe") ... pour III aines et demie d'otel blancquet, que l'on fist teindre, pour faire à Dieu sa robe de pourpre("i fault avoir ung viel habit fourré de martre tout deschéif per les boys") ... pou fechan de la robe blancq à Dieu de trillis pour la Transfiguration et pour sa robe blanche de drap que Herode lui presenta" "pour Je aine III quarterons de blam trillis ... pour faire une peite de cheusse blanche à Dieu, pour servir à la Transfiguration" (Rons)(18).
ROBA ROBA ROBA BARBA CREU ROBA	BLANC VIOLETA NEGRE NEGRE NEGRE CARN BLANCA	CANEM TELA/SAC CUA CAVALL (HUESA)		PASSIO FRESA DE L'HORT PASSIO	XV-XVI XIX XVIII	"Jhesusf deu porta una r[euba] de viuulet seut [...] de negre an una [g]lone[?]ga de tela et sac" (Occitania)(19) "vêtu d'une robe noire de pénitenti, avec les cheveux épars, une queue de chevel noir pendue au menton en façon de barbe et une croix à la main" (Rosselló)(20). "Jesus lo quel restará vestit ab una roba encarnada molt justa que eixerà tot nu, ab una tobellole que tindrà pintada tota blanca..." (Rosselló)(21).
ROBA ROBA ROBA BARBA CREU ROBA	BLANC VIOLETA NEGRE NEGRE NEGRE CARN BLANCA	CANEM TELA/SAC CUA CAVALL (HUESA)		PASSIO FRESA DE L'HORT PASSIO	XV-XVI XIX XVIII	"Jhesusf deu porta una r[euba] de viuulet seut [...] de negre an una [g]lone[?]ga de tela et sac" (Occitania)(19) "vêtu d'une robe noire de pénitenti, avec les cheveux épars, une queue de chevel noir pendue au menton en façon de barbe et une croix à la main" (Rosselló)(20). "Jesus lo quel restará vestit ab una roba encarnada molt justa que eixerà tot nu, ab una tobellole que tindrà pintada tota blanca..." (Rosselló)(21).

NOTES AL QUADRE N° III.

- (1) Richard DONOVAN: The Liturgical Drama... p. 172
- (2) Alèssandro D'ANCONA: Origini del teatro italiano, vol. I, p. 164.  
Torino, Ermanno Loescher, 1891. Documents revisats per Valerio MARIANI:  
Storia della Scenografia italiana, p. 14. Firenze, Rinascimento del Libro, 193
- (3) Gustave COHEN: Histoire de la mise en scène... p. 40.
- (4) M.CARBONERES: Relación y explicación... p. 25, 32
- (5) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, vol. I, pp. 13, 14
- (6) H.CORBATO: Los Misterios del Corpus..., p. 69
- (7) J.M.DOÑATE SEBASTIA : Historia de Villarreal, III, p. 152, 147
- (8) A.DURAN I SANPERE: La Passió de Cervera... p. 77, 106, 112  
(Vid. també Gustave COHEN, op. cit., p. 223).
- (9) Gabriel LLABRES : Consueta del Juý... p. 456
- (10) Primera Passió mallorquina del Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, folis 78-80v.
- (11) Segona Passió mallorquina del Ms. 1139 de la B.C., f. 107-109.
- (12) Allardyce NICOLL : Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale, p. 73.  
Roma, Bulzoni editore, 1971.
- (13) Josep Sebastià PONS : La littérature catalane en Roussillon... p. 315.
- (14) Carmen TORROJA-Mª RIVAS: Teatro en Toledo..., p. 61.
- (15) Elie KONIGSON : La représentation... pp. 52-53 i Planches I-IX.
- (16) Blakemore EVANS: The Passion Play... pp. 200, 202, 207, 211.
- (17) G.Cohen: Antologie du drame liturgique, p. 60.
- (18) G.COHEN : Le livre de conduite, pp. 314, 331, 509, 516, 527.
- (19) A.VITALE: Il quaderno di segreti, p. 53.
- (20) J.HENRY : Lettres sur le Roussillon, p. 17.
- (21) Ms. 43, p. 221. ADPO.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
Vestit com donzella, lligats i corones			MARIA		ss. XIV-XV	"É lo qual infant /Maria/ deu ésser vestit, lligat e parat así cum una donzella, e heu portar una corona en lo cap: los quals vestiments, lligats e paraments..." (Perpinyà)(1).
MANEGUES		TELA FRANÇA	MATER		1423	"En cost de tela de França per a mànegues a la Maria"(València)(2).
COT	Sol i llum	BRODATS		Corpus	1423	"qui brodaren lo sol e la luna en lo cot nou de la Maria Mare"(id.)(2).
COTA	BRODAT OR	DRAP CONS-		Corpus	1424	"una cota de drap de Constança brodada d'or, forrada de tela blava per aquell qui representa sancta Maria" (Barcelona)(3).
FOLRAT	BLAU	TANÇA/TELA		Corpus	1428	"6 canes de tela Constança per fer huna roba a la Maria... 1 cana 6 pels: de tela fogada per foradura de mànegues... 3 canes 2 pels de fogat per foradura... 4 tiretes de seda blanca ab aguyletes d'argent per la cota de la Maria" (Tortosa)(4).
MANEGUES	BLANCA	CONSTANÇA				
COTA	BLANCA	TELA FOGADA				
COTA	BLANCA	SEDA				
COTA	BLANCA	COTONIA DE XIPRE/FOLRAT		Nadal	1438	"fiu fer una cota blanca de cotonia de Xipre per a la Maria, la qual fou forrada de tela Constança... VIII alnes de cotonia xipsana" (València)(5).
GUANTS		FRANJA DR		Corpus	1451	"per cinch parells de guants ab frangeta d'or per a les quatre Maries, ço és de la Assumpció, de Batlem, de Egipte, de la Salutació e per a la donzella de sent Jordi" (València)(2).
ROBA		BRODAT DR		Corpus	1459	"per L payns d'or petit per brodar la roba de la Maria" (Lleida)(6).
ROBA	DARADA			Colometa	1475	"...pintor, per la roba de la Maria que durà e renovellà"(Lleida)(6).
GUANTS		PELL?		Colometa	1492	"item ponit in datis v sol, illi den, quos solvit per guants et escarpins a la Maria e per los apòstols" (Lleida)(6).
ESCARPINS				Consueta Juy Passió	1598-9	"la Maria ricament vestida com a Reyna" (Mallorca)(7).
LLIGAT	BLANC				Id.	"Maria vestida a.n el cap un lligat blanc y mantell abrigat"(Mallorca)(8).
MANTELL				Assumpció	1607	"Robes de N <sup>ra</sup> de Assumptió. Primo 1 vel de seda guarnit de seda vermella i groque a.n els caps ab flochs de seda. Item 2 cuxins grochs de setí. Item 2 ventalls de plomes ja molt usades... Item 2 cuxins de vellud y setí verd. It. 2 cuxins de guadamencil"(Mallorca)(9).
VEL	VERMELL/GRAC	SEDA				"una túnica de tafetà vert per a la Maria, manta blau ab esteles" (València)(10).
COIXINS		SETI				"La Virgen, una túnica de tafetán verde con su manto azul de tela con estrellas pintadas, con su corona de cartón plateada"(València)(10).
VENTALLS		PLONES				
COIXINS	VERD	VELLUT/SETI				
COIXINS	VERD	GUADAMECIL				
TUNICA	VERD	TAFETA		Misteri Herodes	1672	
MANTELL	BLAU AMB ESTELS	ESTELS				
TUNICA	VERD	TAFETA				
MANTELL	BLAU AMB ESTELS	ESTELS				
CORONA	ARGENTAT	CARTRO		Id.	1716	
GUANTS						
COTA	BLANC	SETI		Nadal	1440	"4 parells de guants, 2 per la Maria que canta /i/ per a la Maria de l'araceli" (València)(5).
MANTELL	VIOLETA	VELLUT CARMESI		Actes Apòstols	1536	"...la Vierge Marie, vestue d'une cotte de setin blanc, et le manteau traissant jusqu'à terre de veloux cramoisy violet"(11) "fault une robe blanche à la Vierge Marie en laquelle doit mourir"(11) "fault une couronne en-vironnée de douze estailes pour couronner en Paradis le dicte Amencel. Elle est reunye au corps et ressuscitee Marie ayant le visage clar comme la soleil"(11) "Marie, pour le double que S.Thomas faisoit, luy gecta sa asinctura" (Bourges, França)(12).
ROBA	BLANC					
CORONA	12 estels			Mart i Assumpció		
MASCARA 7	RADIANT					
CENYIDOR						

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIO	DATA	DOCUMENT
VESTIT	BLAU		MARIA	PASSIO	1547	Miniatures H.Caillaieu (Valenciennes)(13). "Maria, erstlich als ayn aller züchtigste Junck frow, volgents ein tüechlin über das har, soas in tempel gadt, letstlich erberlich tüechlet, das har bedeckt, trurig" "Maria die Muotter Christi... Ir.kleidung ist ein wyss underkleid oder Closterfrowen Rock, darüber ein blawer eydiner Mantel. Ein schön ussgespreit frawenhar, darüber ein schyn, wyss hosen und schuoch, erbaxlich. Sy sol dâe statt dess gruoeses zuorstun: ein Pulltpret uffrecht stande mitt einem genterlin, darvor ein schämelin, das sy knüwen könne, ein Buoch daruff, ein krüsen dâfneben, darinn bluomen und Wyss gilgen stengel... Für Wiensacht hin sol sy dann ein Rein zart tüechlin über das har haben, das irt doch das har nit gar bedecke"(Lucerna)(14).
VEL COBRI-	BLANC			PASSIO	1583	
CAP	BLANCA				1597	
CDTA (VES-						
TIT NONJA)						
MANTELL	BLAU	SEDA				
CABELLERA		PEL				
FARISTOL/LLIBRE						
LLIRIS	BLANC					



NOTES AL QUADRE Nº IV.

- (1) Richard DONOVAN: The Liturgical Drama... p. 158.
- (2) M.CARBONERES: Relación y explicación histórica... p. 27, 32
- (3) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, vol. I, p. 14
- (4) Llibres de Claveria, "Cuern del Corpus Christi", f. 1v. (1428).  
Arxiu Municipal de Tortosa.
- (5) J.SANCHIS SIVERA: La Catedral de Valencia... p. 464, 463.
- (6) L.RUBIO GARCIA: Estudios sobre la Edad Media... p. 72, 42, 43
- (7) G.LLABRES : Consueta del Juý... p. 456.
- (8) Primera Passió mallorquina del Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya,  
folis 78-80v.
- (9) G.LLOMPART: Las Fiestas del Corpus en Zaragoza y Mallorca... p. 209
- (10) Hermenegild CORBATÓ: Los Misterios del Corpus de Valencia... p. 91, 160.
- (11) Jacques THIBOUST : Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique  
monstre du Mystère des Saints Actes des Apostres par Arnoul et Simon  
Gréban, qui a eu lieu à Bourges, le dernier jour d'avril 1536. (Edició:  
de M.Labouvie), p. 27. Bourges, Manceron, 1836.
- (12) Le Baron A. de GIRARDOT : Mystère des Actes des Apôtres représenté à  
Bourges en avril 1536 et publié d'après le Manuscrit original. /En rea-  
litat només publica una llista d'inencions necessàries per representar  
aquest Misteri: "Extraict des fainctes qu'il conviendra faire pour le  
Mistère des Actes des Apostres"/, pp. 14-16. París, Lib.Archeologique  
de Victor Didron, 1854.
- (13) Elie KONIGSON: La représentation... pp. 52-53 i Planches I-IX.
- (14) Blakemore EVANS: The Passion Play... pp. 182, 200.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE DEL FARE	REPRESENTACIO	DATA	DOCUMENT
DALMATICA ESTOLA				Jeu d'Adam	s-XII	"Tunc veniat Salvator indutus dalmatica... veniet Figurā stola habens" (Franga)(1).
VESTIT SACERDOTAL, DIADEMA I EVANGELI GUANTS	VERMELL			Annunciazione	1432	"un uomo di maestoso aspetto, rivestito di panni sacerdotali, con diadema in capo e l'evangelo nella mano sinistra, così come suol-si rappresentava Dio Padre"(Firenze)(2).
CAPA ALBA	VERMELL BLANC	TELA		Corpus	1428-9	"Item comprí e Déus lo Pare huns guants vermells per 11 s.6d." (Lleida)(3).
ROQUET				Corpus Misteri d'Adam i Eva	1643	"una capeta de tela vermella de el Déu Pare" (València)(4).
CAPA TUNICA	VERMELL	TAFETA		id.	1672	"per a Déu Pare, una alba, un roquet, una capeta bermelle mostrachada a la rededor" (València)(5).
CAPA CABELLERA/ BARBA	MACARADA ID. BLANC	ID.			1716	"Una túnica de tafetán de nácar, que sirve para el que hace el Dios Padre; una capeta pequeña de tafetán de naca guarnecida de gelones. Cabellera y barba blanca" (Valencia)(6).
BARBA		CUA VACA		Prese de l'Hort (Fessió)	XVIII	Barba de Déu Pare fets amb una cua de vaca (Roselló)(7).
ROBA	BLANCA			Fessió	1547	"Signatures d'Hubert Tailleur celez Ms. Rot-J-7-3 à Fr. 12536 de la 3 <sup>e</sup> P. (Valenciennes)(8).
CABELL/ BARBA	GRIS			Fessió	1536	"Gott Vatters, diadem, har, bart, spfel, ripp, irinne formm, fällin röck, tafel zun X boten"(Lucerne)(9).
PASSANA/COSTELLA BLANCA					1545	"Pater aeternus: Sol haben das gvenlich Diadema. Schön allt väterisch grew lang har und bart. Den Rychs öpfel in der hand. Ein wyes ripp im ermel. Item, die tafel zun den X gebotten und dz himmelbrot. Er sol bekleit kommen in einer alben und drüber ein kostliche Chor Leppen". (Lucerne)(9).
TUNICA TALAR					1560	
TAULES LLEY	ORRADA				1583	
CAPA DE COR	BLANCA				1597	
ALBA						
BOLA MÓN						
VESTIT AMB VORA	PORPRA	SEDA		Fessió	1501	"Item, pour une bordure de martre à la robe Dieu de pourpre ... item pour avoir fait taller ung deadesme pour Dieu" (Mons)(10).
DIADEMA		MARTA (PELL)				"Lo Pare Estem ab capa pluvial al cep. (Roselló)(11).
CAPA PLUVIAL				Victoria Christi	XVIII	
SOTANA	VIOLAT			La Prese de l'Hort	XIX	"...Dieu le Père en soutane violette, portant pour berbe une queue de vache, et pour auréole un morceau de carton triangulaire couvert de papier doré" (Roselló)(12)
BARBA	DAURAT	CUA VACA		Annunciazione	1439	"un home de majestuós aspecte, vestit amb robes sacerdotals, amb una diadema al cap i l'Evangelí a l'esquerra, així com sol representar-se Déu Pare"(13).
ROBES SACERDOTALS DIADEMA		CARTRO				

NOTES AL QUADRE N<sup>o</sup> V

- (1) Paul Aebischer : Ordo Representacionis Ade, pp. 27, 58. . .
- (2) Emilio FACCIOLI (edit.): Il testro italiano, I, tomo secondo, p. 688
- (3) Luis RUBIO GARCIA: Estudios sobre la Edad Media... p. 71
- (4) M.CÁRBONERES: Relación y explicación... p. 85
- (5) Ferran HUERTA : Teatre Bíblic... p. 101
- (6) H.CORBATO : Los Misterios del Corpus de Valencia... p. 159
- (7) HENRY : Lettres du Roussillon, 1823.
- (8) Elie KONIGSON: La représentation... pp. 52-53 i Planches I-IX.
- (9) Blakemore EVANS: The Passion Play... pp. 177, 181, 191.
- (10) Gustave COHEN : Le Livre de conduite... p. 530, 551-2.
- (11) Ms. 45, f. 36v<sup>o</sup>. A:D.P.O.
- (12) D.M.Henry: Lettres sur le Roussillon, 12.
- (13) Descripció del bisbe rus Abram de Souzdal. Cf. D'Ancona: Origini, I, p. 246.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
ALBA, AMIT, TUNICA, PALM TUNICA CLBUS	BLANC VERNELL		APOSTOLAT S. JOAN S. PERE	Visitació Se- pulchri.	s. XIJ- XIII	"alba sine paruris cum tunicis, quarum Iohannes amictus tunica alba, palmam in manu gestans, Petrus vero rubra tunica indutus, claves in manu ferens" (Dublin)(1).
CAPIES PLUVIALS BORDONS			APOSTOLS	Victimae en català	s. XIV- XV	"illi duodecim presbiteri cum pluvialibus quibus induti sunt cum bor- donis in manibus" (Mallorca)(2).
MANTELL	BLANC		S. JOAN	Passió	1339	"uno manto blanco da Devotione per S. Giovangne" (Umbria)(3).
GUANTS/ESCARPINS					1492	"per guants et scarpins... per los apbstols" (Lleida)(4).
CAPIES BORDONS			APOSTOLS	Victimae	1511	"12 preveres ab capes y bordons" (Mallorca)(2).
CANIS/DALMATICA CASULLA PALMA	BLANC		APOSTOLS S. JOAN	Assumpció	1511	"E vestit s'en honse preveres per apbstols ab canis y dalmatiques, acceptat S. Joan qui aposterà casulla blanca ab una palme en la mà" (Mallorca)(2).
CASULLA VEL PALMA/CIRI	BLANC BLANC BLANC	CANELOT* SEDA	S. JOAN	Festa de S. Joan Baptista i Evan- gelista.	1511	"S. Johan Evangelista, lo qual enirà vestit ab casulla de xemellot blanch, ab un vel blanc de sede devant la cara, e ab diadema; e ab la mà esquerra aposterà una palma, e hun libret; e en la mà dreta aposterà hun ciri xich blanc" (Mallorca)(2).
LLIBRE CASULLA SA- CERDOTAL			S. JOAN	Id.	1516	"Sed ille qui erit Iohannes Evangelista sit indutus vestimentis sa- cerdotalibus cum casulla" (Mallorca)(2).
ALBA LLIGA/COLLARE	BLANC		S. JOAN	Roca Apocalipsi	1672	"una lliga per a la sintura per a el Johan; una alba, un collarat" (València)(5).
BARBA		CERRES	APOSTOLS	Corpus	1400	"En cost de XIII barbes de cerdes per a obs dels apbstols e dels profetes" (València)(6).
BARBA BARBA I CABELLERA CABELLERA		CANEM		Devellament de la Creu Colomete	1387 1419	"en canem que comprà per a obs de fer barbes als apbstols" (Vila- Real)(7).
			S. PERE	Corpus	1424	"Item pro reparando et aptando barbas et cabelleras apostolorum" (Lleida)(4).
						"S. Pere ab testa, barba e cabellera nulla" (Barcelona)(8).
TUNICA CAPA OBLIQUA BACULS AMB PERIES ESCLAVINA BORDO CARABASSA			PELEGRINS EMMAUS PELEGRINS	Danza de los Romeos	s. XIII s. XIX	"duo clirici... induti tunicis et desuper cepis in transversum, por- tantes baculos et petas in similitudinem Peregrinorum"(Rouen)(2). "Danza de los romeros... vestidos de esclavina, bordón y calabaza" (Espanya)(10).

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIO	DATA	DOCUMENT
ROBA MANTELL EN ROBA MANTELL	CARNESI BANDA OR OR-ROIG CARNESI	SETI BROCAT d'or i perles DRAP RAS TAFETA	S. PERE S. ANDREU	Mystère des Actes des Apostres	1536	"S. Pierre, vestu d'une robe de satin cramoiisy, broché d'or, enrichie de diamans et de grosses perles, et manteau en écharpe de drap d'or frisé. S. André, vestu d'une robe de drap d'or ras sur champ rouge, à franges par le bas, et manteau de taffetas armoisy, cramoiisy violet, broché à l'entour de perles enchassées en or, et sur l'épaule attaché d'une bague de 4 diamans en pointe et 4 perles pendants et une autre sur le devant. S. Jacques Mejeur, vestu d'une robe de taffetas armoisy changeant, brodée à l'entour de fil d'argent, à figure d'antique, et de manteau de satin cramoiisy en broderie de coquilles d'or, entrelacées de lacs. S. Jehan, vestu d'une robe de veloux bleu, semée de perles, brodés et frangés de pourfil d'or, autant plein que vuidés, avec un manteau de taffetas d'or, frangé de mesme. S. Jacques Mineur, vestu d'une robe de damas violet, environné par le bas de franges de fil d'or, brodée à l'entour de broderie en lacs d'amour, enrichie, par le haut du collet, de plusieurs chaines, joyaux et perles, et manteau de satin blanc, doublé de taffetas rouge, enrichi aussi de bagues et chaines d'or entre lesquelles y avoit une escharpe estimée 450 escus d'or. S. Thomas, vestu d'une robe de satin tanné, broché de drap d'or et toile d'argent en figures, et manteau de veloux violet, semé de sphères et lettres d'argent. S. Mathieu, vestu d'une robe de veloux violet en broderie de satin blanc et pourfilé d'or, avec ceinture en façon de cordellière toute d'or... et le manteau de damas blanc frangé de fil d'or. S. Philippe... robe de veloux cramoiisy violet, frangée de fil d'or, avec manteau de satin broché verd... S. Bartholomy... robe de damas cramoiisy... broderie d'or et manteau de satin cramoiisy violet. S. Jude... robe de satin cramoiisy, brodée à l'entour de fil d'or sur veloux verd, et le manteau de veloux pers /verd bleustré/, à broderie de fil d'or... S. Simon... robe de veloux verd figuré, bandede drap d'or frisé, et le manteau de drap d'or attaché à grosses pâtenostres /lletanies/ d'or. S. Mathias... robe de damas cramoiisy pourfilé de fil d'argent, et manteau taffetas jaune"(Bourges)(9). "Saulus, vestu d'une ceseque de satin cramoiisy, pourfilée d'or d'anti-que ouvrage; avoit les manches de la dite ceseque de toile d'or traict sur champ jaune, blanc et noir, qui estoient attachées sur le derrière de sa ceinture. Ses bras estoient vestus d'un veloux cramoiisy, pourfilé de semblable ouvrage que la dite ceseque, découpé en travers, par où apparaissoit le doublure, qui estoit de mesme. Il avoit en sechaine une grosse chaîne d'or, à laquelle pendoit, sur trois autres, un bracquemart /espaes/ qui avoit le fourreau de veloux blanc, semé de feux faits de broderie, et la poignée du dit bracquemart estoit d'un
ROBA MANTELL	BLAU	TAFETA SETI	JAUME EL MAJOR			
ROBA MANTELL	OR	VELLUT TAFETA	S. JOAN JAUME EL MENOR			
ROBA MANTELL	BLANC ROIG	SETI	S. TOMAS			
ROBA MANTELL	TORRAT VIOLETA	SETI VELLUT	S. TOMAS			
ROBA BRODADA CENYDOR MANTELL ROBA MANTELL ROBA MANTELL ROBA MANTELL ROBA MANTELL	VIOLETA BLANC DAURAT BLANC VIOLETA VERD CARNESI VIOLETA CARNESI BLAU-VERD VERD DAURAT CARNESI GROC CARNESI GROC/NE- GRE/BLANC CARNESI	VELLUT SETI-OR OR DOMAS VELLUT SETI DOMAS SETI VELLUT VELLUT DRAP D'OR DOMAS TAFETA SETI VELLUT OR VELLUT	S. MATEU S. FELIP BARTOMEU S. JUDES S. SIMO S. MACIA S. PAU			
ROBA MANTELL ROBA MANTELL CASACA MANEGUES BRAÇOS BANDA ESPASA BEINA	BLANC	VELLUT				



VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIO	DATA	DOCUMENT
POM CAPELL	VERD/OR BLANC	JASPI VELLUT				Jaspe verd, enriçhi de petits cercles d'or. Son chapeau estoit de veloux blanc, fait en pointe crochue, à laquelle pendoit une houppie de perles, et le surplus estoit pourfilé d'or d'ouvrage antique, et le rebzas /bourrelet, coixinet/ estoit enriçhi de force bagues; ses boutines estoient de veloux jaune doré, fendues sur le devant et attachées de petits cordons de soye, ferrées de fers d'or; les estriers et esperons dorés" (Bourges)(9).
BOTINES CORDONS	GROC DAURATS	VELLUT SEDA				
CABELLERES CAPJIONS	FOSC	CERRES DE CUA DE VACA LLENG	APOSTOLS	La Ascension	1501	"El año siguiente /1501/ llevaron unas cabelleras distintas de las usuales, que solien ser de cáñamo teñido. Estas eran de cerdas de colas de vaca prendidas en caperuzas de lienzo prieto u oscuro" (Toledo)(11).
COLTELL ESPASA			S-PERE	Fassió	1536 1545	"Petrus, ein mässer" "Petrus: syn schwertt, ein glätzet houpt, gra: har, wyssen rock, pleuwen mantell, grawen krusen bart, ein lybkleid, alls nakedt an beinen, barfuoss"
CALBA POSTISSA CABELLERA GRIS BARBA MAITELL BLAU BLANC	GRIS GRIS BLAU BLANC	ARRISSADA			1583 1597	"Petrus. Vor der beruoffung alls ein Vischer. Darnoch bekleidt in ein nem blawen underrock, darüber ein wyssen mantel, ein gra: har, mit einer glatz und vornen her einen schopff, Ein krusen kurzen grawen bart, underhar gefärbt strümpff alle: nakedt oder barfuoss. Er sol auch haben den andern tag ein kurzen allvatter tegen... Petrus 2 schwert daselbs, sond kurtz Wör sin, allfrenkisch; im Garten eins, damit er Michaelus dz or abechlecht". "Johannes: ein gel kruss har, kein bart, ein wyssen rock zuo im fürtt, ein lybkleid, alls nakedt an beyren, barfuoss" "Johannes, ein gel krus har, jungor gestalt ene bart, ein wyssen underrock, darüber ein roten mantel, an schencklen barfuoss" "Jacobus Major: ein muscholen" "Jacobus Major: ein kruss schwartz har, kein glatz, auch alle die andren alls nakedt und barfuoss" "Jacobus der Meerer. Ein priesterrock zuegürtet, Ein mantel darüber, ein krus schwartz haar, kein glatz, an schencklen barfuoss". "Andreas, ein crütz" "Andreas auch also wie Jacobus, doch mit etwas anderscheyd, den andern tag hatt er auch ein alt vatter tegen" "Jacobus minor, ein Segen" "Jacobus minor: ein priester rock zuo im gürtt, ein mantelzweiffbüttisch, mit alls der rock gefärbt, ein lyb cleyd, an beinen alls nakedt und barfuoss, har und bart glych dem Salvator". "Thomas, ein spießli" "Thomas: ein glatz und ein kruss schwartz har, ein langen schwertzen bart"
DESCALF (CALCES PINTADES) TURICA MAITELL	BLAU BLANC		PERC-PESCADOR			
CABELL INGERBE	ROS	ARRISSAT	S-JUAN			
TURICA MAITELL	BLANC VERMELL					
CALCES ENCARNAT		(DESCALF)	JAUKE MAJOR			
PETXINA CABELL	NEGRE	ARRISSAT				
SCTANA CORDADA MAITELL	NEGRE		ANDREU			
SERRA CREU ASPADA			JAUKE MENOR			
SCTANA MAITELL	DIFERENT COLOR	SOTANA				
BARBA/CABALLERA LLANCA			THOMAS			
CALBA POSTISSA CABELL	NEGRE	ARRISSAT REVOLT				
BARBA SCTANA CAPILLA	NEGRE/ROIG		MATEU			"Pätheus: kruss har unnd bartt, schwartz, gemischlet mit weiss; ein priester rock zuo im gürt... Aber Am zoll soll er ein hocketen an han; ein beschlegnen tegen; Hosen und schwao an und ein huott uff Jydisch".
PANTALONS/SABRATES/BARRAT JUEU						



VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIO	DATA	DOCUMENT
GAMIVETA CREU BARROT CABELL/BARBA TUNICA BOSSA VESTITS SACERDOTALS	VERMELL GRIGA VERMELL BLANC	LLARG	APÒSTOLAT BARTOMEU FILIP SIMÓ JUDAS (traïdor) APÒSTOLS	PASSIÓ  Oficium Sepul- chri Òeu Ressu.	1536- 1557  s.XII- XIII	"Bartholomeus, ein messer... Philippus ein Crütz... Simon, kalben..."  "Jude verriäter: rott lang har und bart, ein gelen rock, ein Rotten Stossen seckell am hells, ouch fackett und barflouss an beinen und füessen" (Lucerna)(11). "...Discipulos, indutus sacerdotilibus vestimentis candidis" (Mismoutier, Tours)(12). "Item costa cànem e corda par a les barbes dels apòstols e als cabella, Illiisus VI dinera" (Castelló)(13). "tous les Apostles doivent ci avoir des sorlés blancs en leurs piedz et estre cheins de coroyes ou touelles sur leurs robes, leurs manteaux hos- téz, et (ont) ung baston blanc en leurs mains, comme ung bourdon" (Mons) (14) "S. Jehan l'Evangeliste est vestu d'une belle robe blanche... Lors s'en- fuit {S. Joan} et abandonne son mantel vermeil" (Mons)(14)
CABELLERA BARBA SABATES CEIVIDORS BASTO  TUNICA MANTELL	BLANC BLANC BLANC BLANC BLANC VERMELL ROIG	CANEM I CORDA TELA	APÒSTOLS  JOAN JUDES	PASSIÓ  PASSIÓ  PASSIÓ	1383 1501  XV	"Judas qual que las porte las raubas de ros" (Occitània)(15).

## NOTES AL QUADRE N° VI

- (1) Fletcher COLLINS: The production medieval church music-drama, p. 82.
- (2) Richard DONOVAN : The Liturgical Drama, p. 132, 133, 137, 129, 128
- (3) Emilio Faccioli: Il Teatro Italiano, I, t. 2º, p. 685
- (4) Luis RUBIO: Estudios de la Edad Media... p. 43, 42.
- (5) H.CORBATO : Los Misterios del Corpus... p. 92.
- (6) M.CARBONERES : Relación y explicación... p. 23.
- (7) J.Mº DOÑATE SEBASTIA: Historia de Villarreal, III, p. 148.
- (8) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, p. 14.
- (9) Jacques THIBOUST: Relation de l'ordre... pp. 25-26.
- (10) Gaspar Melchor de JOVELLANOS: Espectáculos y diversiones públicas. ed. de J.Lage. Madrid, Cátedra, 1977, p. 81 nota 8.
- (11) Blakemore EVANS: The Passion Play... pp. 177, 182, 204.205
- (12) Gustave Cohen: Antologie du Drame Liturgique..., p. 63
- (13) José Sánchez Adell: Castellón de la Plana en la Baja Edad Media. Aspectos de la vida urbana. BSCC, 54 (1978), p. 333.
- (14) G.Cohen: Le livre de conduite, pp. CIX, 279, 153, 292.
- (15) A.Vitale-Brovarone: Il quaderno di segreti, p. 53.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
VESTA I CALCES		CANEMAS	DIABLES	Corpus	1424	"dues vestes ab calces de canemag e dues tantes per a los diables" (Barcelona)(1).
VESTIMENT I CALCES SOLADES		DRAP SOLA		Corpus	1428	"en lo dit vestiment /del diable/ del drap... 3 canes ab les calces... per solar les calces" (Tortosa)(2).
VESTA I CALCES	GROC	TELA		Corpus	1504	"huna vesta ab calsea de tela grogua e hun cap de diable de 2 canes" (Mallorca)(3).
GIPÓ I CALSES	TARONJA	TELA		Corpus	1512	"per dos canes e un palm de tela taronjada per fer gipó e calses an el diabol" (Mallorca)(3)
VESTITS I CAPS DE BESTIES AMB BANYES, CRESTES DE GALL/ESQUELLES		PELLS DE LLOP, OVE- LLES, VEDELL		Vengeance et destruction de Hiertusalem	1519	"Les diables estoient tous capparassonnés de peaux de loups, de veaulx, et de beliers, passamentés de testes de moutons, de cornes de boeufs, et de grands havetz de cuisine, ceinctz de grosse courroies, esquelles pendoiēt grosses cymbales de veches, et sonnettes de muletz" (Paris)(4).
VESTIT DE SERP MASCARA DONZELLA CABELLERA VESTIT DE DONZELLA	ROSSA		LUCIFER	Misterio	s.XVI	"Lucifer vestit de serp/ with a virgyn face & yplowe heeze upon her head" (Cornovaglia)(5).
BANYES/CUA PEUS DE GALL Vestit amb cera.			ALMEDEU	Consulta de la Temptació	1598-9	"Almedeu, capità de la Luxúria, vestit com una galant donzella" (Mallorca)(6).
Vestit ajustat BOTES BONET AMB BANYES VESTIT ALES	NEGRE ESTRANY Carnes f- violet groc-taron- ja		LUSBEL	Passió Corpus	XVIII 1741	"Lusbél/ ab banyas, cua y peus de gall"(Pespinyà)(7). "Per haver pintat 13 vestits per los diablots ab sa carassa detrés" (Barcelona)(8).
Serp, llas- gandaxos, colobres... VESTIT CENYIDOR Dragons...		DRAP VELLUT VELLUT BRODAT VELLUT PEL SERP	DIABLES    SATAN	Mystere des Actes des Apostres	1433    1536	"diables vestus au juste /ajustat al cos/, sans poil et sans faulz visaigez /mâscares/, mais houseréz /en bottes/ et noirs bounés /bonnet/ où seront attachies petites cornes et ne aront ciocques ne autres choses qui fachent noise" (Mons)(9). "4 petits diables vestus de draps d'estranges couleurs, avec garquettes, tymbres dorés et selles mouvants incessamment... autres 2 vestus de veloux cramaisy violet et de veloux jaune orange, tous couverts de petite serpents, lézards, couleurs et autres bestes faites de broderie ayant tous grandes selles... avoient aussi leurs garquettes et tymbres dorés et argentés... jettant feu per les narines et oreilles, et tenoient en leurs mains quenouilles à feu, faites en forme de serpents... Sathan.../cavalcant un dragó/ vestu d'un veloux cramaisy, damassé et à long poil, ceint d'un serpent assez long qui mouvoit sans cesse la teste et queue, et en plusieurs autres parties de son corps y avoit autres petits serpents et dragons mouvants. Ses selles estoient faites à myrouërs

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
ALES		MIRALLS	SATAN	Actes Apostres	1536	que semblablement il dresseoit mouvent. Son tymbre n'estoit que demi qui lui couvroit seulement la teste; il estoit doré et enrichi de plusieurs petits serpens et lézards élevés, qui jettoient feu par la gueule; il tenoit dans sa main un sceptre duquel il sortoit feu siffiant par 4 endroits, qui li estoit effueté par un autre diable... Bérial, procureur d'enfer, vestu de veloux tanné, enrichi de plusieurs espèces de bestes, faites de broderie; il portoit à son col une grande tortue vive, attaché à une grosse chaîne d'or de valeur de 2 à 300 écus; il portoit un cheperon à borlet; ses esalles estoient de taffetas changeant enrichi de brodures; son tymbre et perquette estoient argentés... Derberus, portier d'enfer, vestu d'un habit rouge de poil assez long, semée de petites queules dorées. Il avoit selles de même, et sur son tymbre y avoit 3 testes dorées qui jettoient feu assez souvent; portoit en ses mains les clefs d'enfer que sembloient ne faire que sortir de la fournaise, ten étincelloient... Proserpine, vestue d'une peau de ours, et ayant longues memelles, desquelles dégoutoit incessamment du sang, et parfois jettoit feu siffiant ... /Lucifer/ estoit vestu d'une peau d'ours, où à chacun poil pendoit une papillotte; il avoit un tymbre à 2 museaux, estoffé de diverses couleurs; il vomissoit sans cesse flammes de feu, tenoit en ses mains quelques espèces de serpens ou vipères qui se rouvoient et jettoient feu" (Bourges)(9).
MASCARA		PELL PAFER	DIABLES	Judici Final	XV-XVI	"Los diables van vestidos de pellejos de lobos, reposos y carneros y llevan caras moldeadas de papel grueso" (Toledo)(10).
PARTELL				El rico averiguo to	id.	"...dos o tres diablos con mantos, capirotes y cascabeles"(Toledo)(10).
CAPIRONS				FASSIO	1547	Miniatures H. Ceilleu (Valenciennes)(11).
CASCABELLES				Representació Al-Jegbrica	1455	"Diabls vestut au juste /cc justaucorpe/, sans poil et sans faulz visages /mascarses/, mais houseréz /amb totes/ et noirs boundés /bonet/ où seront attachées petites cornes et ne aront cloques ne autres choses qui fachent noise"(Rons)(12).
ACBES	VERMELL/ VERD-BLAU					
JUFES		SENSE PELL				
NO MASCARA						
BOTES						
BONETS	NEGRE,					
BANYES						
NO ESQUELLES						

NOTES AL QUADRE N° VII

- (1) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, p. 15.
- (2) Llibres de Claveria, 1428. "Cuern del Corpus Christi", fol. 3. Arxiu Municipal de Tortosa.
- (3) Gabriel LLOMPART : Las Fiestas del Corpus en Zaragoza y Mallorca... p. 205, 206
- (4) Gustava COHEN : Rabelais et le Théâtre, "Revue des Études Rabelaisiennes", IX (1911), pp. 29-39. RABELAIS, Oeuvres, Liv. IV, chap. XIII.
- (5) Allardyce NICOLL : Lo spazio scenico... p. 72.
- (6) Gabriel LLABRÉS : Consueta de la Tentació... p. 129.
- (7) Josep VILA : El conceptisme en les "Tragèdies de la Passió" rosselloneses. "Société Agricole, Scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales", vol. 91, p. 94. Perpinyà, 1983.
- (8) Gabriel LLOMPART : La Fiesta del Corpus en Barcelona y Mallorca... p. 31.
- (9) Jacques THIBOUST : Relation de l'ordre... pp. 20-22.
- (10) Carmen TORROJA-Maria RIVAS : Teatro en Toledo... p. 56, p. 60
- (11) Elie KONIGSON: La représentation... pp. 52-53 i planches I-IX.
- (12) Gustave COHEN : Le Livre de conduite... pp. XII,

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	
PELL FULLES 2 COTES I CALCES COT/CALCES PELL	BLANC VERD ENCARNAT ID. ARGENTAT	CUIR FIGUERA  PELL	ADAM I EVA  EVA ADAM ADAM/EVA	Corpus  Misteri d'Adam i Eva.  Id.	XVII?  1643  1672	"Adam i Eva vestits/ aperlet in whytt lether /.../ ffig leaves to cover their members /.../ garmentis of skynnes"(Cornualles)(1). "2 cotes & a payre hosen for Eve, stayned. A cote & hosen for Adam, stayned... 2 hearys for Adam & Eve" (Norwich)(1). "2 pelletes plateades per a les figures de Adam y Eva, valles" (València)(2). "dos vestits de carn per a Adam y Eva, dos pelletes plateades, dos dig demas de fusta deuradaes" (València)(3).
VESTIT CARN PELL DIADÈMES CASACA PELL DIADÈMA CABELLERA BARBA CABELLERA BARBA VESTITS CABELLS VESTIT	ENCARNAT ARGENTAT DAURAT ENCARNAT ARGENTAT  GRIS-NEGRE ENCARNATS	PELL FUSTA LLENG PELL LLOP	ADAM/EVA  ADAM ADAM ADAM/EVA	Id.  PASSIO	1716  1428  1538- 1597	"Dos sayos, uno para Adam y otro para Eva, de lienzo colorado. Dos pieles plateadas e fajas de piel de lobo" (Valencia)(4). "Item l'areament de Adam e de Eva ab diademes, barba, cabeleres" (Tortosa)(5). "Adam i Eva, in lykklider alls nacket" "Adam sol haben ein zimlich lang Har, das nit grav noch schwarz sye; Ein kurtzen bart; in gstatl eine XXX Jerrigen hars. Eva alle ein jung Wyb mitt schönem langem offhem wyber har. Beyde scrö nacket ein in lykklidern über den blousen ljb." "Sy schnd cuch haben zwey geflächit von Loustenen gemacht im Peredye, die scham zuo decken."(Lucerna)(7). "Adam indutus sit tunica rubea, Eva vero muliebri vestimento albo, peplo serico albo" (8). "A cote with hosen & tayle for the serpents, stayned, with a whytt heare" (Norwich)(1).
TUNJCA PEPLUM VESTIT/CAL- CES I CUA FERRUCA VESTIT VESTIT I SARAGUELLS AMB CUA GIPD/CAL- CONS/CAPUTXA JAC CUA	VERMELL BLANC  VERMELL BLANC  Pintat de serp	SEDA  TELA  LLENG ARBEU BORRA	ADAM EVA  SERP DEL FARADIS TERRENAL	Ordo representa- cionis Ade  Misteri d'Adam i Eva  Auto Adam y Eva	XII-XIII  1643 1672  1716 1500	"un vestit de tele que servix per a le serpent, usat"(València)(2). "Lo vestit de serpent, que està en un rabo penchant als serguells" (València)(3). "Un sayo, esto es, jubón y calsones todo junto, capucho, todo de lienso pintado para le serpiente" (Valencia)(4). "Le culebra, también con cabelleza, con un vestido o sayuelo de anaco, tela basta, tejido también de encarnado, y la cola rellena de borra" (Toledo)(6). "Schlang alls ein wurm"Schlang. Alls ein Vierfüßsiger giffziger Wurm engethen und gestüt, nit wybischem angsicht und stamm. Ein Houben und Cron uff dem Haupt" (Lucerna)(7).
CUC 4 PEUS PASCARA BORNET I CORDONA		FEIENKINA		PASSIO	1538	



NOTES AL QUADRE N<sup>o</sup> VIII

- (1) Allardyce NICOLL : Lo spazio scenico... p. 74, 73
- (2) M.CARBONERES : Relación y explicación... p. 85
- (3) Ferran HUERTA : Teatre Bíblic... p. 101.
- (4) H.CORBATÓ : Los Misterios del Corpus... p. 159.
- (5) Llibres de Claveria 1428, "Cuern del Corpus Christi", f. 1v.  
Arxiu Municipal de Tortosa.
- (6) Carmen TORROJA -M<sup>e</sup> RIVAS: Teatro en Toledo... p. 54
- (7) Blakempere EVANS: The Passion Play... pp. 177, 181, 191, 192.
- (8) P.Aebischer: Ordo representationis, Ade, p. 27<sup>u</sup>

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
CAPA		PAPER IMITA- CIO PELL(VAIRE*)	JUEUS RABI JUEUS RABI	Tres Maries Passió Corpus	1355 1376 1424 s.XV	"de les capes dels jueus que vengueren de Vila per lo jach" (Pollensa)(1). "costaren vayres pintats en paper a ops dels Rabins" (Vila-Real)(2). "VI jueus ab capes e gramalles" (Barcelona)(3). "Le grand-prêtre juif est en bonnet bleu, rabat blanc et toge rouge" (França)(4). "dos coros (?) de cànem assellat a ops de alcunes barbes que y fallien" (Vila-Real)(2).
CAPES/GRAMALLS BONET/TOGA ALCACOLL BARRES		CANEM	JUEUS	Passió	1376	
JAC ANB COBERTA	BLANC FOSC	LLANA REN- TADA BRIANSO(SEDA) TELA	NATAN (PROFETA)	Corpus	1428	"per 1 rova de lana lavada per al jach de Natan... al vanover per la cuberta del jach de Natan... per una cana 5 palms 1 brianso per an Natan ... per hun palm tela blava han Natan" (Tortosa)(5).
GONELL	BLAU GROC/BLANC	CANEMAS/BORSA		Corpus	1432	"comprí canemas groch e blanch per al gonel de Natan e bora"(id.)(6).
VEGETAL I ROBA		CANYES/ TELA	JOHANAS (PROFETA)	Corpus	1450	"per canyes e fill de empalomar per una roba que féu al Johannàs, profeta" (Lleida)(7).
TRATGE ROBES CAPERONS BONETS MITRA GUANTS VESTITS CAPELLES		VELLUT/SETI DOMAS Id. FOLRATS VERHELLS DIVERSOS	REI DAVID JUEUS PONTIFEX JUEUS	Nadal	1531 1536	"per la pintura del Rey David y fer-li un traje" (València)(8). "/Jueus/ longues robes de veloux, satin et damas, avec chaperons de mesme... et bonnets fourrés, faits selon la mode judaïque... /el Pontifex jueu/ une forme de mitre en sa teste et des gands rouges... Ordre de Juifs et Juives... tous lesquels estoient honnestement vestus et habillés selon la mode antique, tant de veloux, satin, damas, que taffetas de plusieurs et diverses couleurs, avec leurs chapeaux, le tout enrichi de broderies et pierreries... Marchoit une autre espèce de juifs et hostes qui recevoient et logeoient les apostates, en nombre de 8, vestus de veloux, satin et damas de toutes couleurs, bandés au travers de rubans d'or et soye à la mode de Turquie... avec leurs chapeaux, de mesme leurs habits, les aucuns garnits de chaînes et bagues... Belzezy et Alexandre, grands maistres de la Synagogue... robes de drap d'or, et pardessus des collets à longues pointes, qui estoient de satin cramoisy, et cappe de veloux pers pourfilé d'or, et leurs chapeaux, de fort antique façon, merveilleusement enrichis de pierreries, perles et chaînes d'or... Anne, le Pontife... vestu d'une robe longue, de veloux cramoisy, et pardessus une chappe de
Robes ESCLAVINA CAPA CAPELLES ROBA	CARPESI DAURAT CARPESI	DRAP D'OR SETI VELLUT PEDRERIA VELLUT	SELZEZAY I ALEXANDRE ANNAS			

satín, faite en forme de rectangle, fourrée d'une panne d'hermine...  
 Caïphe, vestu d'une longue robe de satin cramoisy, et pardessus d'un  
 long rochet d'une fine toile, fort enrichi de franges d'or et pour-  
 filé à jour; il avoit un camail de veloux noir pourfilé et frangé  
 d'or, doublé de satin violet cramoisy. Il avoit une mitre d'un satin  
 cramoisy, cercée de long et travers de perles orientales en grand nom-  
 bre; elle estoit semée de plusieurs espèces de pierres, comme rubis,  
 diamants, balais, topazes, chrysolites, saphirs, émeraudes, camaïeux  
 et autres pierres précieuses. Sur les deux pointes d'icelle, pendoient  
 deux grosses houppes de perles. Il y avoit par devant un croissant  
 d'argent mis pour aucune cause, duquel pendoit par-derrière un voile  
 en double, tissu de soye de plusieurs couleurs. Il avoit à mains des  
 gants rouges..." (Bourges)(9).

"de el alquile de quatro mantos e capirotos de los juéfios dos irrealés"  
 (Toledo)(10).

"Item IV aludes e un cabrit per als juheus, VI sous... Item costaren  
 les costures de la vestimenta dels juheus, II sous. Item costaren de  
 cosir los guants dels juheus, III diners... Item un birret per als  
 juheus, V sous. Item la barba dels juheus, VI sous" (11).  
 "per uns scarpins de cuyr ... per als juheus" (11).

83

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA
CAPA ROBA SOPREPELLIC ESCLAVINA MITRA	CARMESI OR NEGRE OR-VIOLAT CARMESI	SETI/HERMINI SETI TELA FINA VELLUT SETI SETI ANB PEDRERIA	ANIMS CAIFAS	Mystère des Actes Apostres	1536
RITJA LLUNA VEL GUANTS	VIOLAT VERNELLS	ARGENT SEDA		Assumpció	1493
MANTELLS CAPIROINS PELLS COSIDES GUANTS BIRRET BARBA ESCARPI		PELL CASRIT	JUEUS Rabí?	PASSIO CORPUS	1383 1415

## NOTES AL QUADRE N° IX

- (1) Gabriel LLOMPART : La Fiesta del Corpus en Barcelona y Mallorca...  
p. 44
- (2) J.M<sup>e</sup> DOÑATE : Historia de Villarreal, III, p. 148
- (3) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, p. 18.
- (4) Gustave COHEN: Histoire de la mise en scène... p. 222.
- (5) Llibres de Claveria, 1448, "Cuern del Corpus Christi", f.2, 3 i 5  
Arxiu Municipal de Tortosa.
- (6) Llibres de Claveria, 1432, "Cuern del Corpus Christi", f. 1v.
- (7) Luis RUBIO : Estudios sobre la Edad Media... p. 72
- (8) J.SANCHIS SIVERA : La Catedral de Valencia... p. 464.
- (9) J.THIBOUST : Relation... pp. 31-37.
- (10) C.TORROJA MENENDEZ-M<sup>e</sup> RIVAS : Teatro en Toledo..., p. 191.
- (11) J.SANCHEZ ADELL: Castellón... p. 333-334. 339

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
CAPA CENYIDA CAPUTXO/BACULS DALNÀTICA/VEL	BLANC		PASTORS	OFFICIUM PASTO- RUM	1390	"duo pueri habentes capas, desuper precipincti, tenentes capita sua infra capucium, tenentes baculos pastorales" (Pleinpied)(1).
CAPA CAPUTXO	BLANC		PASTORS	Officium Past. Nadal	s.XIV 1449	"duo pueri induti dalmaticis, velatis" (Hellerca)(1). "capas blanques als pastors et capuchons als petits pastors" (Lleida)(2).
ALBA	BLANC					"il camicia bianco, "veste infasiorie"(o sottoveste) ai pastori e ai civili" (3).
DALNÀTICA VELS	BLANC			Officium Past.	1511	"2 fadrins de la almoyna, vestits ab domàtiques blanques, ab les cares cubertes ab vela blanca" (Hellerca)(1).
				Id.	s.XIV- XV	"pueri parati ad modum pastorum" "infantes in persona pastorum sint parati" (Cambrai/Tolosa)(1).
TUNICA MUSETA*	FLORS BLANC/NEGRE		HERODES	Misteri Rei Herodes	1672	"una túnica tota de flors, una museta blanca pintada de negre, turbant en llistes /per Herodes/" (València)(4).
TURBANT	LLLISTAT					
TUNICA A LO ROVA (Tres)	GROC VERD	DAMASC Id.			1716	"una túnica nueva a lo romano de damasco amarillo. Otra de damasco verde y dorado nueva" (València)(4).
BARBA	DAURAT	Id. CANEM			1428	"3 lliures miga de canem per fer barba al Rey Azodes e al Josep" (Iortosa)(5).
ARMILLA MANGUES CALSONS CAPELL	Blanc Fosc NEGRE	Teixit de casa. ESTALENYA SAC VELL	PAGESOS	Misteri Rei Herodes	1716	"Dos vestidos de labradores, esto es, dos armillas de borlilla blanca y dos con sus mangas justas obscuras de tejido de casa. Dos calsones de estameña anchos apollillados con dos montericas de saco viejo negro, con una esteva de madera" (València)(4).
ESTEVA (ARADA)						
JUPONS COTES		SEDA/BRO- CATS D'OR	ELS 3 REIS D'ORIENT	Corpus	1431	"jupons, cotes de brocat d'or e de seda, granalles e barrets de grana na ops de arrear aquells /Reys d'Orient e los XXIV vells/(València)(6).
GRAMALLES BARRETS	GRANA GRANA					
TUNICA CAPA	ROIG-GROC VERD-ROIG	CATALUFA* Id.	PATGES 3 REIS	Misteri Rei Herodes	1716	"Pajes de los Reyes: 3 túnicas de catalufa colorada y amarilla con 3 capicas de catalufa verde y aforradas de tela colorada, 3 monterillas de damasco, dos de carmesin y una verde guarnesidas de galón, 3 pomicos colorados, 3 palicos con sus banderolicas de lienso pintado" (València)(4).
CAPELL DRAP 1 VERD 2 CARMESI 1 VERD		DAMASC LLENG				
POMS I BANDES (RES)						
TUNICA MORAT	MORAT	TAFETA	S. JOSEP	Misteri Herodes	1672	"una túnica de tafetà morat per S. Josep"(València)(4).
TUNICA CAPA	BLANC-NEGRE MORAT	TAFETA			1716	"Paza San Joseph una túnica de tafetà morada, otra de color blanco y negro con su franquita alrededor, una capita de tafetà morado guarnesida de lo mesmo. Cabellera y barba. Una diadema de broquel con un gatyato" (València)(4).
DIADEMA BARBA/CABELLERA/GAITO	MORAT DAURAT	TAFETA ORIPELL				

NOTES AL QUADRE N<sup>o</sup> X

- (1) Richard DONOVAN: The Liturgical Drama... p. 36-37, 125, 126, 34-35
- (2) Luis RUBIO: Estudios sobre la Edad Media... p. 26
- (3) Enciclopedia dello Spettacolo, vol. III, col. 1585.
- (4) H.CORBATO : Los Misterios del Corpus... p. 91, 160
- (5) Llibres de Claveria, 1428, "Cuern del Corpus Christi", f. 2  
Arxiu Municipal de Tortosa.
- (6) M.CARBONERES: Relación y explicación... p. 29



VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
VESTA		AMB CERRES (Pbl pòrc) AMB PELS	SANT JOAN BAPTISTA	Corpus	1400	"En compres de cerdes, taxir e fer de mane los vestes de sent Johan Baptiste e de sent Onofre"(València)(1).
VESTIT				Ordo Propheta- rum.	s.XIII	"filosa veste et longuis capillis, barbatu, palmam tenens"(Leon)(2).
CABELLS LLARGS/BARBA		TELA BASTA		Corpus	s.XV	"San Juan Bautista lleveba una túnica de tela basta a la que se le cosieron setenta colas de vaca" (Toledo)(3).
TUNICA AMB				Nadal	1504	"per una esclavina, que comprí per fer la vesta de S. Johan Batista per les festes de Nadal"(Mallorca)(4).
70 CUES DE VACA COSIDES		PILOSA			1511	"per S. Johan Baptiste vestit ab camfs y hmit, ab una esclavina negra palosse, senyit ab una corde d'esparrt, descals ab esperdenyes"(id.)(2).
ESCLAVINA	BLANCA	PILOS			1516	"indutus veste pilosa cum agno et cruce argentea"(Mallorca)(5).
CAMIS/ANIT	BLANC?				1598-9	"S. Joan vestit ab una pell de canell y los brassos descuberts y descals de camas y de peus"(Mallorca)(6).
ESCLAVINA	REGRA	PELL CAMELL		Consueta Temp- tació	1524	"cabalera ab sa berba dell personatge de S. Joan Baptiste"(Mallorca)(4).
CINGOL CORDA/ESPART				Corpus		
VESTIT						
ANYELL/CREU	ARGENTADA					
VESTIT						
DESCALS						
BARBA/CABELLERA						
DALNÀTICA			SANT ESTEVE	Representació de S. Esteve	s.XII	"veniet diacopus in similitudine Sancti Stephani, dalmatica indutus cum palma in manu" (Cambrai)(2).
PALMA					1516	"beatus Stephanus, scilicet, unus diaconus indutus vestimentis cum dalmatica, velatus facie, tenensque unum cereum album ardentem in una manu et librum in alia. Et associet eum 2 pbri. ... Induti capis purpureis... Et alii 4 pbri. induti capis purpureis tenent et portent super S. Stephanum supercelium, scilicet, unum panum aureum cum 4 baculis"(Mallorca)(2).
CIRI/LLIBRE	BLANC		COMPANYS S. ESTEVE		1511	"...S. Steve... aporterà un ciri de 3 onces blanc e un profaesi- nal xich... /acompanyants, 4 preveres amb pal.li/ ab capes de xemallot vermell o morat... /i altres dos/ ab capes de xemallot vermelles... e 2 ciris xichs vermells" (Mallorca)(2).
CAPES	ROIG/MORAT VERMELLS	CAMELOT	S. ESTEVE COMPANYS S. ESTEVE			
CIRIS						
ROJRET BISBE			BISBET	Representació del Bisbetó (Festes Nadal)	1469	"he comprat .i. ruquet de bisbe per lo dia dels Ignocents"(Tarragona)(7)
CAPETA	BLANC	VELLUT			1517	"adobar una capeta de velut blanc per al Bisbetó" (Tarragona)(7)
CAPA	BLANC	CAMELOT			1517	"huna capa de chanvelot blanc y foradura de tele blava"(ibid.)(7).
FOLRAT	BLAU	TELA BORRA*	INNOCENTS	Corpus	1448	"per VI lliures de borra per als Ignocens... VII aludes per hobs dels Ignocents" (Tortosa)(8).
VESTITS	ENCARNAT	PELL ORIPELL			1413	"per una alude e miga e oripelle... per als Ignocents"(Vila-Real)(9).

NOTES AL QUADRE N<sup>o</sup> XI

- (1) M. CARBONERES: Relación y explicación... p. 23
- (2) R. DONOVAN: The Liturgical Drama... p. 176, 129, 118, 127, 195
- (3) Ronald E. SURTZ : "El teatro en la Edad Media", a Historia del Teatro en España, I, p. 118.
- (4) Gabriel LLOMPART : Fiesta del Corpus en Zaragoza y Mallorca... p. 203
- (5) Higiní ANGLÉS: La música a Catalunya... p. 285
- (6) Gabriel LLABRES : Consueta de la Tentació... p. 127
- (7) Andrés TOMAS AVILA : El culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona, p. 30-31.
- (8) Llibres de Claveria, 1448, "Cuern del Corpus Christi", f. 0 Arxiu Municipal de Tortosa.
- (9) J. M<sup>e</sup> DOÑATE: Historia de Villarreal, III, p. 150.
- (10) Ms. 46, p. 7. ADPO.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
VESTIT CENYIT CALAVERES I CULCBRES CAP/CALAVERA	GRDC DESCARINADA	ALUDA (PELL FINA) CUIR	MORT	Coronació Reial	1414	"La Muerta, la qual hera muy fea, lleha de calaveras e culcbres e galéagos e venia desta guisa: un hombre vestido en baldrejos amarrillos justos al cuerpo que paresça su cuero, e su cabeça en una calavera e un cuero de baldres toda descarnada syn narizes e syn ojos que paresça muy fea e muy espantosa" (Sazegossa)(1).
MORTALLA CASACA I CAPUTXA	VORI/BLANC	CRU*		Corpus Mistatç Adam	1643 1716	"2 vestits de mortis cruet a modo de botargues /mortalles?" (València)(2). "Un seyo con su capucha para la muerte" (València)(3).
VESTIT Id.		PELL Id.	LLIONS DE DANIEL	Corpus Id. Id.	1400 1407 1424	"en salari de 2 hòmens qui foren leons, e en compra de VIII pells per adobar les vestes de aquells" (València)(2). "aquells qui a 4 crus per terre anaven vestits de pells dels leons de Daniel" (València)(2). "Lo leó ab dues vestes de hòmens salvatges ab barbes e cabelleres" (Barcelona)(4).
CAMIS/CAPA CABELLERA BEINES	BLANC NEGRE CREU ROJA		SALVATS	Consuetu Juç,	1598-9	"los salvats ab camis y demunt copotín de color clar y en lo cap cabelleres negres y beines al front, y en ditas beines una creu vermella" (Mallorca)(5).
SOTANA CABELLERA MANTETA	NEGRE BLANC/NEGRE/REIG NEGRE	TELA VELLA	DANVATS	Id. Corpus	Id. 1643	"los donnats vestits ab sotanes negres, en el cap cabelleres blanques o negres o roges" (5). "VI mantetes de els dempnat de tela negra vellea" (València)(2).
CEPTRE ESPASA BALANCES PALMA DRAPS	BLANC VERMELL VERD CLAR NEGRE BLANCS BROCATS D'OR		MISERICORDIA JUSTICIA VERITAT PAU 4 VIRTUTS	The Castle of Perseverance Coronació Reial	1425 1414	"the IIII docters schul be clad in mentalys, Mercy in wyth, rythmynesse in red al togedyr, Trewe the in sad grene, & Pes al in blaue" (Cornualles)(6). "e Justicia llevava una espada en lo mano, e Verdad llevava unas balanças, e Paz llevava una palma, e Misericordia llevava un cetro... e las quatro virtudes que yvan en las torres que yvan vestidas de paños blancos de syrgo brocados con oro" (Sazegossa)(1).
TAULES LLEI ALÇA I CREA LAMPES/BARBS/ BASTÓ				Ordo Processionis Asinorum		"Tunc Moyses, tenens tabulas leges apertes, indutus alba et capta, et cornute facie, barbatus, tenens virgam in manu..." (Rouen)(7)

NOTES AL QUADRE N<sup>o</sup> XII

- (1) Alvar García de Santamaría: Crónica de Juan II. Ms. Esp. 104, fol. 201 de la Biblioteca Nacional de París; fol. 197v.
- (2) M.CARBONERES: Relación y explicación... p. 88, 23, 26, 85,
- (3) H.CORBATÓ: Los Misterios del Corpus... p. 159.
- (4) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, 13.
- (5) Gabriel LLABRES: Consueta del Juý... p. 460.
- (6) Allardyce NICOLL : Lo spazio scenico... p. 74
- (7) G.Cohen: Anthologie du drame liturgique, p. 125. "

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	REPRESENTACIÓ	DATA	DOCUMENT
ARNES SOBREVESTA FLOCADURA	BLANC BLANC I GRANAT	ATZETJUVI SEDA	S. JORDI	Corpus	1407 1423	"sent Jordi qui anava en processó segons Cavaller guarnit a totes peces" "en compa" de zaytoni blanc per a la sobrevesta de S. Jordi. En cost de seda de grana e seda blanca per fer la flocadura de la dita sobrevesta" (València)(1).
ARNES VESTIT	VERMELL	TELA CONSTANCA BRODAT TELA	DOMZELLA S. JORDI	Corpus	1448 1424	"per fer beyll l'arnès a sent Jordy... Mes per mige cana telle Guonataua vermela per sent Jordy... per 2 palms e mig bordat per fornir sent Jordy" (Tortosa)(2). "Per la donzella de S. Jordi una cota de tela blava brocada d'or" (Barcelona)(3).
ARNES ARMS/ESPASA GORRA CADENA	[ ] DAURAT	VELLUT OR	S. MIQUEL	Assumpció Consueya Juý	1518 1598-9	"a l'àngel sent Miquel que va armats"(Lleida)(4). "S. Miquel vestit de arnès, ab uns spose tirade, lo cap porterà des cubert, ab una gorra de vellut y cecens de or el coll"(Mallorca)(5).
TUNICA CAPA TUNICA GUANTS ROQUET, TAPINS, FALCÀ BARBES CABELLERA	BLAVA PEIXOS MORADA VERPELLS NEGRE Id.		SANT CRISTÒFOL	Misteri de Sant Cristòfol	1672 1716	"Per a S. Cristòfol una túnica blava per a devall; una altra pintada ab peixos. Un roquet, los tapins, la palma, diadema y guants vermells" "Una túnica de tela morada y otra para ensima pintada de unos pees. Cebclera y barbas negras" (València)(6).
COTA FANTELL VELS		VELLUT SETI/BOINAS CREPE	TABITA MOEMI TAMAR	Mystère Actes Apostres. Mort-Assumpció.	1536	"...3 veuves nommées Thebite, Noëny et Themar, vestues, chacune d'une cotte de veloux, avec manteaux de satin et damas, et sur leurs testes des voiles de fine toile de crespt pourfilée tout autour d'un cordon d'or" (Bourges)(7).

NOTES AL QUADRE N<sup>o</sup> XIII

- (1) M. CARBONERES: Relación y explicación... pp. 26, 27
- (2) Llibres de Claveria, 1448, "Cuern del Corpus Christi", f. 0, 4  
Arxiu Municipal de Tortosa.
- (3) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, p. 15 nota
- (4) Luis RUBIO: Estudios sobre la Edad Media... p. 34
- (5) Gabriel LLABRES: Consueta del Juý... p. 456
- (6) H. CORBATÓ: Los Misterios del Corpus... pp. 91, 160
- (7) J. THIBOUST : Relation... p. 23.



VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	XIV DOCUMENT
			CORDONACIO		
2 TUNIQUES	"DE COLOR"	LLENÇ	2 ANGELETS	1643	ABSME.
2 CAPETES	BLAU	SEDA	(o Fill i Sent Esperit)	1858	Leg.H/146,1. AHME.
2 CALÇONS	BLANC	SEDA			
2 PARELLS BOTINS	VERD	TAFILET*			
2 JAQUETES	BLANC	SEDA			
2 VESTITS	BLAU (6 varas)	TAFETA		1749	Claveria. AHME.
	BLANC (1 vara)	(7 varas)			
	BLANC/CARMESI	1 vara SEDA			
	VERD	RUAN FI			
		LLUSTRINA			
		LLENÇ			
2 CORONES				1758	Claveria. AHME.
2 TUNIQUES	ENCARNADES	TELA		1634 ;	Libro Visitas.ABSME.
1 AMIT	BLANC	LLENÇ	DEU PARE	1858	Leg.H/146,1. AHME.
1 PERRUCA/BARBA	BLANC				
1 DIADENA	DAURAT	CARTRO ORIPELLAT			
1 CINGOL	BLANC	COTO			
1 TUNICA	MORADA	TELA		1634	Libro Visitas. ABSME.
AMIT				1857	Papules Curiosos,5, ff.70-1. AHME.
DIADENA					
BARBA					
CINGOL					

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT
			CORONACIÓ		
1 TUNICA	BLANC		PARE ETERN	1985-86	
1 CAPA	BLANC				
1 CALÇÓ (recent)	BLANC				
SANDALIES	DAURADES	PELL PINTADA			
CINYELL	BLANC				
2 BARBES	BLANC				
2 BIGOTIS	BLANC				
PERRUCA RINXOLS	BLANC AGRISAT				
2 GIPONS	BLANC		ANGELS (o Sant		
2 CALÇONS	BLANC		Esperit i		
2 PARELLS DE			Crist)		
SANDALIES	DAURADES	PELL PINTADA			
2 CINYELLS	BLANCS				
2 PERRUQUES	ROSSES				
2 GIPONS	ROSAT		Tramoiates	1985-86	
2 GIPONS	BLAU CLAR		del CEL		
4 CORONES (abans)		FLORS			

XV

594

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	XVI DOCUMENT
MANTELL AMB BRODATS GONELLA AMB PASSAMA GONELLA AMB PASSAMANS HABIT AMB PASSAMA ROBA AMB GUARNIMENTS MANEGUES 3 CAMISES 2 CINGOLS ROSARI AMB POM O MASSANA ROSARI CORONA	BLAU BLANC DAURAT BLAU DAURAT BLANC DAURAT BLANC DAURAT BLANC/DAURAT ARGENTAT/BLANC ARGENTAT DAURAT DAURAT	RAS OR I ARGENT DAMASC OR DAMASC OR DAMASC TAFETA OR DAMASC/OR BLONDA PLATA OR/PERLES CRISTALL CARTRO	MARIA MAJOR	1634	Libro Visitas ABSME.
MANTELL MANTELL Túnica i Mantell ENAGOS VEL, CORONA, ROSARI, CAROTA, CENYIDOR I 2 "BUÉLOS"(?) DIADEMA	BLAU GUARNIT BLANC	TABI* TAFETA		1649 1746 1763	Carp.Festa. ABSME Claveria. AHME. Llibre Racional, 1710s. AHME.
CAROTA O GRINDO* DIADEMA	ARGENTAT DAURAT I ARGENTAT AMB ESTELS	ALAMA* FUSTA		1858	Lug.H/146,1. AHME.
MANTELL TUNICA MANEGUI CINGOL ROSARI	BLAU BLANC BLANC BLANC	SEDA SEDA AMB RANDES COTO CRISTALL			
HABIT VEL	BLANC ARGENTADA	TAFETA ALAMA		1596 1857	Visitas Sta.Mª (1503- 1602), f.26vª. ABSME. Papulus Curiosos,5, ff.70-1. AHME.
DIADEMA			IMATGE NªSª	1643	Carp.Festa. ABSME.
VESTIT TOCA VANDVA COBRELLIT RODAPEU-RANDA CORONA	DAURAT BLANC CARMESI/DAURAT CARMESI/DAURAT DAURADA	TELA D'OR SEDA DAMASC/OR DAMASC/OR LLAUTO?/PE- DRES COLORS TAFETA		7-8-1860 1634	Consells. AHME. Libro Visitas. ABSME.
CORTINA CORONA MITJA LLUNA	BLANC SOBREDAURAT RDIG/VERD/BLANC	ARGENT 9 PEDRES		1596 1857	Visitas(1503-1602). ABSME. Papulus Curiosos,5 FF: 70-1. AHME.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT <span style="float: right;">XVII 596</span>
2 HABITS 2 MANTELLS 2 CORDONES 2 ROSARIS	BLANC BLAU DAURADES	TAFETA TAFETA CARTRO CRISTALL	MARIES MUES	1634	Libro. Visitas. ABSME.
2 MANTELLS 2 DIADEMES 2 TOQUES	BLANC	TAFETA CARTRO		1643	ABSME.
2 MANTELLS 2 VELS	BLAU	TAFETA		1649	ABSME.
2 TUNIQUES 2 MANTELLS 2 ENAGOS				1748	Claveria. AHME.
2 VELS/2 ROSARIS 2 CINGOLS/ 2 CAROTES/ 4 "DUELOS"				1757	Claveria. AHME.
2 TONIQUES 2 MANTELLS 2 ENAGOS 2 VELS/2 ROSARIS 2 CINGOLS/ 2 CAROTES/ 4 "DUELOS"	BLANC	TAFETA		1763	Libre Racional, 1710s. AHME.
2 GRIONES D' VELDS (CARDTES) 2 DIADEMES 2 MANTELLS 2 TUNIQUES 2 CINGOLS 2 ROSARIS 2 PARELLS MANE- GUINS	ARGENTAT DAURAT BLAU CLAR BLANC BLANC BLANC	ALAMA LLAUNA SEDA SEDA COTO CRISTALL		1858	Lug.H/148.1. AHME.
2 MANTELLS	BLAUS ORNATS AMB ESTELS	AMB BANDES		1920	J.B.Trend. p. 35.
2 HABITS 2 MANTELLS	BLANC BLAU	TAFETA TAFETA		1596	Visitas (1503-1602). ABSME.
2 VELS 2 CINGOLS	ARGENTAT	ALAMA		1857	Populus Curiosas, 5, ff. 70-1. AHME.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT
TUNICA CINYELL CAPA RIBOTADA CORDONET CAROTA AMB BRODAT. 1 PARELL SANDA- LIES 1 PARELL MITGES CORONA AMB 12 ESTELS, CREU AL MIG I SIGNES MARIANS: SOL, LLUNA, PALMERA, XIPRER I ANAGRAMA MARIA	BLANCA-VORI BLANC BLAVA BLANC BLAU-BLAU FOSC BLANC DAURAT CLAR DAURAT	PELL PINTADA LLAUTG	MARIA MAJOR	1985-86	XVIII 597
2 TUNIQUES 2 CINYELLS 2 CAPES/RIBOT 2 CAROTES AMB BRODAT 2 PAR.SANDALIES 2 PAR.MITGES 2 DIADEMES COSI- DES A LA CAPA I AMB NOM INSCRIT	CREMA CLAR BLANC BLAU/BLANC BLAU-BLAU FOSC BLANC DAURAT CLAR DAURAT VERMELL	PELL PINTADA LLAUTG	MARIA SALOME I MARIA JACOBE	1985-86	

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT
			ARACELI		XIX
ROBA AMB PASSAMA	DAURAT	TAFETA	JESUS	1684	Libro Visitas. ABSME.
ROBA AMB PASSAMA	BLAU	OR TAFETA			
ROBA AMB PASSAMA	DAURAT	OR CATALUFA*			
3 CAMISES		SEDA			
4 HABITS		2 TAFETA/1 LLENC-SEDA			
4 TUNIQUES	BLANC	TAFETA	ANGELS MUSICS		
1 TUNICA	BLANC I GROC	LLENC BROCATELL*	(Angel Central)	1643	ABSME.
4 PARELLS ALES		SOLA*	ANGELS MUSICS	1746/47	Claveria. AHME.
4 TUNIQUES		CINTES/SEDES			
4 VESTITS NOUS	FLORS D'OR I ARGENT	ESPOLIM*		1749	Claveria. AHME.
4 COTILLONS	BLAU I VERD	DALENA (?) DAMASC CREA*FINA LLENC CARDONA*			
		" entretela			
	CARNESI	TAFETA DOBLE			
	BLANC I BLAU	TAFETA			
	VERD I BLAU	RUAN FI			
		LLUSTRINA			
		BDCARAM			
		4 ALUDES			
4 PARELLS BOTINETES	VERD, PALLOS, BLAU I CARNESI	SEDA			
CINTES	BLAU/VERD/CARNESI	OR I PLATA			
ALES	DAURADES/ARGENTADES	LLAUNA			
CANONETS(ALES)		GARZOTAS PLOMES			
PLOMALLS ALES		ESTADAL			
VESTITS ENCERATS	DAURAT/ARGENTAT	GASA D'OR I ARGENT			
GUARNICIONS 4 VESTITS/BANDES	CARNESI	TAFETA DOBLE			
CASQUETS VESTITS		"GARZOTAS"*			
4 PITRALS	DAURAT	(2 datzones)		1750	Claveria. AHME.
CDIXINET	NACARAT	PAPER(oripull)			
7 CORDONS	BLAU I VERD	RUAN		1754	Claveria. AHME.
4 CORONES		SEDA		1758	Claveria. AHME.
1 VIOLA	XAROLADA				
2 TIPLES	XAROLATS				
1 CORONA		FLORS		1759	Claveria. AHME.
4 PARELLS GENOLLERES		LLENC		1858	Lag.H/146, 1. AHME.
2 CALÇONS		SEDA			
2 "	VERD	"			
2 COTILLES	BLAU	SEDA			
2 COTILLES	VERD	SEDA			
4 CAMISOLETES	BLAU	SEDA			
4 PARELLS MANEGUES	BLANC	LLENC			
2 PARELLS BOTINES	BLAU	SEDA			
2 PARELLS "	VERD	SEDA			
2 FALDONETS	VERD	SEDA			
2 FALDONETS	BLAU	SEDA			
8 ALES	DAURADES	SOLA			
2 GUITARRONS	FLOREJATS	SENSE CORDES			
1 ARPA AMB CLAU D'AFINACIO					
1 GUITARRA AMB EMBOTITS DE NACAR I MARIA D'OR /anagrama?/					
ROBA TALAR	BLANC		(Angel Central)	1900	"La Verdad", 20-VIII.



VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT <span style="float: right;">XX 599</span>
1 CALÇÓ 1 JAQUETETA /Cotille, faldonet, camisoleta, botines, ales/ Corona amb plomes Ales	VERD O BLAU Id. /Id./	SEDA Id.	ANGELS MAJOR (MANGRANA)	1858	"El traje perteneciente a éste es uno de los del Araceli" Leg.H/146, 1. AHME.
	Violet	Metall		1900	La Verdad, 18-VIII.
4 SOTANETES 4 VESTITS 4 TUNIQUES/CINTES 4 TUNIQUES 4 CORONES 4 PARELLS ALES VESTITS	BLANC Id.	TAFETA Id. SEDA	SEGUICI : MUTS (4)	1643 1649 1746 1763	ABSME. ABSME. Claveria, AHME. Llibre Racional, AHME.
	CARNESI ROSA ROSA VERD CRU CARNESI/VERD	RETORT* MECANIC (3 vares) DAMASC LLANA (5 vares i $\frac{1}{2}$ ) PANA (2 v.) COCO (PERCALA) (3 $\frac{1}{2}$ v.) PERCALINA (6 v.) PANA (2 v.) RETORT (1 v.) PANA ( $\frac{1}{2}$ v.) PERCAL (2 v.)		1861	Vinçle Nicolàs Caro, rebut n <sup>o</sup> 18. AHME.
4 BORLES 2 CORONES 2 BANDES 2 TUNIQUES 2 CALÇONS 2 CORONES /SENSE ALES/ 2 BANDES AMB CAPS DE FIL D'ARGENT	NACAR	FULLOLA* TAFETA D'ORIOLA	COIXÍ (2)	1750 1763	Claveria, AHME. Llibre Racional, AHME.
2 CAPOTS (GABAN) 2 BANDES AMB BORLES DAURADES 2 RAMETS MANEGUES	VERD+FLORS ARGENT ROSA OR	SEDA ? FIL D'ARGENT SEDA SEDA		1858 1861	Leg.H/146, 1. AHME. Vinçle Nicolàs Caro, rebut n <sup>o</sup> 18. AHME.
2 TUNIQUES 2 BANDES CORONA TUNIQUES ALES	GROC CARNESI BLANC DAURAT	GOMA BALLENAS (?), CINTES/CARTRO TRAVETES*/ CORDONERES FLORS CARTRO FLORS	MUTS (4)	1889 1897	T.Llorente, 998. Pierre Paris, L'illustration, n <sup>o</sup> 2347 (18-IX-1897), p. 226

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT
			ANGELS	1985-86	XXI 60
5 PARELLS MITGES	CLARES		ARACELI:		
2 GIPONS	VERD CLAR		TENOR I BAIX		
2 CALÇONS	VERD CLAR				
2 CINYELLS	VERD CLAR				
2 PAR.SANDALIES	DAURAT	PELL PINTADA			
2 PARELLS ALES	BLANC	PLOMA			
GUITARRA (Tenor)	MARRO CLAR	FUSTA			
ARPA (Baix)	DAURADA	FUSTA			
2 PERRUQUES	ROSSES	CABELL			
2 CORONES	VIROLADES	FLORS DE TELA			
2 GIPONS	ROSAT		2 TIPLES		
2 CALÇONS	ROSAT				
2 CINYELLS	ROSAT				
2 PAR.SANDALIES	DAURAT	PELL PINTADA			
2 PARELLS ALES	BLANC	PLOMA			
2 GUITARRONETS (sense cordes)	BLAU-FLORS PINTADES	FUSTA			
2 PERRUQUES	ROSSES	CABELL			
2 CORDONS	VIROLADES	FLORS TELA			
2 MOCADORS PLENS D'ORIPELL	ROSATS				
1 ALBA	BLANC		ANGEL CENTRAL		
1 AMIT	BLANC				
1 CINYELL	VERNELL				
1 PERRUCA	ROS	CABELL			
1 CORONA	VIROLADA	FLORS DRAP			
1 TUNICA	BLAU CLAR		MANGRANA :		
1 PARELL ALES	BLANC	PLOMA	ANGEL MAJOR		
1 CINYELL	BLAU CLAR				
1 CORONETA	VIROLAT	FLORS TELA			
1 PARELL MITGES	CLARES				
1 PAR.SANDALIES	DAURAT	PELL PINTADA			
1 MOCADOR PLE D'ORIPELL	BLAU				
1 PERRUCA	ROS				
1 PALMA/CINTA	DAURAT	PALMA/DRIPELL			
6 PARELLS MITGES	CLARES		ANGELS DEL SEGUICI :		
6 PAR.SANDALIES	DAURADES	PELL PINTADA			
6 CORONETES	VIROLADES	FLORS TELA			
6 PERRUQUES	ROSSES	CABELL			
2 TUNIQUES	BEIGE		ANGELS DE COIXI		
2 BANDES	CARMESI				
2 COIXINS	CARMESI				
2 CINYELLS	BEIGE				
2 TUNIQUES	SALMO		ANGELS D'ACOM PANYAMENT		
2 TUNIQUES	BEIGE				
2 CINYELLS	SALMO				
2 CINYELLS	BEIGE				

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT
12 TUNIQUES 12 MANTELLS	DIFERENTS COLORS	TAFETA	APOSTOLS	1643	ABSME
12 DIADEMES AMB MANTELL TUNICA	CABELLERES GIRASOL	TAFETA TAFETA SEDA	/S. Jaume?/	1742 1744	Claveria. AHME. Id.
TUNICA/MANTELL CINTES PER TUNIQUES I MANTELLS	PALLOS VERDIMAR BLANC BLAU CEL ENCARNAT MORAT DE COTXINILLA	TAFETA/SEDA SEDA TAFETA DODLE " " "		1747	Id.
TUNICA TUNICA I MANTELL MANTELL	1 PALLOS/1 BLAU BLAU/PALLOS I VERD VERD	TAFETA TAFETA DOB.		1748	Id.
6 TUNIQUES 6 MANTELLINES 11 LLIDRETS 11 TUNIQUES 10 DIADEMES AMB LLURS PERRUQUES	TAPES VERMELLES DIVERSOS COLORS  (excepte Peze).	SEDA		1749	Id.
MANTELL TUNICA/MANTELL PERRUCA LACIA	BLANC BLANC ROS FOSC	TAFETA SEDA CRUA	S. JOAN " "	1643 1886 1886	ABSME. Fuentes Ponte, 196-7. Id.
3 CABELLERES I BARRES CLAUS I COLTELL CLAUS ALFANGE CAPA/ALBA/ CINGOL/ESTOLA	BLANC GRISENC?  1 OR/ 1 ARGENT "	PEL  FERRO	S. PERE " "	1643  1763	ABSME.  Llibre Racional, 1710s. AHME.
PERRUCA/BARBA DIADEMA SENSE PERRUCA	BLANCA	PEL	" "	1858	Leg.H/146,1. AHME.
2 CLAUS TUNICA MANTELL CLAUS CALBA POSTISSA	1 OR/ 1 ARGENT GROGA BLAU DAURADES	FUSTA SEDA CRUA SEDA CRUA	" " " "	1886	Fuentes Ponte, 196-7.
BARRET BARRET VARA/CARABASSA BARRET+DIADEMA VARA/CARABASSA	BLANC	TAFETA FOLRAT	S. JAUME " " "S. ROQUE" (error per Jaume)	1643 1748 1763 1858	ABSME. Claveria. AHME. Llibre Racional. AHME. Leg.H/146, 1. AHME.
CAPELL PELEGRI VESTIT DE DIFENT TUNICA CAPA RODONA BORDO O BACUL DE	BLANC TALL ALTRES  APLOMAT CLAR VIATGE	SEDA CRUA	S. JAUME MAJOR	1886	Fuentes Ponte, 196-7.
ESPASA ESPASA	NEGRE AMB GUARNI- CIONS DAURADES	FUSTA	SANT PAU	1858 1886	Leg.H/146,1. AHME. Fuentes Ponte, 196-7.

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT
TUNICA	BLAU MARI		APOSTOLS	1985-86	
TUNICA	GRIS BLAVOS				
TUNICA	BEIGE CLAR				
TUNICA	MORADA				
TUNICA	SIENA				
TUNICA	CREMA				
TUNICA	VERD OLIVA				
TUNICA	OCRE TORRAT				
TUNICA	GRIS				
MANTELL	GRIS				
MANTELL	VERD MARI				
MANTELL	BEIGE CLAR				
MANTELL	BEIGE FOSC				
MANTELL	LILA				
MANTELL	MORAT				
MANTELL	BLANC				
MANTELL	VORI				
MANTELL	BLAU MARI				
15 CINYELLS 14 PERRUQUES	DEL COLOR TUNICA DIFERENTS COLORS SEGONS BARBA NATU- RAL.				
TUNICA	MARRÓ HAVANA		S. TOMAS		
TUNICA	GRANATOS-MARRÓ				
MANTELL	BLANC				
MANTELL	BLANC				
TUNICA	OCRE		S. JAUME		
CAPA AMB 2 PET- XINES PELEGRÍ	VERMELLA				
BARRET AMB PET- XINA	MARRÓ				
BORDO ACABAT EN CREU I CARABASSA					
TUNICA	BLANCA		S. JOAN		
TUNICA	BLANCA				
2 MANTELLS	VERD LUTECIA				
PALMA I CINTA LLIBRE	DRIPELLADA	PERGAMI			
CASULLA BRODADA D'ANYELLS I CORS	BLANCA		S. PERE		
CAPA PLUVIAL	VERMELL				
CLAUS	BRODADA DAURAT				
BARBA/CABELLERA	DAURAT	COURE			
	GRIS-NEGRE				

VESTIT	COLOR	TELA	PERSONATGE	DATA	DOCUMENT
10 TUNIQUES 1 TUNICA AMB GORGUERA* MANTELL	DIFERENTS COLORS	TAFETA	JUEUS	1643	ABSME
12 TUNIQUES TUNIQUES FETES AMB CINTES PRI- MES(LISTON) I MÉS AMPLES (COLONIA)	DIFERENTS COLORS: BLAU, VERD, PALLS	PINYONET* TAFETA	(RABI ?)	1763 1748	Llibre Racional AHME. Claveria. AHME.
1 SOTANA	VERD	TAFETA DOBLE		1760	Claveria. AHME.
56 TUNIQUES 56 MANTELLS CAPUTXES I BONETS	DIFERENTS COLORS			1985-86	

## CAPÍTOL X:

L'ACCIÓ DRAMÀTICA EN EL  
TEATRE MEDIEVAL



CAPÍTOL X : L'ACCIÓ DRAMÀTICA EN EL TEATRE MEDIEVAL.

"El fet teatral és fonamentalment acció i moviment i es produeix quan tots els elements que el constitueixen s'entreviren, es fonen, s'amalgamen en una nova realitat : l'espectacle" (1). Amb aquestes paraules mestre Ricard Salvat recalca l'aspecte dinàmic de l'espectacle, és a dir, posa l'accent sobre els actius encarregats de configurar-lo i de donar-li vida.

En aquest sentit, l'espectacle medieval recorrerà un llarg camí des dels primers drames litúrgics fins als misteris més desenvolupats. Camí que provarem d'esbossar en aquest apartat.

1. L'actor.

Contràriament al prestigiós estatus que fruïa l'actor grec, els comedians de l'Imperi romà i, especialment, els seus successors medievals, es veuen paulatinament abocats a una condició marginal i infamant (2). Però no ens pertoca aquí ocupar-nos de l'actor professional durant l'Edat Mitjana (mims, joglars, tragitaires, bufons, representants de la vessant profana de l'espectacle), sinó més tost del nou actor ocasional, oficiant del ritu litúrgic primer, ciutadà afeccionat després, en ambdós casos marcat d'una tècnica interpretativa específicament teatral.

1.1. Especialització i amateurisme.

El primer actor medieval, el clergue, clar que no seguia cap teg

ria clàssica de la interpretació, ans s'hi allunyava; i, tanmateix, no podem parlar d'amateurisme en la seva actuació, car era un especialista en el moviment cultural marcat per la litúrgia de la missa i dels oficis. Els intèrprets del teatre eclesiàstic, en llatí, cantat i d'una considerable complexitat, havien de posseir, doncs, ultra un coneixement de l'ordenació litúrgica, un total domini de la tècnica vocal. Òbviament eren més bons cantors que destres "comediantes", perquè en l'actuació només pretenien reproduir les seves funcions diàries cerimonials, i, naturalment, amb una interpretació impecable, car representaven en honor a Déu, i una actuació descuidada podia incórrer en la idea de pecat, estímul, doncs, per l'aprenentatge i assaig de la disciplina interpretativa (3).

Monjos i canonges, diaques i sotsdiaques, ardiaques, sagristans i infants de cor foren els intèrprets dels drames litúrgics inicials i mantingueren encara papers importants en els posteriors misteris en romanç, la laïcització dels quals permeté, alhora, la integració dels ciutadans en la representació com a actors ocasionals i dilectants, malgrat que es prohibia, tot sovint, com en el Sínode de Worms, la intervenció laica (4).

La Passió de Cervera, al segle XVI, era íntegrament representada per la clerecia, almenys així s'havia de declarar davant les autoritats inquisitorials (5), si bé el 1488 s'encarregava "als preveres del venerable clero e altres persones que en açò seran abtes e necessàries" que tinguessin cura de fer la representació (6), i un dels personatges del repartiment de 1534 és "mestre Alegret", el pintor de retaules Pere Alegret. Per tant, l'exclusivitat dels

eclesiàstics en l'actuació ceriverina no era tan taxativa, cosa raonable si tenim en compte l'elevat nombre d'actors que calien per representar el drama de la Passió.

A Inca (Mallorca) el 24-II-1562 s'autoritzava la representació del "misterium Abrae" dintre el temple, però també amb l'única presència del clergat (7); a la també mallorquina vila de Campos, el 8-III-1562, es permeten les representacions de Setmana Santa (Diumenge de Rams, Dijous i Divendres) amb la condició de què hi intervinguin alguns preveres (8), i a Sa Pobla (12-III-1562) es demana la intervenció del sacerdot Perotti, professor en Sacra Pàgina, per a la representació de Santa Susana (9).

També a Toledo, el 1499, els papers principals anaven a càrrec del clergat i cor catedralici, i els secundaris a aficionats sense vinculació eclesiàstica (10).

En el Misteri d'Elx, fins a 1898 (11) tot l'apostolat estava encarnat per clergues, ultra el Pare Etern i el personatge central de la rescàlica, evidentment Crist, que encara avui, junt amb S. Pere, els representen sacerdots. La resta d'actors, com en els grans misteris de l'última Edat Mitjana, són afeccionats, dedicats professionalment a altres menestres (sabaters, mestres, ebenistes, assaonadors, empresaris, guàrdies, estudiants, carnisseres, mecànics i altres serveis diversos), i que res tenen a veure amb la pràctica escènica ni musical (amb un parell d'excepcions ja comentades), però que, en principi, l'ofici dels quals no afecta al repartiment dels rols, cosa que sí succeïa en l'espectacle medieval.

Ja en el drama litúrgic els clergues d'alt rang feien els papers principals o els més venerables (Déu, Crist, apostolat, reis i bisbes), mentre que els diaques solien interpretar els pelegrins d'Emaús, les Maries, etc. Als misteris urbans la jerarquització social es mantenia escrupulosament en escena, quedant els rols protagonistes en mans dels magnats, notaris i advocats, i la resta en la petita burgesia i artesanat.

Però no sempre era així, i quan la representació quedava en mans populars, no mancava el potentat que s'esquincés les vestidures. Així, un procurador general al Parlament de París, en una requesta contra els confreres de la Passió que el 1542 volien representar el Misteri de l'Antic Testament, afirmava: "Tant les entrepreneurs que les joueurs sont gens ignares, artisans mécaniques, ne sachant A ni B, qui oncques ne furent instruits ni exercez en théâtres et lieux publics à faire telz actes, et davantage n'ont langue diserte, ni langage propre ni les accents de prononciation décente, ni aucune intelligence de ce qu'ils disent; tellement que le plus souvent advient que d'un mot ils ne font trois, font point ou pause au milieu d'une proposition sans ou oraison imparfaite; font d'un interrogatif un admirant ou autre geste, prolation ou accent contraires à ce qu'ils disent, dont souvent advient dérision et clameur publique dedans le théâtre même, tellement qu'au lieu de tourner à édification leur jeu tourne à scandale et dérision" (12).

Hom no podia exigir a uns simples artesans l'adequat gest, l'òptima dicció i el moviment segur, com no es pot pretendre tam-

poc, en els actors d'Elx, la professionalització dels quals seria contraproduent (13).

. Shakespeare parodiava, precisament, la interpretació popular que mantenia clarament la tradició medieval, en un passatge del bell A Midsummer-Night's Dream (1595):

"Entren els pellaços CODONY, ESQUIFIT, CAPDELL, FLAUTA, FATXA y MORT DE GANA.

CAPDELL.- Estem tots aplegats?

CODONY.- De lo millor! De lo millor! Y veus aquí un indret meravellósament oportú pel nostre ensaig. L'herbei tendre serà la nostra escena, aquest flotó d'espinals farà de bastí dors y engegarem la comèdia igual que quan calgui jugar-la davant del duc.

CAPDELL.- Pere Codony...

CODONY.- Què dius, Capdell estrepitós?

. CAPDELL.- Hi ha en aquesta comèdia de Píram y Tisbe coses que mai faran feliça la gent. Primer de tot, Píram, ha d'arren-car-se l'espasa per occir-se; vet aquí una cosa que les dames no suportaran de cap de les maneres. Què hi dieu a n'això?

FATXA.- Mare de Déu santíssima! Agafaran totes una por terri-ble.

MORT DE GANA.- Jo crec que cal refusar el carnatge com a des-enllaç.

CAPDELL.- Gens ni mica. Tinc una pensada que tot ho resol. Feu-me un pròleg; y que aquest pròleg vingui a dir que no.ns volem fer mal ab les nostres espases, y que Píram no és oc-cit de bo de bo; y per tranquilisar-les encara més, digueu que jo, Píram, no sóc Píram, sinó en Capdell, el teixidor; vet aquí una cosa que.ls llevarà completament l'ai del cor.

CODONY.- Som-hi; farem un pròleg en aquest sentit, y estarà escrit en versos de vuit sílabes y de sis.

CAPDELL.- Per dues sílabes no quedeu malament, y feu-ho en versos de vuit y de vuit!

FATXA.- Escolteu, y les dames no tindran pas temença del lleó?

MORT DE GANA.- M'ho temo, paraula.

CAPDELL.- Senyors meus, cavilem-ho bé. Menar, Déu me valga, un lleó davant d'un tant gran concurs de bé de Déu, és una cosa molt esgarrifosa, perquè en tot el món no.s troba una au de presa més terrible que un lleó, sabeu, y ans hi havíem de mirar força.

FATXA.- Y bé, doncs caldrà un altre pròleg per dir que.l lleó no ho és mica.

CAPDELL.- Sí, caldrà que diguem el nom de l'actor, y que.s vegi la meitat de la seva cara a través de la crinera del lleó; caldrà que ell mateix parli pel forat y digui això, o quelcom que s'assembli: 'Senyores', o 'Belles dames, jo us



prego' o 'ara ojats', o 'jo us suplico que no tingueu por, que no trontolleu; la meva vida respon de la vostra. Si us pensessiu que só vingut aquí com a lleó de veres, seria una cosa ben enutjosa per la meva vida. No, no tinc res que veure ab un lleó, sóc un home com tothom'. Y aleshores, en nom de Déu, que s'anomeni y que'ls digui francament que és en Conveniències, ebenista.

CODONY.- Doncs ho farem així. Però encara resten dues coses difícils: la una és de fer que'l clar de lluna vagi a parar dins d'una cambra, perquè, ja ho sabeu, Píram y Tisbe se trobaven al clar de lluna.

CONVENIÈNCIES.- Sabeu si farà lluna la nit de la comèdia?

CAPDELL.- Un calendari, un calendari! Guaiteu l'almanac, trobcu-me un clar de lluna, cerqueu-ho ben cercat.

CODONY.- Sí, la lluna brillarà aquesta nit.

CAPDELL.- Bé, doncs, podeu deixar oberta una aspitllera a la finestra aon jugarem la comèdia, y la lluna podrà brillar per aquesta aspitllera.

CODONY.- Sí, o bé algú hauria de venir ab un feix d'espiques y una llanterna, y dir que ve per des-figurar o representar el personatge del clar de lluna. Però encara resta un altre cap a lligar. Cal que disposem d'una paret a la gran sala, perquè Píram y Tisbe conta el romanço que's parlaven a través de l'esclatxa d'un mur.

ESQUIFIT.- No hi ha manera de carregar ab una paret... Què us sembla, Capdell?

CAPDELL.- Un home o altre haurà de fer de mur; l'enguixarem, o l'enfangarem o li posarem calç perquè tingui una retirada a la paret; y després que posi els dits així, y Píram y Tisbe faran el seu xiuxiueig a través de l'esclatxa." (14), i en les darreres instruccions:

"SEIENT.- ... Aneu a guarnir-vos: bones gomes a les barbes, bons cordons a les sabates i tots cap a palau... Pel que pugui tronar, que Tisbe dugui roba neta, i que, el que fa de lleó, que no es rosegui les ungles, perquè llargues poden passar per les urpes. I, estimats actors, no mengeu cebes ni alls, perquè tenim d'engegar unes alenades dolces, i no dubto que sentirem dir que es tracta d'una dolça comèdia" (15).



Interpretació popular que tot sovint improvisa afegitons segons les circumstàncies, no sempre, però, ben vistos pels organitzadors. El 1456, els actors havien introduït pel seu compte certs passatges al *Mystère de la Résurrection*, malgrat que el pròleg advertia:

"Et se garde ...  
chascun joueur que aucunement  
n'y soit par luy rien adjousté  
ne de son personnage ousté",

que, naturalment, no foren incloses en el llibre que recollí el drama:

"Reçectées et en ce (manuscrit) non comprises aucunes additions particulières que aucuns des joueurs d'iceluy mystère y cuidèrent adjouster à leur plaisance, pour ce qu'elles estoient impertinentes à la matière et furent blasmées de maistres en théologie" (16).

Semblantment s'esdevingué al *Mystère de S. Martin*, fet a Seurre el 1496, en el que

"celui qui jouoit le personnage de Sathan, ainsi qu'il volut sortir de son secret par dessoubz terre, le feu se prist à son habit autour des fesses, tellement qu'il fut fort bruslé; mais il fut si soubdaynement secouru, devestu et rabillé, que sans faire semblant de rien, vint jouer son personnage",

i, entrant en escena, dirigint-se a Lucifer, improvisà:

"Malle mort te puisse avorter,  
paillard, fils de putain cognu,  
pour à mal faire t'ennorter  
je me suis tout brôle le cul" (17).

Afegits que encara eren habituals en les representacions rosselloneses del XVII; en una Passió de 1768, quan els jueus condeu-

xen gatzarosamente a Jesús de Pilat a Herodes, s'anota:

"Nota, que mentres la turba condueix a Jesús de la una casa a l'altre, poden dir a Jesús:

Anem, encisador;  
 anem enganyador;  
 anem enganyapobles;  
 com escaparàs ara de nostres mans?  
 Are que te tenim lligat,  
 fuits si pots;  
 marxa, insolent;  
 .rosegau-lo si no pot caminar,  
 seductor!" (18),

i, més avant, quan Pere es refugia a la vora del foc, Jesús ja pres:

"Nota, que fent la cerimònia següent se pot fer aquest arraconament:

- Lo cel vos guard, bon vellet.  
 Assentau-vos, no.us mogau.
- Què feu aquí?
- Nos escalfam,  
 lo temps és molt inclement" (19).

Cal observar, d'altra banda, que quan ja no interpreta el clergat, les rúbriques dirigides a l'actuació cada cop van fent-se més precises i detallades, com ja succeeix en l'Ordo Repraesentationis Ade (ss.XII-XIII), cosa que evidencia la inhabilitat dels nous actors als qui cal precisar bé el seu moviment i actitud (20).

## 1.2. Sexe i edat.

Si en la tragèdia grega la intervenció de la dona era desaconsellada per una qüestió de potència vocal (21), en el teatre cristià la seva exclusió prové de la mateixa prohibició eclesiàstica que no permetia la participació femenina en la realització del culte diví, pel fet de considerar-se ésser impur no només en el cristianisme sinó en la majoria de les religions (22).

Generalment, doncs, tots els actuant del teatre medieval són homes, fins i tot en els rols femenins, habitualment assumits per adolescents, castrati o nens (23).

Això no obstant, la dona anà guanyant terreny, lentament, en el camp de la interpretació dramàtica. Ja el 1468, en el *Mystère de Sainte Catherine* fet a Metz, intervingué una noia d'uns divuit anys en el rol de protagonista, recitant 2300 versos, l'actuació de la qual fou altament notòria, car "parla si vivement et si piteusement, qu'elle provoqua plusieurs gens à pleurer" i un gentilhome la maridà (24). En la *Passió de Mons* (1501), Waudru, filla de Jorge de la Nerle, fa el paper de Maria als 14 anys, i la filla de George de le Motte, Maria als 7 anys (25), mentre que Maria adulta, Eva, Magdalena, Salomé, Elisabet, Marta, etc., seguien essent rols d'homes (26). Ja el 1509, a Romans, per al *Mystère des Trois Doms*, tots els papers femenins foren encarnats per dones, i el 1536, a Grenoble,

l'actriu Françoise Buatier assolí una interpretació destacada

"par les gestes, la voix, la prononciation, le débit; elle sut charmer tous les spectateurs, au point d'exciter une admiration générale; la grâce et la beauté s'ajoutaient chez elle au bien dire" (27).

També en la Nativitat representada a Saragossa el 1487 es recompensa "A la que hacía la María, al Jesús y al Joseph, que eran marido y mujer y fiijo, porque el Misterio y representación fuere más devotamente" (28).

Ja abans, en les coronacions reials castellanes del XIV, dintre els temples, després del Gloria i Kyries "et la oración et la .pístola et la alleluia, vengan donçellas que sepan bien cantar et canten una cantiga et fagan sus trebeios {dances?}" (29), mentre que Martí l'Humà, en llurs entrades, portava "una dona qui anava en àbit de hom en la cort del senyor Rey, e saltava, luytava e cavalcava com a hom, e lo senyor Rey trobava.y plaer" (30).

Tanmateix, els moralistes de l'època no consideraven honest que la dona s'introduís en el món teatral, si bé tampoc els convenia que els nens es travestissin. Juan de Mariana (1536-1624) en el seu opuscle De Spectaculis es queixava "que se iba introduziendo que representasen mujeres en lugar de muchachos; aunque esto de representar muchachos vestidos de mujer de buen parecer y acicalados, lo tenían algunos por de mayor inconveniente" (31), referint-se, probablement, als puritans anglesos de l'època que titllaven de sodomites als jovincells que interpretaven els pa-

pers femenins en el teatre elisabeteà (32). També en el teatre ambulant del Segle d'Or castellà, el conjunt anomenat Gangarilla estava compost per "tres o quatre homes ... llueven un muchacho que hace la dama" (33). Encara el 1600 els teòlegs dictaminaven "que no representasen mujeres en ninguna manera, porque en actos tan públicos provoca notablemente una mujer desenvuelta, en quien todos tienen puestos los ojos, como constaba por la experiencia que de esto tenían los confesores, a quienes en este caso se debía dar entero crédito"; però "que si representasen muchachos en hábito de mujeres, no se presentasen con afeites, ni compostura deshonestas" (34). Tanmateix, les opinions eren contradictòries, car altres sostenien que "es mucho menos inconveniente que representen mujeres que muchachos en hábito de mujer, aunque no se afeiten o engalanan, pero con tal que las mujeres no representen en hábito y figura de hombres, y que anden en las compañías de las comedias con sus maridos y padres" (35). El 1644 es regulen, a Madrid, aquests particulars i es decreta "que no pueda representar soltera, viuda o doncella, sino que todas sean casadas" (36).

La dona, amb tota mena de limitacions, anava fent-se lloc a l'escenari, fins que, com escrivia Gustave Cohen, "si leur victoire a été lente, elle n'en a pas été moins complete, au point d'envahir même les rôles d'homme. Mme. Sarah Bernhardt, en jouant si brillamment Hamlet, a vengé les femmes des injustices du siècle de Shakespeare" (37).

Elx, però, ha mantingut en la distribució dels rols la medievalitat essencial del drama eclesiàstic, i mai una dona ha intervingut en la representació, de tal manera que ha estat considerada unànimement de mal gust la versió discogràfica que, sota la direcció d'Oscar Esplà, substituï els cants de la Maria i l'àngel per una soprano (38).

Els infants del cor, hàbilment ensinistrats pels eclesiàstics en el cant i en el moviment litúrgic (pensem en les magnífiques escolanies que encara avui es conserven en monestirs i col·legiats), cobririen, doncs, els papers femenins del drama medieval, però també els papers angèlics, infàncies de personatges i, fins i tot, ànimes.

Ultra els nens del Misteri d'Elx que interpreten la Maria major, l'àngel nunci, Maria Salomé, Maria Jacobe, seguici de donzelles de la Verge (avui mal anomenats "angelets"), querubins de la rescèlica i serafins de la Coronació, ens perviu l'encarnació de nens de personatges femenins en la famosa Sibil·la, cantada a les esglésies de Mallorca i l'Alguer per infants (modernament i desafortunada, alguns llocs han introduït al·lotes en la interpretació). També eren escolans les Sibil·les de Tarragona que afinaven la veu amb sucre candi (39), Lleida (40) o València (41).

Si al segle XII les tres Maries podien ser "tres parvi vel clericici qui debent esse Mariae" (42), ben aviat són exclusivament nens els qui encarnen aquests papers (43), com també a ells els correspon el rol dels àngels (44), dels petits pastors (45),



o els personatges de la Maria i àngel en els drames assumpcionis-  
tes de Lleida (46) o Castella (47), entre d'altres, o en la re-  
presentació de la Colometa lleidatana (48) i la de Perpinyà (49).  
Nens que, sembla ser, rebien una mena d'ordenació clerical (cle-  
fizones), com ho reflexa un epitafi que recorda a cert clergue  
cantor de 10 anys (50)

4.3. Selecció.

Sempre hi hagué, òbviament, una selecció de la gent més ap-  
ta per fer la representació, en la que, sobretot, importava una  
bona veu, certa desimboltura en públic i un físic més o menys  
adequat al personatge que calia encarnar; tria que en principi  
anava a càrrec del mestre de cant dels cors eclesiàstics, però  
que, en el misteri urbà, presenta la intervenció directa de les  
autoritats municipals. Ja a finals del XV, a Seurre, el propi  
batlle, assessorat per altres tres personalitats dirigents, assu-  
mia la tasca d'escollir els actors; el 1476, a York, el Consell  
decidí "que tots els anys, a la primavera, es cridarà davant el  
batlle, quatre dels més hàbils i capaços actors de la Vila per  
cercar, escoltar i examinar tots els actors ... per tal d'accep-  
tar i admetre aquells als que consideraran amb qualitats intel-  
lectuals i físiques suficients ... i de destituir, allunyar i se-  
parar totes les persones reconegudes insuficients, sia en veu,  
sia en saber" (51). També a París, per a la representació del  
Mystère des Actes des Apostres (1540) es convoca a la gent per  
concurzar davant els comissaris "établis et députés pour ouir  
les voix de chascun personnage" (52).

Ja hem tingut ocasió de veure com a Elx el municipi organitza aquest mateix concurs o "prova de veus" a l'Ajuntament seguint la tradició medieval europea, i malgrat que avui sigui només un acte simbòlic (presidit pel batlle que, contra natura, presenta la sessió en castellà -ben cert, macarrònic-), resulta un costum digne de respecte i gens gratuït, com pretenen alguns que voldrien suprimir-lo, que ens ofereix, a més, la possibilitat d'apreciar, abans de la representació, la qualitat de les veus infantils d'aquell any.

#### 1.4. Organització i estatuts.

Els actors laics del teatre religiós medieval solien agrupar-se en confraries a la vegada devotes i gremials, i moltes vegades segons l'ofici d'aquelles s'encarregaven d'una o altra representació, d'acord amb l'especialitat tècnica i disponibilitat de certs materials més adequats a certs drames. Això s'esdevé particularment a Anglaterra; on les Confraries que intervenen en els entremesos del Corpus se'ls distribueixen segons aquest pressupòsit: Els calafaters s'encarreguen de fer el "pageant" de l'Arca de Noè, els orfebres el dels Tres Reis (53). A Tortosa, per exemple, el 1439, el gremi de picapedrers fa l'entremès dels Turcs (possiblement per les torres de maçoneria que haurien de construir);

la Confraria de Sant Jordi fa, òbviament, l'entremès del sant Patró (1448); la Confraria dels sastres organitza la representació de S. Martí, per mor dels luxosos vestits que el sant patrici repartiria amb un pobre (1450); el Gremi de pellaters féu l'entremès de Santa Bàrbara (1457); els macips de ribera l'entremès de Santa Maria de Gràcia (1448); la Confraria de S. Sebastià la representació del seu patró (1448), mentre que l'Església s'encarrega de la representació del Sepulcre (1460), segurament la resurrecció i visita de les Maries, i la Confraria de pescadors fa l'entremès de la Cucafera (1457)(54).

A Elx, que en aquella època devia tenir una part important de la població dedicada a la pesca en el port de Santa Pola, l'ús de la càbria i currioles, vents, llenços i tendals (elements constitutius de l'escena de la Festa) demostra la coneixença dels estris de vaixells i navegació.

En el drama eclesiàstic era el propi cor o les "capelles" el conjunt estable que interpretava els dramas dintre els temples; conjunt vocal (cantors-actors) i instrumental (acompanyament) que a Elx, com hem vist, tenia els seus reglaments almenys des de 1590 (55). També les agrupacions laiques comptaven amb una reglamentació que establia les obligacions dels actors, que s'havien de comprometre, de vegades davant notari, a fer la representació; que havien d'acceptar els rols que se'ls havia atorgat; obligació d'assistir als assaigs, no només els dies de preparació abans de la representació, sinó les pròpies jornades de la mateixa, a les 7 del matí, per a la prova general; havien

d'obeir als organitzadors i directors sense ingerir-se en la seva tasca ni murmurar contra llurs decisions, i amb la prohibició explícita de reunir-se pel seu compte durant els dies que durés el drama; etc. (56). També l'Establiment dels Jochs dels Entrameses tortosí (1439), prescriu "que en nenguna manera no's tornen atrás dels que promès hauran" fer les representacions del Corpus, sots pena de "presó per X jorns o paguen X sous"; dramas que havien de passar per la supervisió general dels administradors de la Ciutat, que havien de considerar la seva honestat o deshonestat i donar-los llicència. Es prohibia als actors de dur armes, axí com de "gitar a les finestres ne altres lochs que dan puxen fer ab figures ne maçanes ne altres coses", ni que cap "fembra guos anar vestida com a hom ni en altra manera als entremesos, sots pena de açotar-la si atrobada serà" (57). Al Corpus de València calia que cada actor dugués un albarà que l'autoritzés a anar disfressat i a representar, perquè n'hi havia que no en duien i "acostumen de fer e dir algunes paraules injurioses e escandaloses", multant als que anaven sense amb 10 morabetins i 5 dies de presó (58).

#### - 1.5. Remuneració.

Durant l'última Edat Mitjana, consta amplament documentada la remuneració que els actors rebien per la seva escomesa, sous ínfims que són més un ajut simbòlic que un autèntic pagament, d'acord amb la manca de professionalitat dels intèrprets.

La jerarquització dels rols es trasllua també en la diferència dels òbols, cobrant una major quantitat el que tenia, ver semblantment, més paper, o els que ostentaven personatges més distingits, o els que a més de recitar cantaven o tocaven instruments. Naturalment, els nens cobraven menys per molt important que fóra el seu rol.

En l'esmentat contracte de Valenciennes, cada actor aportava un escut d'or per subvenir a les despeses de la representació; això, però, es feia ja en època avançada (s.XVI) quan comença a estipular-se el pagament d'una entrada per veure l'espectacle. Llavors, dels guanys obtinguts, se'n feien dues parts, la primera per eixugar les inversions inicials d'actors i organitzadors, i la segona seria repartida entre els mateixos segons el grau d'intervenció en el drama i la importància dels serveis prestats, a parer dels superintendents (59). Al Misteri d'Elx, els cantors segueixen cobrant una quantitat simbòlica (60), amb emoluments més substanciosos, òbviament, per al mestre de capella i suplent, i per als operaris de les tramoies.

A l'exigu salari en metàl·lic, però, s'hi afegien sempre les col·lacions i àpats, ultra, a voltes, certs pagaments en

espècies.

Durant els assaigs, en els entreactes i en acabar la representació, s'oferien als participants refeccions amb les més diverses pitances i refrescs: aperitius de festucs, avellanes, faves i cigrons torrats, tramussos, ametlles i pinyons, plats de fideus, formatges de Mallorca, carn de bou, de vedella i de moltó, pollastres i tórtora, adequadament amanit amb salses d'anogada i amb mostassa, pa i pa de rei; ben endolcit amb carabassat "en conserva de la terra", mel i gingebre verd, batfalva (o matafaluga), neules i crespells, confits alexandrins, mató i torrons, ultra les més diverses fruites: cireres, pomes i codonys, figues, peres i sarmenys; menges refrescades amb vi blanc, vi grec i vi vermell, malvasia i alosa (refresc d'aigua i mel), etc. Que no sempre era així, però, ens ho manifesta l'expressiva rúbrica final del Misteri assumpcionista valencià, quan els actors, acabat el drama, es despullen a la Sala Capitular "e aquí almorçen , si han de què".

Al Misteri d'Elx, a part del sucre candi per afinar les veus dels àngels i Maria (61), es refrescaven amb biscuits i vi els cantors que es "dessudan en el terrado" (62), mentre que als altres se'ls amorava amb confits, anissos, caramels i esponjats (63) i a l'ermita de S. Sebastià tenien mig càntir de vi, prudentment rebaixat per tal d'evitar pítimes, cinc garrafes d'aigua de neu de sis litres cadascuna, i "biscochos bañados" (64). Per a les proves de veus es proveïen cinc lliures de xocolata,



sis dotzenes i mitja de biscuits i refrescos variis (65). Begudes que segueixen existint a disposició dels actors i operaris de la representació tant al vestuari de S. Sebastià com als terrats del temple (66).

A la Passió de Mons (1501), la cervesa anava a dojo durant la representació especialment pels que actuaven i feinejaven dins l'infern (67).

A banda de les col.lacions en els dies de la Festa il.licitana, un cop finida s'ofereix als actors la tradicional "mujo-lada", gran àpat on se serveix el preuat peix.

Abans, fins i tot, a més a més dels sous en metàl.lic els cantors i operaris de la Festa rebien unes quantitats de carn de bou o vaca i confitura (68). També a Anglaterra, en l'època medieval, es distribuïen pagaments en espècies (carn de bou, oca, cervesa i vi), només, però, entre els tals principals (69).

## 2. El director.

"El director té com a responsabilitat màxima el conduir la coordinació i direcció general de l'espectacle que s'entén com un fet homogeni. De tots els components de la nòmina, el seu treball és l'únic que no està corporitzat sobre l'escenari" (70).

Si actualment es fa tan difícil d'avaluar la tasca del director en l'espectacle, l'estudi de la direcció escènica medieval és gairebé inabastable. La figura del director, en el sentit modern del terme, no neix, de fet, fins al segle XIX (71), i en l'època medieval, com en els actuals espectacles tradicionals, només podrem parlar d'organitzador o superintendents generals, encarregats de coordinar els distints aspectes de la representació i entre els que figuraven especialistes en determinats afers que ho requerien (tramoia, escenografia, attrezzo, cant, vestuari, etc.).

En el drama litúrgic, on l'important era el cant, la persona que devia encarregar-se d'enllestir les representacions no podia ser altre que el mestre de cor, tal vegada autor, al seu torn, o arranador o introductor de la peça. Amb la complexificació dramàtica, aquest mestre de cant havia de comptar amb l'ajut d'un mestre de cerimònies per tal d'ordenar els moviments dels intèrprets, tasca que devien complir els diaques, comanats, segons Isidor de Sevilla, "d'ordenar i dirigir el culte, car amb veu clara i com si fessin un pregó, faran les oportunes indicacions a tots, sobre el moment d'orar, agenollar-se, cantar o escoltar les lectures" (72), però també s'havia de servir d'un coordinador dels

paraments per tal d'ordenar els moviments dels actors i de disposar l'incipient decorat amb els propis estris litúrgics.

Gustave Cohen atribueix al "mestre du jeu" medieval un nombre potser excessiu de funcions: ultra la selecció i preparació dels actors, i fins i tot del text, el director estava present en escena, amb la batuta en una mà i el llibre contenint lletra i música del misteri en l'altra (així apareix a les miniatures de Jean Fouquet)(Fig. ), servint a la vegada d'apuntador i de guia escènic (73). A més a més ordenava les entrades i sortides dels actors en llurs intervencions o els desplaçaments d'aquests d'un lloc a un altre. Regula també l'actuació de la música a Paradís o els trons i la barrila a l'Infern. Feia de presentador de l'obra resumint-ne el seu contingut i imposant silenci al públic sorollós (74). El director d'escena tenia tots els papers per fer la representació, i en distribuïa còpies als actors, amb lletra ben grossa que els facilités la lectura (75).

De fet, es conserven alguns llibres de director ben interessants, com el Dirigierolle de Frankfort, degut a Balde mar von Peterweil (+ 1389), que anota la representació d'una Passió (entorn 1350) a la plaça de Römer d'aquella ciutat (76); els extensos Abregiots de la Passió de Mons (1501) que Cohen ha titulat, amb encert Le livre de conduite du régisseur (77), o els Bühnenrodeln o Danckrodell de Lucerna, especialment els

deguts a l'arxiver de la vila Renwart Cysat (78), molt significatius tots ells d'aquestes tasques immediates i puntuals que el director medieval, autèntic mestre de cerimònies, havia de complir per dur a bon terme la representació.

D'altra banda, està ben documentada la tasca del procurador i gran "rhétoriqueur" Jean Bouchet (1476-1557), que mun-  
tà, el 1508, una Passió a Poitiers amb un èxit tal que fou re-  
clamat a Issoudun, Bourges, Saumur o Nantes, on no acudeix,  
però envia expressius consells de posada en escena (79).

Però un únic director no podia atendre, ni de lluny, la complexa escenificació dels misteris medievals. La importan-  
tíssima tasca dels trucatges escènics i efectes especials, anava a càrrec dels "facteurs" o "conducteurs de secretz", enginyosos inventors de màquines i procediments audaços. El 1496 els organitzadors del Mystère de S. Martin a Seurre en-  
vien a buscar al gran mestre Germain Jacquet d'Autun per co-  
brir aquesta escomesa, mentre que a Romans, el 1509, es con-  
tracta al rellotger Jean Rosier per tenir cura de la tramoia del Mystère des Trois Doms (80). El 1501 els organitzadors de la Passió de Mons enviaven a cercar a Chauny (Picardie) als especialistes en trucatges Guillaume de la Chiere i son germà Jehan, per "faire plusieurs secrés et autres instrumens servans au dit Mystere" (81).

També comptem amb algun llibre dels que servien o escri-  
vion aquests enginyers escenotècnics, com la llista de

"feints" o invencions que calia fer per al Mystère des Actes des Apostres (Bourges, 1536) (82), però, sobretot, un autèntic quadern de "secretz" d'una Passió, escrit per un home de teatre provençal a finals del XV, on s'explica, amb detall, la manera de dur a terme aquests trucs (83).

Al nostre país, no tenim constància de cap regidor laic de relleu, ans eren habitualment els clergues els qui es responsabilitzaven de tot. Ja hem vist com el 1386 un prevere beneficiat de la seu tarragonina, Pere Antoni, s'encarregava del Joc dels Apòstols.

Tanmateix, la presència en escena del mestre de cant amb la seva vara i llibre o consuetà, com el de la miniatura de Fouquet, apareix en la representació del Davallament mallorquí: "huna verga per lo qui mane la Cunsuetà del Davallament de la Creu" (1514), "huna vare per lo qui porta la Cunsuetà del Divendros Sant" (1515) (84).

Altres personatges, però, assistien al director en la seva tasca. Així, a Perpinyà (ss. XIV-XV) eren els domascers i el setmaner de l'església (avui Catedral) de Sant Joan els encarregats de triar els actors i de fornir-los vestuari i paraments, mentre uns regidors curaven l'escenificació (85). A Toledo era el "maestro claustrero" qui dirigia els "clerizones" que feien de pastors (86), i a Vila-Real, el 1579, fou Mossèn Fenoll el qui "representà y prengué a càrrech de fer la Història de S. Jaume" (87), existint, el 1569, una me-

na de "regidor" en el sentit actual del terme, en la persona de "Sebastià Navarro, fuster, per aver fet lo cadafals ... y per aver tengut càrrech de replegar y cobrar la roba dels dits representants" (88).

En el Misteri d'Elx, on l'essencial és el cant, el director per excel·lència ha estat sempre el Mestre de Capella, present en escena d'acord amb la tradició medieval, dirigint als actors com un director d'orquestra o coral. Actualment ho fa dissimuladament com un apòstol més, d'ençà que la reforma noucentista de 1924 considerà de mal gust la tradició. Però abans la seva presència era des de l'inici del drama, amb el rotlle de música en mà, donant el to als cantors, recolzat per un instrument, i ajudant-los si es perdien. Felip Pedrell ho criticava durament a principis de segle: "Es irri- tante ver al Director llevando el compás con un rollo de papel, al profesor, con un instrumento, dando el tono a los personajes ... Es ridículo ... que el Maestro de Capilla y su adlátere el bombardino se hallen entre los Apóstoles, o mostrando un inoportuno exceso de celo, se coloquen al lado del lecho de Marís dando el tono y la entrada de sus estrofas al niño que desempeña el papel, mientras que lo abanica con buena voluntad digna de mejor causa" (89). També Alfredo Llopis recomanava, en una carta pública el 1907, al batlle il·licità Manuel Pomares Garcia, que "no suba el Maestro de Capilla al tablado en las tardes de la representación, vestido con la



infame levita negra. Este trasto antirreglamentario en toda la representación donde ha de inspirar arte y el buen gusto, que lo guarde para cuando entierre algún pariente, bautice un hijo o venga su jefe. Para dirigir la ejecución de la Festa (ya que parece indispensable la presencia, que yo eliminaría, del maestro de capilla en el tablado) convendría que vistiera como los apóstoles, con traje talar de la época" (90). Oscar Esplà, prenent bona nota d'aquestes advertències, les fa aplicar el 1924 : "y entre las muchas novedades introducidas ... figura la ausencia del Director de la escena y del libreto que usaban los que no habían aprendido bien sus papeles, y del clero y cruz (introducidos en el Consueta de los tiempos modernos pero que no devia existir en el extraviado original) ... Veíamos a los actores, por primera vez, ser personajes vivos, con los movimientos propios y los ademanes adecuados, según las exigencias de la dramática en general y del momento y la escena en particular" (91).

Novetats que per al gust contemporani semblaven necessàries però que traïen, sense saber-ho, l'essència medieval de la Festa. El director de la Passió de Mons (1501) no només estava en escena per complir les esmentades missions, sinó que, ostensiblement, feia senyals als actors perquè es preparassin per actuar (92) i perquè realitzessin un gest, una acció, un moviment o un desplaçament (93). És a dir, que tots els intèrprets del teatre medieval estaven esperant les intervencions del director o directors per intervenir.

En la múltiple distribució espacial del Misteri d'Elx feien falta, a més, altres directors que assenyalessin a actors del cel i tramoistes el moment de la seva participació. Ja hem constatat l'existència de dos "consuetes" o regidors que, llibre en mà, dirigien les operacions dels tramoistes del cadafal i del Paradís. Encara fa pocs anys, un d'ells se situava en el balcó central del presbiteri i amb un mocador feia signes als que trafegaven dintre la cúpula per tal que obrissin les portes del cel quan era menestar; balcó que fins a 1872 era només finestra (94). Actualment els avisos són per telèfon, amb connexió sota el cadafal, dins la cúpula i vora l'orgue on s'instal·la el mestre de cerimònies que ordena les intervencions.

També en l'al·ludida Passió de Mons, els regidors i directors de "secretz" es feien els pertinents signes quan era l'hora de dur a terme determinada acció, i tenien els corresponents guions per seguir la representació (95).

Encara avui en dia els Cavallers electes són els encarregats de donar entrada als actors de la Festa, eixint a cercar-los, per tant actuant com a perfectes directors de les entrades i sortides dels interpres.

També corria a càrrec del director medieval, com hem dit, la tasca de fer el resum del drama a l'inici de la representació (com succeeix encara en les Pastorals èuscaves) i d'exhortar al públic a seguir-lo amb atenció, silenci i devoció.

La direcció escènica medieval és, doncs, una direcció puntual i col·lectiva, pensada pel propi autor o organitzador de l'espectacle i duta a terme per un nombre més o menys ampli d'adlèters, especialistes en un o altre aspecte de la representació.

### 3. La interpretació escènica medieval.

No intentarem aquí de traçar una teoria sobre la interpretació medieval, àmbit en el que la manca d'estudis sistemàtics i les nostres pròpies limitacions d'espai i de temps ens impideix d'aprofundir en el present treball. Únicament ens proposem de posar sobre la taula, a través de les més o menys abundants didascàlies que acompanyen els textos dramàtics, un esbós de l'evolució que s'observa en la manera que els intèrprets mostren els personatges que encarnen a través de gestos, actituds i emocions.

La interpretació clàssica, segons recull Horaci, estava basada en la identificació de l'actor amb el seu personatge (96).

El drama cristià, però, havia d'enfrontar la qüestió des d'altres pressupòsits. En primer lloc calia superar la condemna que, com hem vist, pesava, des d'època patristica, sobre el fingiment teatral, sintetitzada en la sentència de Tertul·lià: "quod nascitur opus Dei est, ergo quod fingitur diaboli negotium est" (97).

D'altra banda, ja la cerimònia central del cristianisme, la missa, no era altra cosa que la repetició del rite establert pel propi Crist: el Sant Sopar, acompanyat d'un seguit d'actes litúrgics en rememoració de la vida, mort i resurrecció del Salvador. Cerimònies litúrgiques nascudes a Jerusalem

entorn els llocs sagrats que evocaven aquests fets històrics: Sant Sepulcre, Gòlgota, Hort de Getsemaní, Muntanya de les Oliveres. La donzella galaica Egèria, en el seu excepcional periple per Egipte, Terra Santa, Grècia, etc., realitzat al segle IV, ens narra fil per randa, a banda dels viatges, els ritus litúrgics dels cristians de Jerusalem, els quals produïen autèntiques catàrsis col·lectives. Tots els diumenges de l'any, en la lectura de la Passio i, especialment, "durant la setmana santa, la comunitat d'assistents en els moments culminants esclatava en emocionats planys de dolor: "tothom prorromp ... en un gran esclat de crits, gemecs i plors ... que el plany de tot el poble se sent gairebé fins a la ciutat ... [i] no hi ha ningú ... ni el més dur ... que llavors no es commogui fins a les llàgrimes ... del fet que el Senyor hagi patit tant per nosaltres" (98).

Aquesta emocionalitat a flor de pell, en un lloc i en un temps tan pròxims a l'escenari en què s'esdevingueren els successos evocats per la litúrgia, no seria, en un principi, tan manifesta en els nous territoris de la Romània per on s'escampà, lentament, el cristianisme.

Però si la cerimònia de la missa era una recreació de l'acció, el drama litúrgic serà ja una representació d'una acció.

3.1. Del drama litúrgic a les primeres representacions en llengua romànç.

Una de les poques aproximacions sistemàtiques a la interpretació medieval que coneixem, va referida al drama litúrgic i a l'anomenat "semi-litúrgic", ço és entre els segles X i XIII (99). En ella l'investigador Michel Mathieu dissenya una evolució en quatre etapes, on, gradualment, de la simple mostració dels fets s'arriba a l'exposició dels personatges, passant per l'assoliment de l'emoció mitjançant els esdeveniments i a través dels caràcters, és a dir una línia que va des de l'exterior (posant l'accent sobre l'argument o l'anècdota narrada), fins a l'interior (subratllant la importància de la constitució del personatge). Tot això basat en les expressives rúbriques escèniques dels primers drames eclesiàstics, i sedassat a través de la relació entre públic i actors en el moment de la representació, sense oblidar el lligam, més o menys aprofundit, que s'estableix entre l'actor i el personatge que encarna.

a) En l'etapa inicial, que Mathieu anomena "Exhiber les faits" (100), i basant-se en la primera rubricació exhaustiva d'un drama litúrgic (el *Visitatio Sepulchri* de S.Ethelwold, en vers el 970)(101), els monjos interpreten els personatges de Maries i àngels per simple imitació; imitació de fenòmens externs de comportament: Els clergues, "ad imitationem angeli",



no fan una aparició celestial, sinó que van al seu lloc com a ocupats en una altra cosa ("ac si ad aliud agendum"); els clergues-Maries no busquen a Crist, sinó que fan com que busquen a algú ("ad similitudinem quaerentium quid"), no es mostren desconcertats, sinó que van com si estiguessin extraviats ("velut erraneos ac aliquid quaerentes").

No existeix, doncs, pràcticament encara cap diferència entre el clergue-oficiant i el clergue-actor, o, dit d'una altra forma, entre el rite litúrgic habitual i els primers drames eclesiàstics. De la mateixa manera que el celebrant evoca el Crist oficiant l'última Cena, els diaques que encarnen les Maries en la seva visita al Sepulcre, les evocuen per pura relació argumental (102), i no per cap constatació de sentiments, actituds o emocions. No interessa encara la versemblança, ans tan sols importa l'explicació de la història com a record de la veritat que s'esdevingué. El gest es converteix en portador de significat, il.lustrador del text. I la gran potència creadora queda, com hem vist, reservada a la música, d'alta qualitat artística, òbviament ben interpretada pels professionals del cant que eren els clergues, i, en conseqüència, l'única encarregada de transmetre allò que la interpretació dramàtica no podia encara atènyer: l'emoció.

La representació dels primers drames litúrgics, doncs, no intenta crear la il.lusió que els eclesiàstics siguin l'en

carnació exacta d'àngels i Maries, sinó que només pretenen exhibir els esdeveniments en la seva nuesa. Importa poc la veracitat de la reconstitució mentre que les imatges siguin prou clares per designar l'episodi. El clergue resta clergue als ulls del públic durant la representació i no pretén altra cosa que ser l'oficiant que mostra un personatge.

No debades Bertolt Brecht, en la seva definició del "Verfremdungseffekt" (103) menciona el teatre medieval com un d'aquells que utilitzen l'efecte d'allunyament. La interpretació medieval conservà, fins i tot en els drames més evolucionats, una distanciació "naïf", primitiva, natural. Distanciació prescriptiva, car té per finalitat l'evitar la confusió; confusió que, tanmateix, paral·lelament als excessos idòlatres d'imatges i relíquies de sants en la plàstica, sovint es perpetrava amb la fluctuació que l'efecte d'allunyament sofrí en les representacions en llengua romanç, com es desprén d'un text anglès del XIV que combat el teatre religiós car considera impiu i sacríleg el fingiment dels miracles i obres de Crist que foren actes executats de debò (104).

La música, que jugava, com ja hem tingut ocasió de comentar, un paper decisiu en el drama medieval, era l'única, en aquest primer teatre litúrgic, que acreixia la impersonació dels eclesiàstics en el seu rol d'oficiants-actors i la que permetia, de retop, escurçar la distància entre l'intèrpret i el seu personatge.

Si per a Brecht, però, l'objectiu de l'efecte de distanciació era trencar amb l'il·lusionisme del teatre aristotèlic de la identificació i permetre a l'espectador la reflexió crítica sobre els esdeveniments que se li mostren en escena (105), la distanciació medieval resulta autosuficient car la veritat de la doctrina és incontestable i no hi cap la dialèctica. El drama litúrgic no pretén, ni de lluny, que el públic s'identifiqui amb el personatge ni amb les seves emocions (que, en aquest primer estadi, no apareixen enlloc), sinó que reconegui la història sagrada, l'assimili i la senti més pròxima. No hi ha emoció amb la que identificar-se. El gest, l'actitud, la interpretació no inspira en l'espectador cap mena d'emoció. Aquesta el colpirà a través del propi argument (com véiem en la Jerusalem que visità Egèria), per la pròpia música i pel propi marc arquitectural del temple, elements comprenedors en sí per als fidels medievals.

El clergue-actor no arriba a confegir un personatge autònom, d'estructura pròpia, ans es limita a cedir la seva gestualitat, la seva capacitat d'imitació, sense ulteriors elaboracions, a un personatge que només existeix com a nom. Per això resulta gairebé impossible en aquesta etapa la identificació del públic amb el personatge. Es tracta d'un teatre que no juga amb el recurs a la identificació sinó que troba la seva efectivitat en altres vies: la paraula portadora d'argu-

ment i la música que catalitza l'efusió comunitària.

La finalitat última de la representació i la seva única necessitat rau en la mostració d'una història, i si aquesta història és dita en l'iniciàtic llatí, el gest i la mímica hauran de suplir les deficiències de la comprensió.

b) En un segon estadi del drama litúrgic, que el referit Mathieu anomena "Emouvoir par les faits" (106), quan el text s'allarga, augmenten els personatges i es desenvolupa l'especificació, les didascàlies comencen a descriure un seguit de moviments que no apareixen explicitats en el text cantat. El gest, doncs, ja no és simplement indicatiu, corroborador del que s'està dient, sinó que comença a desenllepissar-se de la paraula i es mostra apte per introduir nous significats. La independència entre el gest i la paraula allibera a aquell d'ésser mera il·lustració d'aquesta. S'abandona la producció redundat de signes i s'estableix una interacció entre el codi verbal i el gestual que permet "imitar" més ajustadament la possible actitud del personatge. La seqüència del Victimae Paschali Laudes, amb el moment tan emotiu del reconeixement de Magdalena envers el Crist disfressat de jardiner, ens forneix un exemple ben significatiu:

"Hic [Jesús] ostendat crucem et dicat:

- Maria!

Quae [Magdalena], ut audierint, cito se offerant pedibus

eius clamando:

- Rabboni!" (107).

En la conjunció de moviment i text ja no es tracta només de constatar una acció. Probablement aquest seria el primer pas efectiu de la "narrativitat" a la "teatralitat". No es tracta de mostrar, sinó de fer. És tant important l'acció com la manera de fer-la : existeix una actitud particular del personatge front l'acció que realitza, i aquesta actitud-acció és la que necessàriament ha de colpir al públic.

La interpretació ja no es limita a ésser suport del text sinó que comença a tenir entitat pròpia. L'acció ja no es diu, ja no es nomena simplement, ans es fa, es duu a terme. L'episodi ja no és narrat, sinó realitzat. L'espectador captava l'emoció de l'acte, encara no pel personatge en sí, però ja gràcies a la culminació de l'acció.

c) A partir d'aquí comença, de manera incipient, la "construcció del personatge" i un rudiment d'identificació. Construcció primitiva, basada encara en la imitació ingènua, però que arriba a reproduir actituds mitjançant aquesta imitació.

Estem, doncs, ja en un tercer període anomenat per Mathieu "Emouvoir par les êtres" (108), on comença a interessar, més que la constatació o presentació d'un esdeveniment, la manera com l'actor es veu implicat en aquest esdeveniment, és a dir, l'actitud, l'emoció que l'interpret imprimeix en el

text.

En aquest sentit són reveladors els versos que l'anglès Geoffroi de Vinsauf inclou en la seva Poetria nova que, dedicada a Innocenci III, hagué d'escriure entre 1198 i 1216 (anys de la prelatura d'aquest Pontífex), i en els quals afirma que en el recitador (intèrpret) han de confluïr tres elements: veu, expressió retòrica i gest. En la veu cal modular pauses i accents, separar els mots que el significat separa, reunir els que reuneix; cal impostar la veu de manera que no s'allunyi de l'argument, que sigui fidel imatge del mateix. Aconsella, per exemple, que en expressar l'ira cal una veu amarga, una faç agitada, un gest torbat, car l'expressió exterior és espill de la interior i es mouen conjuntament. Però va més enllà i adverteix que per tal de dur a terme la interpretació d'un personatge iracund "imita els vertaders furors. No siguis, tanmateix, furibund. Comporta't com aquell només en part, no del tot; i que la teva gestuació no sigui la mateixa que en la realitat, ans suggereixi aquella adequadament... La veu figura la veu, la faç la faç i el gest el gest per indicis, per al·lusions... Aquesta manera d'interpretar és agradable, i resulta menja apetible a l'oïda una veu modulada i amanida amb el doble sabor del rostre i del gest" (109).

Estem davant d'una tesi autènticament revolucionària de l'art de la interpretació. Respecte al model clàssic expres-



sat en l'Ars Poetica d'Horaci, Geoffroi de Vinsauf sosté la interpretació crítica, avançant-se sis-cents anys a la tesi diderotiana de La paradoxa del comediant (1773-1778), segons la qual cal un desdoblament crític entre subjecte i personatge. Federico Doglio considera, però, que la idea de De Vinsauf fou únicament una intuïció intel·lectual que no influí sobre l'art de la interpretació teatral europea (110). Però, si bé sense una consciència tan clara i tan definida, creiem que aquest pressupòsit seria model interpretatiu medieval de sòlid arrelament.

A partir d'ara, doncs, ja no n'hi haurà prou amb el gest com a element directe de significació, sinó que la paraula haurà d'abandonar també la seva tendència narrativa i impregnar-se d'emotivitat. S'inicia un camí cap a un estil d'interpretació completament integrat, on la rèplica no té altra funció que parafrasejar una acció, un gest, una actitud de l'esperit, fins i tot una presència. El que interessa des d'aleshores no és ja l'episodi, sinó l'home vivint-lo. El verb vindrà a socórrer l'acció i el gest i la paraula es maridarà. Entra en joc la dimensió ètica: cal cominar a l'audiència a adoptar la visió que s'ofereix en escena. La crisi religiosa en el convuls llindar dels segles XII-XIII així ho exigia.

En l'Officium Sepulchri de Marmoutier (Tours) (111), ja no són únicament les rúbriques qui ens informes del do-

lor de Maria Magdalena plorant i cargolant-se les mans, sinó que els propis versos per ella recitats ho confirmen i ens mostren amb paraules com se sent en aital estat:

"M<sup>a</sup> Magdalena ... exurgat inde et eat quatenus Sepulchrum, et, plausis manibus, plorando dicat:

- Heu! me misera! // magnus dolor,  
Magnus labor, // magna est tristitia".

El públic ja no necessita constatar el missatge cristià, sinó que cal commoure'l, cosa que obliga als actors a encetar un camí cap a la versemblança i obtenir el "venustus" mode d'interpretació que reclamava De Vinsauf.

d) La introducció de la llengua vernàcula en el drama sagrat i la incorporació del laicat en certs papers, comportarà un nou pas endavant en la consolidació del personatge. És l'estadi que Michel Mathieu qualifica d'"Exhiber les êtres" (112). L'actor ja no parla l'inintel·ligible llatí ni és forçosament el sacralitzat clergue-oficiant. La paraula, compresa pel públic, s'eleva a element essencial de significació, i ja no li cal descriure l'acte, car aquest transpira a través d'ella. La impersonació actoral permet la identificació de l'espectador al personatge escènic. Clar que aquesta impersonació sempre serà, en l'època medieval, limitada, i fins i tot en les produccions més tardanes, la imitació no assolirà el grau artístic necessari que permeti de constatar l'aparició d'un personatge amb

característiques pròpies i trets personals autònoms. No obstant, l'Edat Mitjana assoleix el primer esglad i el més important en l'escala del desdoblament: l'actor aconseguix la capacitat d'imitar, amb més o menys perícia, les reaccions d'un altre ser -el personatge- que responen a una situació fictícia.

Paral·lelament a la creixent puixança del verb en relació al gest, aquest, element privilegiat en la iconografia romànica, deixa lloc a l'esperit de les cares i de les actituds a mesura que passen els segles.

### 3.2. Els elements constitutius de la interpretació medieval i les seves restes en la Festa d'Elx.

La temàtica del drama religiós medieval traspua en les seves accions un seguit d'actituds i emocions vertebrades essencialment en els sentiments d'alegria-joia, dolor-tristesa-planys, enuig-fúria-ira, admiració-sorpresa, espant-por-tremolor-esglai, adoració-devoció-reverència, humilitat-discreció-benignitat, orgull, amor i fellonia-befa.

L'actor medieval empra, com hem insinuat, tres modes de manifestar aquestes actituds: el gest, la modulació de la veu i el moviment corporal. Prèdominarà o destacarà un o altre segons la naturalesa de la representació, és a dir, el desenvolupament d'aquestes actituds estarà en relació directa amb els tres graus d'aproximació dramàtica que, segons Gauvin, ens ofereixen els textos medievals (113) : a) Acció dita i no feta, quan l'actuació dramàtica es limita a ser enunciada pel discurs; b) Acció dita i feta alhora, en una situació de redundància textual i gestual, i c) Acció feta i no dita, on la mímica supleix el discurs.

#### 3.2.1. El gest.

Es notori que el gest té un lloc preeminent en els codis de la comunicació no verbal (114), i que sempre ha existit com a ele.

ment significatiu en tot tipus d'acte de relació humana. Lamentablement no comptem amb cap compilació medieval del gest. Però en el teatre religiós no ens és difícil d'imaginar que la mímica partiria de la rica gestualitat litúrgica, conservada en gran part, malgrat les seves transformacions.

El gest litúrgic arrenca, al seu torn, del gest natural i espontani tradicional, que, aïllat en un context ritual, adquiriria una codificació formulària i àdhuc simbòlica. Tanmateix, la gestualitat quotidiana de l'època és natural que s'integrés també en la interpretació dramàtica, i d'aquesta només podem tenir-ne referències tangencials a través de la plàstica (115).

Una elemental classificació del gest seria la distinció entre el gest exterior o físic i el gest interior o psicològic. El primer estarà fortament encotillat pel hieratisme prefixat de la litúrgia en els primers drames eclesiàstics que, amb la presa en consideració del segon, anirà contrafent-se, alliberant-se i, en resum, humanitzant-se. El desenvolupament del gest interior, que desembocarà en la interpretació psicologista, no tindrà carta de naturalesa pròpia fins el Renaixement (116), si bé s'anirà perfilant en els misteris en romanç de l'última Edat Mitjana d'ençà l'expansió del franciscanisme. En aquest sentit, la representació il·licitana, creada dintre la tradició medieval pe-

rò que nascuda en els darrers esparpells d'aquella època i desenvolupada en ple Renaixement i Barroc, combina hàbilment la codificada gestualitat litúrgica amb les contaminacions psicologistes de les noves corrents interpretatives.

### 3.2.1.1 El gest exterior.

És el més manifestament físic, on l'actor se serveix únicament dels seus membres corporals per manifestar-lo, especialment les mans, els braços, el cap i els llavis (117).

La mà és l'element del cos humà més adequat per explicar la pròpia activitat, i en el llenguatge religiós era considerada com a sinònim de potència i de força (118).

Agafar-se de la mà en el teatre medieval és un gest amical perfectament devot: Maria, en el Misteri de l'Assumpció de València, "prenga a S. Iachme per la mà" (146s. rúb.), i, contràriament, Rabat, missatger del prefecte Simproni, agafa a Santa Agnès "per ventrem et non pas per manus" per conduir-la al bordell (119).

En el Misteri d'Elx hi ha una estricta ordenació referida a la posició de les mans i als gestos que aquestes han de fer. Si bé les rúbriques dels manuscrits conservats no diuen res al respecte, la tradició vol que tant la Verge i les Maries com el seu seguici de donzelles, estiguin i es desplacin amb les mans juntes.



Les mans juntes estan assimilades habitualment a la pregària i a la devoció, almenys -en la plàstica- des del segle XII, probablement perquè la unió pels punts superiors dels dits formant un triangle que apunta al cel, suggeriria l'adequat misticisme. Però, segons Desloge (120), en un principi no devia ser altra cosa que una manera correcta de tenir les mans. Efectivament, el Decor puellarum (Venècia, 1471), on es descriuen les formès educades del comportament de les noies, anota, en referència a la postura de les mans: "Si estès dempeus o camines, la teva mà dreta ha de recolzar-se sempre sobre la teva mà esquerra, davant teu, al nivell de la cintura" (121), que és la postura de les mans de Maria en la iconografia de la Dormitio, junt amb la dels braços senzillament extesos i paral·lels al cos, que és com fins fa poc també jeia la imatge de la Verge d'Elx, que, amb els braços articulats, ajuntava les mans en el moment de la resurrecció-Assumpció. Actualment, suposem que per comoditat, aquest canvi no es realitza, resultant un despropòsit que la imatge jacent romanguí amb les mans juntes.

Amb les mans juntes escolta l'àngel nunci les peticions de Maria, i davalla el personatge central de l'araceli (Crist) a cercar l'ànima de la Verge (122).

En la juntura de les mans, els dits posien també entrecreuar-se, cosa que denota certa crispació (en la plàs-

tica ho trobem, entre d'altres, quan Maria es plany sota el Crucificat), i que Orts Román, en el seu detallat Guió, prescriu per a S.Joan, S.Pere, S.Matias, S.Felip en les seves pujades per l'andador (123) i en la majoria dels apòstols en l'adoració de la Verge recent morta (124).

Besamans  
L'actor-Maria dona a besar les seves mans als apòstols a mesura que van arribant: "... entren sis apòstols ... y, arribant a la Maria, li fan humiliació besant-li les mans" (92s. rúb.); actualment és a tots, abans, però, Joan i Pere tenien una rebuda més càlida.

Es tracta d'un gest de salutació i alhora d'espiritual fraternitat, que té el seu origen en la besada litúrgica, citada ja per S.Pau : "Salutate fratres omnes in osculo sancto" (125), besada que en aquella època era als llavis, segons costum en la vida civil, i sense distinció de sexes. Més endavant les creixents suspicàcies morals restringiren el bes exclusivament entre els homes (viri viris), i les dones, amb la mà coberta pel vestit, besaven la mà dreta dels homes, al seu torn també embolcallada amb la roba (126). Així es mostra al DAV, on els homes es besen i s'abracen, mentre que a les dones només poden donar-los-hi la mà (127).

Durant el segle XIII, sota la influència dels framenors, el bes litúrgic entre el clergat fou substituït per l'abraçada, mentre que entre els fidels circulava l'anome-

nat osculatorium o tabula pacis, ço és el portapau, làmina metàl·lica que cadascú besava i passava al company.

La besada litúrgica és també, però, un gest de veneració i de respecte envers persones, especialment bisbes i sacerdots (128), o envers coses sagrades, especialment l'altar i l'Evangelí (128 bis).

Al DAV el poble saluda a Maria besant-li la mà, tant en entrar a casa seva com en el comiat (129); Maria, al seu torn, besa les mans de Jesús i les mostra al poble (130).

#### Abraçada

Dèiem que S. Joan i S. Pere rebien una salutació distinta per part de Maria en les consuetes antigues del DAE: els abraçava (131); és a dir, segons l'ús franciscà, l'abraçada familiar que suprimirien els manuscrits posteriors substituint-la per la imposició de les mans sobre els muscles (132), signe de benedicció d'immemorial tradició (133).

Constatem, doncs, una evolució del gest salutatori des de l'afecte familiar (abraçada) a l'afecte respectuós i de veneració edificant (besamans), d'acord amb la progressiva magnificació de la Verge Sobirana que s'experimenta a través dels segles no només en l'àmbit popular sinó també en el teològic (134).

Els apòstols entre ells mantenen, però, l'amical abraçada (abraçada sacerdotal igualment derivada de l'òscul litúrgic), en tots els seus encontres (135).

## Braços

Les didascàlies de les consuetes donen pocs detalls sobre els repetits gestos d'admiració i sorpresa que fan els apòstols en trobar-se miraculosament reunits a Jerusalem: "fent admiracions" (60s. rúb., 88s. rúb., 92s. rúb.), que, actualment, es resolen alçant els braços amunt, elevat el cap i l'esguard al cel, però per a res han de mirar als costats de l'andador (on hi ha el públic)(136); alçament de braços que repeteixen en el "Glòria" final, però si en el primer cas els braços alçats són mostracions de desconcert i d'estranyesa, en el segon adquireixen la significació de joia, que es correspon amb el codi gestual que utilitzen els benedictins en els períodes de silenci: "elevatio manuum" (137); alegria semblant que amb idèntic gest manifesten, actualment, els jueus convertits i curats.

Però si la sorpresa de l'apostolat era un atordiment grat motivat per la miraculosa reunió, els jueus, que també fan similars "vissages y serimònies com qui va descobrint alguna cosa no pensada" (Ms. 1625, 172s. rúb.), manifesten, contràriament, una sorpresa desplaent en descobrir l'enterrament de la Mare de Crist.

## Lluita

La lluita entre jueus i apòstols és el moment dramàtic més solt i dinàmic, més teatral en fi i, per tant, més allunyat de la litúrgia, que trobem en el Misteri d'Elx. A banda és una escena que sofrí una llacuna de més d'un segle, i en la seva restauració no hi havia possibilitat de recórrer

a la tradició perduda. Tradició que ja devia haver derivat en excessos realístics massa eufòrics, cosa que, a la vista de jerarques timorats, en produiria la supressió. Les rúbriques assenyalen que "S.Pere y S.Joan los van ympedint [als Jueus] no passen al cadafal on està N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, y ... tira (o 'trau' o 'desenbayna') S.Pere de un coltell que porta ab sí (y los Jueus unes alfanques) y pelea a los Jueus y los Jueus ab ell (y tornen a embaynar" (172s. rúb.). Desaparegudes les armes per considerar-se irreverents (i potser perilloses), la brega es realitza entrelaçant-se els braços i a empentes (però no a rodolons), exceptat S.Joan que s'abraona contra els hebreus amb la palma i forceja amb ella provant d'aturar-los. És del tot inadequat la utilització d'un element sacralitzat com la palma del Paradís per escometre els xuetes (i, a sobre, sense èxit). Fóra recomanable restablir els coltells i els alfanques i netejar una interpretació actualment un poc desnaturalitzada (138). També caldria restablir la gestualitat original que assenyalen les consuetes per a la immobilització miraculosa dels jueus, avui resumida en un únic actor que es queda amb les mans emgarrotades front els peus de la imatge de la Verge. La paràlisi dels jueus els deixava "ab los braços en alt y les mans fetes gafes" (Ms. 1625, 172s. rúb.), i la curació després del bateig els deixava "lliures de aquella manquedat ... fent demostracions, los Jueus, ab les mans estar sanes, menegant-les y mostrant-les a tots" (Ms. 1625,

219s. rúb.), -gestos ja no recollits en els manuscrits posteriors-, és a dir manifestant al públic el guariment providenciat amb expressius moviments agitats de les mans. Tot això s'ha perdut i l'escena és una de les més confuses del drama, sobretot per l'excessiu nombre de jueus que hi participen (vora els 30 front als 10 o 12 que es documenten en els segles XVII i XVIII), que enfarfequen l'escena i no permeten que ningú s'adoni ni del càstig diví ni de la curació, car tampoc l'únic jueu que queda engalavernat fa cap mostra d'haver recuperat el moviment dels braços.

Altres gestos significatius amb mans i braços, no recollits en les didascàlies, es realitzen en el drama il·licità seguint un mode tradicional. Els apòstols, ultra els gestos admiratius, van pujant per la rampa bé amb els braços creuats sobre el pit i amb les mans planes, signe de recolliment i d'humilitat, o amb els braços creuats agafant-se els colzes amb les mans, o bé amb els braços caiguts en la posició natural de la marxa. S. Tomàs, fins i tot, en veure l'Assumpta, es posa la mà dreta sobre el cor i l'esquerra elevada al cel, així com els ulls, en signe de joia.

L'elevació dels braços quan l'apostolat, en entonar un cant a la Verge traspassada, diu el vers "y reynaràs en la altura" (v. 128), es limita a subratllar l'expressivitat del text (139), i igualment, en un altre cant d'exèquies, al cen



els braços en dir "quant serau als cels pugada" (v.172).  
 Són gestos indicatius d'un lloc o d'una part de l'escena, que els propis versos motiven a l'actor a realitzar-los. Així, quan Joan crida als seus companys, dirigeix els seus braços oberts cap a la Porta Major, límit de l'escena des d'on han d'entrar, i encara quan pronuncia el verb "veniu" utilitza el gest anomenat "attractio manum", dirigint-se les mans sobre ell mateix (vv. 81-84). Quan els apòstols del Ternari manifesten la seva estranyesa d'haver arribat, de sobte, "de les parts de ací estranyes" (v. 97), assenyalen cadascú la porta per on han entrat (S.Marc la Porta Major, S.Andreu la Porta de S.Joan Daptista i S.Jaume Major la Porta de S.Agatàngel). Pere, en oferir la palma a Joan, assenyalala alternativament la pròpia palma i el féretre de Maria (vv. 157-158), féretre que, des de lluny, assenyalaran també, ostensiblement i reiterada, els jueus abans d'intervenir, manifestant la seva voluntat de rapir-lo. I S.Tomàs, en dir els seus versos d'excusa (vv. 247, 248 i 251), apunta alternativament el sepulcre, on no ha pogut acudir a temps per sebellir la Verge, l'araceli que transporta a l'Assumpta, i la Porta Major, les Índies d'on prové.

Amb el front i els llavis es duu a terme una cerimònia ben curiosa i, certament, ben antiga: la dels lliuraments de la palma enviada per Déu com a penyora de l'Assumpció; palma que l'àngel nunci entrega a Maria amb el següent ritual:

"besa la palma y posa-se[-la sobre lo cap y dóna-la-y" (44s. rúb.), que serà imitat per la Verge en rebre-la i en lliurar-la, després a S.Joan, que repeteix el gest (72s. rúb.), igual que S.Pere quan, en la segona Jornada l'ofereix a Joan.

Hem dit abans que era un gest litúrgic usual el besar els objectes sagrats (altar, Evangeli, missal, portapau, patena, induments sacerdotals, etc.) (140). La sacralització de la palma, manlleuta vinguda directament del Paradís, era màxima. També les palmes beneïdes en el Diümenge de Rams o les espelmes de la Candelària eren besades en rebre-les els fidels. Portar després l'objecte al front devia ser signe, del més alt grau de veneració. Així sembla que s'esdevé encara en el cerimonial de l'església ortodoxa i àdhuc en la vida quotidiana palestina (141). Com a cerimònia dramàtica sospitem que el Misteri d'Elx l'ha emprada del més antic DAV, que no contempla, però, el toc amb el front: "E quant lo àngel li darà la palma, prenga-la Maria molt humilment ab gran reverència e tinga-la devotament agenollada, bese-la e puys leu-se dempeus" (40s. rúb.).

Besapeus

Substituint l'actor-Maria per la imatge, les besades de veneració no s'estroncaran, si bé es traslladen als peus de l'estàtua jacent. Així ho fan els apòstols, Maries i seguici, continuats pels Cavallers porta-estendard i electes, Arxiprest i poble, en acabar la primera Jornada de la Festa. Els apòstols tornen a fer-ho en iniciar-se la segona (expressat en les rúbriques genèricament: "adoren a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>"), i les Maries

i donzelles quan pugen al cadafal (156s. rúb.).

Al DAV, quan Jesús baixa del cel, "la Maria veia corrent a besar-li los peus" (132s. rúb.). Igualment Magdalena s'abocava als peus de Jesús en la Resurrecció de Llätzer de Fleury (segle XIV): "cadat ad pedes Domini", i també en la Passió Didot (385s. rúb.). Així mateix, S.Tomàs s'hi llença quan Crist li mostra les nafres (142). Cerimònies semblants a les d'Elx davant la imatge, són descrites en el bateig de Crist del "Melodrama Pastoral S.Joan dins lo desert": "A la fi de cada coblet, cadehú dels àngels lo aixuga [a Jesús] ... fent genuflectió antes y després, li besen los peus antes de retirar-se" (143).

Altres gestos de reverència i adoració s'aconsegueixen amb la inclinació del cap i decantant els muscles, signe instintiu de respecte i veneració, que segueix la més estricta tradició litúrgica (144), exhaustivament referenciat per Egèria en les cerimònies de Jerusalem: "el diaca proclama i avisa que tots els fidels, dempeus, inclinïn el cap" (145); o descobrint-se el cap quan es porta cobert (146).

D'altra banda, la imposició de la palma, objecte sagrat, sobre el cap dels jueus, era utilitzada en la tradició apòcrifa i en el DAT, per guarir la ceguesa dels mateixos un cop convertits. A Elx, però, serveix per batejar-los, acte que, en tot cas, se solia fer per imposició de les mans, que indicava l'entrada del Sant Esperit en els neòfits: "Imponebant manus super illos et accipiebant Spiritum sanctum" (Act.

Apost., 8, 17). Així es feia a la representació de Santa Agnès provençal (s.XIV), quan la santa bateja a Simproni "ponit manum in capite" (816s. rúb.). El baptisme amb la palma no pot més que recordar-nos l'heterodox bateig col·lectiu i per aspersion que certs agermanats imposaren als moriscos de Xàtiva, Gandia, Oliva o Polop, durant la guerra de les Germanies (1519-1523), utilitzant ramatges i graneres remullades a la sèquia, després del qual eren degollats (146 bis).

Al DAV Maria deposa la palma sobre el poble cristià en signe de benedicció i fent amb ella el senyal de la creu: "E tantost la Maria leu-se denpeus ... donant-los benedicció e senyant-los ab la palma e tocant-los" (64s. rúb.).

### 3.2.1.2. El gest interior.

Es el que expressa actituds i sentiments íntims, que no es poden palesar amb el simple moviment dels membres, sinó amb unes determinades expressions facials que inauguraran el camí envers el psicologisme interpretatiu.

En el Misteri d'Elx el més reiterat és la simulació del plany, que en cap moment ha d'ésser real, com en la interpretació naturalista, sinó insinuat, suggerit. S. Joan recita els seus desolats versos, assabentat que la Verge morirà, "com a plorant" (72s. rúb.). No destil·larà llàgrimes, sinó que el plany de tristor serà indicat per una configuració compungida del rostre i prement-se el pit amb les mans planes (el signe de dolor que prescriuen els benedictins)(147), però, sobretot, per la melodia que entona i les paraules que l'acompanyen quan reclama la presència dels seus col·legues: "veni, plorem ab tristes veus" (v. 82), o l'expressiu "de ulls e cor devem plorar" (v. 87). El ploricall no arriba als ulls i queda només dit. Més explícita és, en aquest sentit, la rúbrica "fent demostracions com qui plora" (Ms. 1625, 231s. rúb.), referida a apòstols i jueus en el moment de sebollir a la Verge", d'acord amb la forma interpretativa dels misteris medievals. Així mateix, la faç de S. Tomàs ha de manifestar un íntim gest de dissort, "mostrant gran sentiment per no haver-se trobat a la fi de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>" (Ms. 1625, 231s. rúb.), reblat pels versos que canta: "O bé.s fort desaventura / de mi , trist, desaconsolat!" (vv. 244-245).

### 3.2.2. El moviment.

Si el gest exterior utilitza els membres superiors del cos i, per tant, és un moviment parcial del mateix, i el gest interior se serveix, fonamentalment, del rostre, per tant, és un "moviment" de l'esperit, l'actor medieval usa principalment els membres motors (cames) per moure's en escena. Aquest moviment afecta, d'una banda, a la posició corporal de l'interpret, a la seva situació en l'escena en referència als altres actors, d'altra, i, naturalment, als seus desplaçaments.

També en l'articulació del moviment el drama religiós medieval és feudatari de l'acció litúrgica, tan acuradament establerta en els cerimonials a l'ús, i, com és natural, serà més fidelment seguida pels intèrprets eclesiàstics que pels laics, pels personatges sacres que pels profans, a l'interior dels temples més que al carrer i en les situacions dramàtiques sagrades més que en les mundanes.



### 3.2.2.1 Moviment de posició corporal.

La posició habitual de l'home en acció és, a totes llums, l'erecta, mostra corporal de la superació de l'animalitat. Positura vertical que, segons les circumstàncies, adquireix significats concrets. El succint lèxic anglès Mirror of the World (1520), atribuïa a l'estar dret la solemnitat (148), i des d'antic és prescriptiu estar-se dempeus davant de qualsevol persona de respecte o autoritat (149).

En els oficis litúrgics aquesta fou la posició habitual de la pregària, expressament regulada per als clergues en els actes cultuals, com a mitjancers entre Déu i els homes (150). Només a partir del segle XI, se suavitza la norma en els llargs oficis del cor, introduint en els cadirals del mateix les misericòrdies, sobre les quals els eclesiàstics recolzaven dissimuladament les natges sense deixar de mantenir la posició dreçada. Positura que els fidels també conservaven durant els oficis, car, com hem dit, no s'introduïren els bancs en el temple, de forma general, fins ben entrat el segle XVI.

Ara bé, aquesta posició era susceptible de ser variada per tal de dur a terme accions determinades i significatives. La més habitual en la litúrgia fou l'agenollar-se, postura que el cristià emprava en l'oració privada a imitació de Crist que pregà, positis genibus, a l'Hort de Getsemaní abans de la Presa, i, durant la Missa, en els moments més

culminants com la Consagració i l'Elevació del Sagrament.

En el drama elxà, la posició de genolls és utilitzada amb abundància. De fet és la posició habitual del personatge de Maria, que en la seva entrada per l'andador s'agenolla quatre cops, primer a l'accedir al temple, després davant els Sants Llocs com a símbol d'adoració a Crist, i, un cop al cadafal, resta agenollada sobre el llit fins la seva mort, en signe devocional: la Mare de Déu havia d'estar en perpètua i beatífica pregària (151).

També l'àngel nunci s'agenolla davant Maria de manera reverencial, incongruència deguda a l'entronització de la Verge com a reina dels àngels que s'experimenta a partir del segle XIII, car, per lògica, és Maria, personatge encara humà, qui havia de reverenciar a l'enviat de Déu (152).

Com a salutació pietosa, els apòstols s'agenollen, un per un, en presentar-se davant Maria (153), o davant la imatge de difunts. Front S. Joan i S. Pere, apòstols privilegiats, la resta de la santa congregació, segons rubriquen els consuetes, havia d'agenollar-se "ab un genoll" (92s. rúb.), genuflexió que actualment no es fa, i que, segons Mario Righetti, és un gest litúrgic reverencial introduït a l'Ordo Missae del cerimonial romà de Joan Burchard (c.1502) i incorporat més tard al Missale Romanum de Pius V, mentre que la litúrgia grega mai l'ha acceptat. La desaprovació de la genuflexió amb un sol genoll té la seva explicació en ser un dels

gestos de befa que els soldats inflingiren a Crist (Mateu, 27, 29), com declarava un Sínode de Clermont: "Ne quisquam uno genu flexo orare praesumat, sicut fecisse leguntur Judaei Christum irridentes, sed utrumque genu terrae figat" (154). Tanmateix no resulta gaire evident una incorporació cinc-cen-  
tista de la genuflexió en la litúrgia quan els artistes plàstics la utilitzen amplament, abans del XVI, en escenes de la màxima devoció (Anunciació, Nativitat, etc.), com efectivament trobem en la dramàtica, en l'Officium Stellae de Fleury (ss. XII-XIII), on un escuder es presenta a Herodes fent-li una genuflexió amb un sol genoll: "Armiger reversus salutet Regem, flexo genu" (155), clar que no es tracta de personatges sacres (156).

L'agenollament de reverència i acatament està amplament referenciat en el drama medieval, especialment en la darrera època: Els salvats s'agenollen davant Jesús en el Judici Final, com també ho fan els àngels, sants i Maria, àdhuc la pròpia Enveja; o, davant dels àngels, la Luxúria; o, davant Maria, la Gola; o, davant els sants, l'Avarícia (157).

Una de les cerimònies de reverència i adoració que els apòstols il·licitans ofereixen a Maria és quan, un cop reunits, entonen el Salve Regina, el primer vers del qual el canten tots agenollats -excepte S. Joan, actualment- a l'entorn del llit, en el segon vers s'alcen, en els versos 107-108, 110 i 112, inclinen llurs còrpores alternativament, per cors (primer

-tenors, després barítons, finalment baixos), i acaben els dos darrers versos altre cop agenollats (158).

Enric Llobregat (159) relaciona aquest cerimonial de moviments i gestos amb el cant de Completes que acabava, precisament, amb l'antífona Salve Regina (LA, 54), entonada, en la invocació, de genolls, després continuada dempeus i al fíbel, inclinant-se alternativament els dos cors dels eclesiàstics. El manlleu és evident, i més si tenim en compte que la primera Jornada del DAE comença "acabades les Vespres", però sense dir les Completes que havien de quedar incloses en aquesta escena, eximint-se la clerecia (que llavors encarnava tot l'apostolat) de celebrar-les després de la representació, cosa que no succeïa a l'acte del Dia. (segona Jornada), on s'especifica que abans d'iniciar-lo calia cantar Vespres i Completes (160).

A l'entorn del llit l'apostolat torna a agenollar-se quan expira Maria (124s. rúb.) i quan li reten els honors a la imatge jacent (164s. rúb., 219s. rúb.).

Significació d'arrepentiment i penitència és, però, l'agenollament dels jueus convertits (184s. rúb.), ús amplament documentat en les pràctiques penitencials dels cristians primitius (161), contrapuntat per l'alçament dempeus en ésser batejats i sanats (cant dels vv. 209-219) que substitueix, actualment, l'antiga mostració de les mans novament mòbils que apuntava la Consueta de 1625,

Excepte els nens que acompanyen a Maria, ningú no s'asseu sobre l'escena. L'actitud de seure és la del qui ensenya i del qui escolta (162). En aquest cas, Maries i donzelles s'asseuen quan la seva intervenció dramàtica s'interromp o finalitza. L'actor medieval mai no surt d'escena, sinó és per mort o desaparició sobrenatural. El seguici de la Verge, doncs, enlloc de desaparèixer, pren plaça a una banda del cadafal, com si no estessin, asseguts en disposició de seguir i escoltar la resta del drama.

Encara un altre moviment corporal, l'ajeure's, serà utilitzat en el drama il·licità únicament per la Maria a l'hora de figurar la mort (163), essent substituïda per la imatge jacent (164).

### 3.2.2.2. Moviment de desplaçament.

Hem comentat en altres ocasions com en el drama medieval l'actor, amb el seu desplaçar-se, delimita l'àmbit de la representació, crea tot sovint els llocs escènics i els hi confereix, amb la seva irrupció, un significat particular.

Per aquest motiu, les rúbriques que ens trobem en aquest teatre, paren especial atenció al moviment actoral, detallant escrupulosament el recorregut que ha de traçar en cada moment. Són rúbriques pròpiament utilitàries, merament indicatives, i perfectament ordenades. No hi cap la improvisació. La representació ha d'estar absolutament milimetrada en els seus moviments donada la complexitat dramàtica i tècnica dels drames i la manca de professionalitat dels intèrprets.

Les consuetes d'Elx ens descriuen minuciosament aquests moviments, especialment significatius en les entrades a escena que van realitzant els distints cantors. El punt de partida és el vestuari, en el nostre cas l'ermita de S. Sebastià, d'on els actors aniran sortint, a mesura que els toqui intervenir, sempre acompanyats. En les solennes entrades inicials, autèntiques processons o "mostres", el nen-Maria i el seu seguici seran conduïts i escortats pels "dos elats {los Major-doms abans de 1609}, ab lo mestre de capella {que entra en escena des del primer moment per dirigir la representació}, lo



vicari foràneo y dos (o tres) capellans, ab sis o güit cavallers ... ab los sons y trompetes" (Ms. 1625, rúb. inicial). El desplaçament és, encara avui, de forma molt similar, i es realitza des de l'esmentada ermita, situada a l'antíc carrer Major, gira pel carrer del bisbe Rocamora, i s'entra al temple per la Porta Major.

D'aquí Maria "va a l'andador" (ja hem assenyalat l'expressiu matís del Ms.1639: "entra... per lo andador"), pel qual avança, fent estació en els tres llocs sagrats, fins aplegar al cadafal (165). Allí puja "en lo llit" que està preparat a la banda nord del taulat; llit de certa altura (càr abans acollia al dessota l'arca amb la imatge que substitueix, en el moment oportú, el nen), al que l'ajuden a instal·lar-se el seu propi seguici (166).

Baixa l'àngel del cel i les rúbriques deixen clar que, un cop a terra, surt del núvol per oferir la palma a la Verge i torna a instal·lar-se en el giny. Remarquem això perquè en certes èpoques de decadència del Misteri (segle XIX), sembla que l'àngel, per estalviar-se la feina de deslligar-se i tornar-se a aferrar a l'aparell (cosa que s'esdevé no sense certes dificultats, en les que, de vegades, ha d'intervenir el propi arxiprest), no es movia de la mangrana, i un del seguici s'encarregava de dur la palma a Maria.

Cada cop que els apòstols entren per la Porta Major, els

cavallers electes aniran a rebre'ls per introduir-los en escena. S.Joan, quan ja ha donat alguns passos, lentament, al llarg de l'andador, cau agenollat en veure a Maria, i en alçar-se altre cop, acaba de fer el recorregut més ràpidament, assabentat del motiu de trobar-se allà. També Pere iniciarà l'entrada pausadament per quedar-se un moment aturat en descobrir la casa de la Verge, i avançar, després, amb major celeritat. Els del Ternari vindran, com hem dit, "cascú per sa porta" per designar les distintes procedències de l'apostolat espars arreu del món per predicar d'ençà la Pentecosta. Semblantment procedia el DAT en rubricar "Pux, vinguén los apòstols per diverses parts e posen-se davant la porta de Sancta Maria" (145s. rúb.). Aquests tres apòstols reunits (situació que subratllen cantant "ser ací tots ajustats", v. 96), entonen la primera estrofa, acabada la qual "passen dos passos" (Ms. 1625, 96s. rúb.) i canten la segona, i en concloure-la "passen altres dos pasos" (100s. rúb.). A la fi "munten al cadafal" (104s. rúb.).

Interessa, per tant, que l'ascensió al cadafal a través de la rampa, sigui solemniel i allargassada, perquè cal expressar, en els pocs metres reals de distància, el perllongat camí que han de recórrer des dels llunyans països on residien fins a Jerusalem. Però també interessa per tal de permetre un canvi d'actitud en els personatges, des del desconcert i la perplexitat, al reconeixement i la joia de veure a Maria.

En la baixada de l'Araceli en recollir l'ànima de la Verge, actualment l'aparell penetra en la trapa central, que serà el sepulcre durant la segona Jornada, acció improcedent, com ja hem explicat més amunt, i que abans no es feia. Orts Román, fa només quaranta anys, rubricava que "al llegar el aparato al cadafal, se acercará S. Pedro a él {al Crist o personatge central de la rescèlica} y le entregará... una virgen cita que simboliza el alma de Maria" (167).

Al final de l'acte de la Vespra s'organitza, altre cop, una processó de sortida per rigorós ordre: Maries i donzelles primer, seguides pels apòstols amb S. Pere i S. Joan al final, seguici tancat per cavallers electes, porta-estendard i arxiprest (168).

A l'inici de l'acte del Dia, també "per son orde, pugen los apòstols al cadafal y entren primer S. Pere... enseguida S. Joan y los demás, y adoren a N<sup>ra</sup> S<sup>na</sup>" (Ms. 1625, 140s. rúb.). Acte seguit S. Pere, S. Joan i S. Jaume "se aparten a un cap" del cadafal i mostren llur voluntat d'avisar a Maries i donzelles per l'enterrament de la Verge. Aquelles s'havien quedat "a la Porta Major {a la banda} de la pila de l'aygua beneyta", això és, a l'inici de l'andador. Els tres apòstols, doncs, recorren altre cop tota la rampa i tornen a pujar a l'entari mat amb el seguici de Maria, acció reforçada pels versos indicatius de moviment: "Par-nos, germans, devem anar" (v. 141)

i "A vosaltres venim pregar" (v. 145).

En iniciar-se la processó de l'enterrament, irromp la Judiada en escena, als peus de l'església. Dos d'ells s'avancen per l'andador (un ha d'ésser el rabí) i en descobrir el féretre tornen enrera per avisar als altres, comencen el cant indignat i van pujant, desordenadament, mentre alguns apòstols proven d'aturar-los. Aquest moviment escènic no pot més que recordar-nos el de la Presa de l'Hort de la Passió de Crist. En el quadern de trucs aplicats a una Passió provençal de finals del XV, es descriu la presa d'aquesta manera: "Los jusius venen a Jhesus Chrit qual que faso {una} gran gesta e ce i a {...} telas sus lo trovat {cadafal}, que ce saro. ... E que los jusius porto {lan-} ternas, flanbeus {...} espalos de pala e facho una grosa gesta, que qual que n'i ago .II. ho tres que s'avanso davan los autres e que aqua cho desà d[e-]là e quant auron pro facha gesta, que parlo entre.ls, submissa voce, e que s'en torno polidomen e que s'en ano parla a.n los' autres e, parlat que i ago, que tos s'es vengo sus Jhesus Chrit ... Jhesus, vessen los {jusius} que digo "Quen q[ueretz]". Et elses qual {que re}spondo: "Jhesus de Na{zareth}". Jhesus qual que digo {qu,es} el, e que incontinent {se} tonbo tos en arier{a} como hon sab be qui sia qual que faço..." (169). Les Passions mallorquines

del XVI rubricaven de manera semblant: "Ariben los iueus en l'Ort", "Dit asò los rabins an de ser a la porta de l'Ort", "Dit asò cauen en terra los iueus esmortits y Judas fent com qui ls desperta ... Tornen ja caure y diu Iudas y anar-se'n à mig corrent con age dit... Are se aferren tots ab lo Iesús" (Ms. 1139); però més explícita és una Passió rossellonesa del XVIII : "Al mateix temps tots los estaferms o jueus seran ja tots bons y armats y pervinguts detràs la cortina del teatro, y faran gran brutg o ruýdo ab las armas... Aquí tots los jueus haniran arrengrats y se abraçaran poch a poch al detràs de Judas, lo qual se abançarà de dos o tres passos més endevant que los jueus, y en se girant en detràs diu tercera vegada en als jueus poch a poch..." Els jueus cauen tres cops davant les paraules de Crist, i a la fi "Aquí se alçan tots los jueus molt enforismats y irritats... Aquí S.Pere se arranca lo cutell del costat y dóna un colp de cutell al cap de Malcos... y li fa saltar la orella... Aquí Pere retira son cutell y lo torna en son lloch" (170). Una altra Passió de la mateixa zona, copiada el 18-II-1768, ens ofereix altres detalls significatius: "...se està Judas ab Ruban... escoltant, y ban ab alguna pressa a trobar a Abdaron y Benjamí, conseillers, que estan allí prop esperant. Judas aixirà aquí lo primer y los altres un poch lluin... Dient Jesús aquestas tan misteriosas paraules Jo só tota la turba retirant-se atràs, com que se sentiscan una força que

los fa recolar, cahuen en terra ab les armes e les mans; los deixa Jesús estar caiguts un reto de temps... Dient Jesús alçau-vos tots se alsan, puix si la paraula que los matà no los vivificàs, restarien per a sempre en terra... S.Pere, al mateix temps, se emfervoriserà com qui volgués tornar-se volent contra la turbe..." (171).

El paral·lelisme entre el Judes i el Ruban de la Passió i el Rabí i el seu company del Misteri d'Elx és flagrant. En ambdós casos s'avancen i retrocedeixen per donar avís a la resta dels jueus. Ja hem comentat també les similituts entre l'intent de lluita de Pere a la Passió i l'efectiva brega que esclata a la Festa, en la que, ultra S.Pere, participa S.Joan, els quals "van-los inpedint no passen avant" (172).

Convertits els hebreus, s'inicia l'interromput enterrament processional i, amb la imatge al coll, "ab tota la solemnitat y reverència que poden, ab lo palis, la creu y ensenser, y tots ab siris ensesos en les mans, fan lo soterrar alrededor del cadafal", presidint S.Joan amb la palma. El sepeli escènic medieval sempre sol ser donant voltes a l'entorn del cadafal o al voltant de l'espai teatral principal, en tant que cal donar la imatge de màxim recorregut en tan breu lloc: la deambulació circular era la que descrivia un trajecte més ampli. Així succeeix, per exemple, a la Consueta mallorquina de S. Francesc: "y prenent lo cos [mort] de S.Francesc en alt, faran una volta per lo cadefal cantant In exitu Israel" (173).



3.2.2.3. Moviment de situació en escena.

Un altre tipus d'indicació d'utilitat que ens forneixen les rúbriques del teatre medieval són els moviments dels intèrprets en relació a l'escena, als decorats o als seus companys d'actuació.

En relació a l'escena hi ha la doble tendència centrífuga i centrífuga dels actuant. En l'escenari centralitzat, amb la disposició de l'àmbit de representació al mig i els llocs dels actors i del públic a l'entorn, no era possible d'altra manera. En la miniatura de Fouquet, el martiri de Santa Apol·lònia es realitza en el punt central del cercle escènic, cap a on la resta d'actors conflueixen o d'on es dispersen.

A Elx es manté aquesta aglutinació tant a l'andador, en el tram on coincideixen els apòstols del Ternari provinents de tres bandes distintes, com al cadafal, bé entorn el llit de la Verge (lateral), bé entorn el sepulcre central. En tot cas el cadafal és el fulcre que modula i alça i baixa el moviment dels intèrprets : en ell desemboquen i aflueixen tant els personatges humans com els celestials, provinents, al seu torn, dels altres dos punts de referència crucials: la cúpula (Paradís) i la Porta Major del temple (porta de Jerusalem o de l'espai sacre). Quan s'espera b s'assisteix

a una davallada angèlica s'alça l'esguard al sostre cobert pel llenç del cel (174). Quan és home el que ha d'arribar, cal enfocar la mirada cap a l'accés de la Basílica (175).

Quant a la posició dels actors en relació amb el conjunt d'intèrprets, es posa especial atenció en permetre la bona visibilitat almenys dels personatges importants que cal destacar. Així, al DAT, "com serà Jesús davant sancta Maria, facen loch los apòstols e horden-se Jesús ab los altres sans entorn del lit" (318s. rúb.) i en certa Passió provençal calia que es veigués bé l'enterrament de Jesús perquè la gent admirés, després, el truc de la Resurrecció: "e pueis que lo {fiquo} al tonbal que tot {lo poble} ho vego" (176). Idèntica preocupació hi ha al DAV per tal que el nen-Maria sigui ben observat pels espectadors i subratllat adequadament el seu protagonisme. Només iniciar el drama, "les donzelles pleguen los vels d'entorn per tal que lo poble vega la Maria. E les dites donzelles seguen-se davant Maria, queucom lunyet, girant la lur cara devés Maria". El setial de la Verge ha de quedar, doncs, ben espaiat, perquè cap dels altres intèrprets pugui ocultar-lo de la vista de l'audiència. També els apòstols, quan arriben a casa de Maria "assiguen-se per cors, apartadament" (102s. rúb.). Igualment, quan camina, els que l'acompanyen han d'estar a certa distància per facilitar-ne la visibilitat: "vagen lo Miquel e lo Gabriel als costats a partda-

vant, queucom luyet d'ella, per ço que tothom la vega, e lo Príncep [Rafael] detràs" (179s. rúb.). En la processó de la segona Jornada els qui la flanquegen, al seu pas fan grans reverències (177), plausiblement perquè la gent vegi a la Maria a través de les inclinacions.

Al Misteri d'Elx, la Maria també es destaca del seu seguici presidint-lo, i s'instal·la sobre l'alt llit de manera que sigui ben visible per tothom. Quan S. Joan ja l'ha saludat cal que s'aparti "una poca distància" (Ms. 1625, 52s. rúb.) amb la mateixa finalitat de no tapar l'actor-Maria, cosa que repeteix després de rebre la palma: "apartat un poch" (72s. rúb.).

També S. Pere, per a dir la seva cobla, es destaca del grup apostòlic cap al centre de l'entarimat, com a protagonista que és de la santa congregació: "mou-se S. Pere", mentre la resta estan agenollats entorn del llit (Ms. 1625, 116s. rúb.).

Contràriament, quan del que es tracta és d'ocultar de la vista del públic a l'actor-Maria per tal de fer-be el dissimulat bescanvi per la imatge, els apòstols s'apinyen drets a l'entorn del llit: "es mouen en peus rodant el llit" (com angta, marginalment, el Ms. 1722, al costat del v. 128), i "se alsen y, ab brevetat y secret, acabada de cantar la cobla següent [vv. 125-128], aparten a la Maria del llit y posen a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> ["la ymage"] en ell" (Ms. 1625, 124s. rúb.). També "ab tot

secret y prestessa" un dels apòstols entrega l'ànima de la Verge al personatge central de l'Araceli (Ms.1625, 128s. rúb.).

Semblantment succeïa al DAV : "E tantost, los àngels e apòstols e tots los altres, meten-see tots apiyats entorn del Jesús e de la Maria, e facen trons e fums; e entren-se'n secretament lo Jesús e la Maria" (215s. rúb.).

Però encara hi havia una altra manera de destacar els personatges principals, que rau, com ja hem insinuat, en l'ordenació dels seus adlàters al seu voltant.

La Maria d'Elx entra a l'església flanquejada per les dues Maries (una mica davant o un pic enrera per deixar-la ben visible) i precedida pels anomenats "àngels de coixí" que li disposen les estormies de vellut carmesí cada cop que s'ha d'agenollar. La segueixen els quatre nens que representen les donzelles i que, incoherentment, s'anomenen àngels, que li sostenen el vel (178). En agenollar-se enfront els Santuaris segueix flanquejada per Maries i coixiners, dempeus i acarats, mentre que les donzelles, al seu darrera, també s'agenollen sense deixar d'aguantar-li les vores del vel.

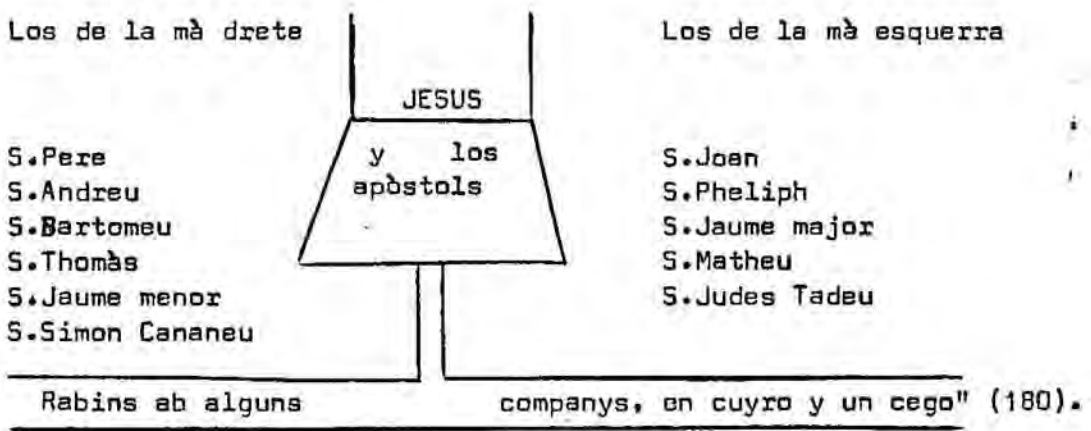
Un cop instal.lada damunt del llit, té al seu davant i mirant-la (per tant d'esquena a la Porta Major) les dues Maries, a les seves vores les donzelles, i darrera de tot els àngels de coixí. Quan arriben els apòstols el seguici va a

asseure's en les banquetes de la banda sud del cadafal disposats en renglera, centrada per les Maries i tancada pels portadors dels coixins.

La tendència és sempre, doncs, de centralitzar els personatges més destacats, i tenint cura, tothora, de no ocultar-los. La Maria del DAV fa la seva processó cap a la porta del cor, com hem vist, precedida pels arcàngels Miquel i Gabriel, a banda i banda, ben apartats, i seguida al seu darrera per l'arcàngel Rafael (179s. rúb.). En la Passió de Mons Crist entrava a Jerusalem sobre l'ase, envoltat per quatre apòstols davant (dos a cada banda) i quatre darrera d'igual forma (179).

Una distribució semblant ve dibuixada en un manuscrit d'una Passió rossellonesa del XVIII :

"Del modo que se han de tenir los apòstols en la present Tragèdia:



En altres ocasions Crist va envoltat per dues persones, en perfecta simetria (181), a l'igual que Déu, generalment

escortat per dos àngels (182), com veiem en la Coronació il·licitana. L'araceli d'Elx manté també aquesta simetria centralitzada en el protagonista: Crist o la imatge de l'Assumpció, envoltada per 4 àngels músics, dos dalt i dos baix.

L'apostolat del DAE, a banda de S.Pere, S.Joan i S.Tomàs que entren en solitari, pugen per la rampa "de dos en dos", uns darrera els altres (92s. rúb.)(183), i el Ternari s'ajusta a l'andador, encontre triple que es repeteix en molts altres drames, des dels litúrgics de Fleury (184) fins a les Passions rosselloneses del XVIII (185). Ara bé, "cada uno procurando distinguirse del de su lado", com anota Orts (186), per tal de no interferir la seva visibilitat front l'audiència.

També en disposar-se entorn Maria es quedaran "colocados para los cánticos en la debida posición, sin pasarse unos delante de otros" (187).



### 3.2.3. La veu.

Finalment, un tercer element, no sempre ben detallat a les rúbriques, ajuda a dissenyar la interpretació medieval: la veu, ço és la manera de dir els parlaments.

Tot i que els drames eren, com hem vist, majoritàriament cantats, certs fragments es deien "parlats". Hem observat com els personatges diabòlics mai entonaven melodies; tampoc solien fer-ho els jueus, tot i que a Elx la seva intervenció resulta una de les parts musicals més esplèndides, si bé completament composta al XVI.

En el cas del drama il·licità, doncs, el matís vocal cant-recitat no existeix, però era un element diferencial important en la interpretació dramàtica del teatre medieval. Les anotacions "a to de rim", "tot pla", "a so de rima tot pla", "parlat", enfront els passatges entonats amb melodia, expressen una intencionada voluntat de distingir la interpretació d'un o altre personatge en un o altre moment del drama.

La Festa d'Elx només té una anotació de tipus vocal: quan els apòstols entonen unes exèquies a la Verge abans de dur-la a enterrar, cal que "canten ab veu baixa" (186).

La veu, doncs, expressa l'estat d'ànim dels personatges segons el text que diuen. En veu baixa també, però entre dents i irat, parla Simó el Fariseu quan Magdalena unguenta els peus

de Crist: "Simon indignans secum suaviter dicat" (187).

L'Ordo Representacionis Ade té especial preocupació per la modulació de la veu i la manera de dir els versos, ni massa ràpid, ni massa lent, ben ritmats, ben mesurats i amb fermesa: "Et sit ipse Adam bene instructis, quando respondere debeat, ne ad respondendum nimis sit velox aud nimis tardus. Nec solum ipse, sed omnes persone sint instruuntur ut composita loquantur et gestum faciant convenientem rei, de qua loquantur; et, in rithmis, nec sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronuncient et dicantur seriatim, que dicenda sunt" (188). "Cum magna indignatione" Adam esbronca a Eva que l'ha induït al pecat (189), mentre que Abel es dirigeix a son germà "blande et amicabiliter (190), i Caïm, al seu torn, li respon "quasi subsans", és a dir, en to de befa ("subsannans")(191).

El to de veu dels diablots és sempre estrident, sorneguer i gruixut, excepció feta de l'escena al Paradís Terrenal, on "Lusbel" es transforma en serp per seduir a Eva i "muda lo to de veu" (192).

Preocupacions, però, que s'adverteixen des dels primers drames litúrgics. En la Visitatio de S.Ethelwold (970) l'àngel de la Resurrecció comença a cantar "mediocri voce dulcisona", és a dir, amb veu dolça i moderada (193).

"Alta voce", "clara voce in modum praeconis", "dulcis et suavis", "blande cantantes", "in falso" (falset), etc., són

· acotacions habituals en el drama litúrgic (194). No s'acceptava un cantor amb veu rogallosa car "produeix un rugit dissonant com un bram d'ase, udola com una rabosa, es dóna a conèixer per la seva veu horrible... El que l'home rebutja Déu no ho rep": calia, doncs, foragitar-lo del cor (195).

Altra cosa és, però, el cant trist, com en els "Plants" de la Passió que fan Joan, Magdalena i Maria Mater (196).

## CONCLUSIONS

1.

Cal eradicar d'una vegada per totes la inversemblança de situar el naixement del Misteri d'Elx en el segle XIII, com ho subscrigué el Govern de la II República el 1931 en la declaració oficial de la Festa com a Monument Històric-Artístic; però ni tan sols en el XIV.

Tampoc es pot caure en l'empirisme de situar-lo a principis del XVII, data de la primera còpia textual conservada (1625), com alguns estudiosos han fet.

Tot i que el primer document conservat que referencia la seva representació és de 1530, creiem que hem aportat proves suficients per mostrar la creació del drama no abans de les darreres dècades del XV ni després de la primera del XVI.

Una altra cosa seran les remodelacions, especialment musicals, de què el Misteri seria objecte al llarg de la setzena centúria, modificacions que es revelen perfectament fixades en el primer terç del sis-cents, sense ulteriors alteracions substancials.

2.

La Festa d'Elx s'inscriu en la puixança del drama assumpcionista arreu d'Europa, que amb un cuitívol inici en el trescents, frueix del seu màxim esplendor al llarg del segle XV, amb notòries continuïtats en el XVI i excepcionals pervivències fins al segle XVIII, essent el drama il·licità l'únic al món en el seu gènere mantingut ininterrompudament fins als nostres dies.

Drama assumpcionista que, basat el seu motiu en textos apòcrifs, hagué de recórrer als passatges canònics que comptaven amb una més antiga i exitosa teatralització, per confegir les seves seqüències argumentals, en tot moment paral·leles al prestigiós drama de la Passió, Mort i Resurrecció de Crist, d'alguna versió catalana del qual el nostre Misteri en manlleua versos sencers.

3.

Malgrat les plausibles transformacions i empelts que tota cosa viva experimenta en el seu desenvolupament "biològic", la Festa d'Elx és marmessora de la pràctica escènica burgo-medieval (això és, de l'última Edat Mitjana), en tots els components de l'espectacle :

a) En la ubicació del marc teatral, la Festa d'Elx participa de l'absència d'un lloc escènic ~~exclusiu~~ que caracteritza el drama medieval, servint-se d'un espai polivalent com és el tem-

ple i perllongant-se, fins i tot, en el marc urbà de carrers i places.

b) En la classificació que hem fet de les diverses tipologies escèniques emprades pel teatre medieval (escena central -circular i ortogonal-, escena integrada, escena linial i escena frontalitzada), el Misteri d'Elx s'inscriu en l'articulació integrada de l'espai, on acció i decorats discorren o es disposen entre el públic, disminuint sensiblement la poderosa barrera de separació que la caixa italiana establiria entre actors i audiència.

c) El drama il·licità utilitza, a més, els dos tipus d'escenari d'arrel medieval: d'una banda, l'horitzontal, articulat a l'entorn d'un cadafal central situat al creuer, però disseminat, alhora, per altres punts del temple, d'acord amb la multiplicitat usual d'aquell teatre; d'altra banda adopta la verticalitat escènica, una de les màximes conquestes de l'espectacle medieval, emprant audaçes ginys aeris d'una sorprenent espectacularitat i d'una rica varietat, alguns dels quals resulten ser els únics exemples conservats de l'extraordinària escenotècnica de l'Edat Mitjana: el núvol o mangrana (amb paral·lels més rudimentaris al propi País Valencià), l'araceli o rescèlica i la Coronació (plataformes de vol que no tenen parió en el present).

d) La gairebé totalitat d'efectes especials i trucs escènics que fa servir el drama elxà, no són fruit d'un perfeccionament modern de l'espectacle, ans responen fidelment a l'ús sancionat pel teatre medieval, abundantment documentat en altres molts



diversos espectacles d'aquella època.

c) També la indumentària escènica i l'utilatge del Misteri d'Elx, malgrat ser més sensibles als canvis imposats per les modes puntuals, conserven a bastament simbologies i formes pròpies de l'últim període medieval (vestuari litúrgic, colors i estris significatius).

d) La interpretació dramàtica i la direcció escènica de la Festa il·licitana, bé que en algun cas empeltades dels diferents estils en boga, mantenen l'amateurisme i l'espontaneïtat que caracteritzà gran part dels espectacles medievals: gestos i moviments funcionals, manca de pretensions psicologistes i construcció del personatge, i absència d'una direcció escènica en el sentit modern del terme.

e) El fet comunitari i col·lectiu de l'espectacle ultrapassa l'obra de teatre moderna i s'inscriu en el concepte de festa medieval, cerimònia antropològica que no atén a la innovació i al pur divertiment que aquesta comporta, ans s'erigeix en ritu tradicional de tot un poble, en el que actors i espectadors convergeixen en uns mateixos interessos: la confirmació anual dels seus lligams socials i religiosos.

Només l'adveniment de l'espectador forà i l'excepcional valor artístic que, amb justícia, li han atorgat els investigadors, estudiosos i públic sensible en general, imprimeixen avui a la Festa un altre relleu que depassa l'estrictament comunitari, amb el greu perill, però, de convertir-la en un fòssil arqueològic i en una peça de museu, sobretot atenent al desmembrament que la pròpia ciutat d'Elx ha experimentat amb l'afluència massiva d'una

població immigrada de nova planta que difícilment pot sentir-se identificada amb l'ancestral cerimònia.

4.

La part musical, un dels majors atractius del Misteri, parteix també de l'essència melòdica del teatre medieval, que contrafeia músiques precedents (eclesiàstiques o laiques), amb les que s'interpretava la major part de l'espectacle.

El Misteri d'Elx, però, demostrà una notòria capacitat d'adaptació en crear, al llarg del segle XVI, noves melodies expressament composades a l'efecte, mantenint-ne, tanmateix, d'altres més antigues del repertori litúrgic tradicional.

Pensem que el teatre medieval es cantava generalment al so d'himnes gregorians o cançons trobadoresques, que col·lidirien, sens dubte, amb la nova sensibilitat del Renaixement i del Barroc. A Elx, conscients d'aquest handicap, preferiren dotar el drama d'una música més adequada als nous gustos, cosa que, sens dubte, hagué d'influir en el seu èxit i pervivència.

5.

En el teatre medieval no hi havia -ni tampoc es pretenia- una visió globalitzada ni focalitzada. Això és, no era imprescindible veure-ho tot ni entendre-ho tot. En aquest sentit, el Misteri d'Elx sí que ha sofert una evolució dirigida a possibilitar una millor visibilitat i comprensió a l'audiència, influïda pel nou concepte del teatre frontal o escena del Príncep introduït en el Renaixement.

La documentació que presentem ens manifesta petites variacions, especialment al llarg dels segles XVIII-XIX, totes elles dirigides a aquesta fi : que el públic, cada vegada menys "festiu" i més espectador teatral, contempli el drama en òptimes condicions. Transformacions escèniques inevitables d'acord amb el també indefugible canvi de l'actitud de l'audiència.

FECI QUOD POTUI, FACIANT MELIORA POTENTIS.

T. D. 302 X

ÍNDIX DEL VOLUM II

1. APARELL DE NOTES. PRIMERA PART.	
1.1. Notes a la Introducció .....	1
1.2. Notes al Capítol I : Aspectes Històrics .....	6
1.3. Notes al Capítol II : Aspectes Literaris .....	20
1.4. Notes al Capítol III : Aspectes Musicals .....	47
SEGONA PART.	
1.5. Notes a la Rúbrica Inicial .....	64
1.6. Notes al Capítol IV : El teatre de l'Assumpció a Europa .....	65
1.7. Notes al Capítol V : L'Espai teatral medieval .....	87
1.8. Notes al Capítol VI : L'espai de la Festa d'Elx .....	127
1.9. Notes al Capítol VII : La maquinària aèria .....	168
1.10. Notes al Capítol VIII : Efectes especials i trucs escènics en el drama medieval .....	205
1.11. Notes al Capítol IX : El vestuari i l'attrezzo .....	260
1.12. Notes al Capítol X : L'acció dramàtica .....	289
2. BIBLIOGRAFIA .....	313
3. EDICIÓ CRÍTICA DEL MISTERI D'ELX .....	359
4. APÈNDIX GRÀFIC .....	413

R. 723.669

T. D. 302

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0700441088

APARELL DE NOTES

NOTES A LA INTRODUCCIÓ



- (1) Jean Duvignaud: Sociología del teatro, p. 75.
- (2) Luigi Allegri: Teatro, spazio e società, p. 124.
- (3) J.Duvignaud, op.cit., p. 76.
- (4) Jacques Le Goff: Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval, p. 180.
- (5) La denominació, utilitzada pels francesos (Hault), italians (Alto) i hispànics, és una falsa traducció de l'alemany Alt, que significa 'vell', 'antic', però que als historiadors romànics els ha anat molt bé, per marcar una diferenciació amb l'últim període medieval que anomenen "Baix", quedant la nomenclatura "central" òbviament per al d'enmig.
- (6) Utilitzem aquesta nomenclatura en el seu doble significat, com a període agrari o rural (de 'pagus' = camp), i com a època de forta pervivència de les religions i rituals pre-cristians, quan l'Església encara no havia assolit el seu absolut domini.
- (7) Recordem com encara el 1444 la Facultat de Teologia de París defensava una cerimònia pagana com la Festa asinorum amb aquest raonament: "Els barrils de vi esclatarien si no els obríem de tant en tant el tap per airejar-los. És per això que nosaltres ens lliurem a les bufonades durant alguns dies, per poder seguir consagrant-nos al servei de Déu amb un fervor més gran encara".
- (8) Estudios sobre el amor, p. 14. Madrid, Revista de Occidente, 1963/4.
- (9) Any 61, nº 654: Le Moyen Age maintenant, pp. 3-138.
- (10) "Escriu sense nostàlgia. Aquell temps / va ser bell i feliç. I el mot Nostàlgia, / en puritat vol dir tornar al dolor" (Gerard Vergés: Long play per a una ànima trista, p. 17. Barcelona, Proa, 1986).

- (11) Carlo Ginzburg : "Des ténèbres médiévales au black-out de New York (aller-retour)". Europe, nº654 (1983), p.5.
- (12) Jacques Le Goff: "Pour un long Moyen Age", Europe, cit., p.19.
- (13) És la mateixa pressumpció que als artífexs de la nostra Renaixença conduí a anomenar, amb excessiva severitat, Decadència l'època que els precedí.
- (14) J.Le Goff, art.cit., p. 20.
- (15) ibíd.
- (16) "La ciència enlloc d'alliberar a l'home, està fent-lo esclau de les màquines... He nascut a la fi de l'edat de la pau i no puc atendre'm a altra cosa que a un sentiment de desesperació" (Howard's End, 1910), citat per C.Ginzburg, art.cit., p.8.
- (17) Peter Laslett parla de l'Edat Mitjana com d'"aquest món que hem perdut" (citat per J.Le Goff, art.cit., p. 24).
- (18) 2 vols. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1908-1921. Ampliats en l'article "Més documents sobre la cultura catalana medieval". Miscel.lània Josep Rius Serra, pp. 225-260. Abadia de S.Cugat del Vallès, Instituto Internacional de Cultura Románica, 1964.
- (19) J.F.Massip: Teatre religiós medieval, p. 177.
- (20) Ricard Salvat : Els meus muntatges teatrals, p. 51. Barcelona, Edicions 62, 1971.
- (21) Henri Rey-Flaud: Pour une dramaturgie du Moyen Age. París, PUF, 1980.
- (22) Prólogo a Teatro 2ª época. Obras Completas, ed. d'A.Valbuena. Madrid, Aguilar, 1943.
- (23) Cf. Jordi Rubió i Balaguer: "Sobre el primer teatre valencià" dins de La cultura catalana del Renaixement a la Decadència, pp. 141-154. Barcelona, Edicions 62, 1964.

(24) L'Art Poétique, cant III (1674).

(25) J.F.Massip, op.cit., p. 45 nota 23.

(26) Editat simultàniament a París, Honoré Champion, i a les Mémoires Couronnés de la Classe de Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royal de Belgique, I. Traduït a l'alemany per C.Brauer, Geschichte der Inszenierung im geist lichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. Leipzig, M.Klinkhardt, 1907; i del que n'esperariem una traducció hispànica justificada per l'interès i vigència que encara mantè. Utilitzarem, en el present treball, la reedició feta a París, H.Champion, 1951.

(27) En aquest llibre publica, a més, els comptes de despeses d'aquesta escenificació que ajuden a comprendre la seva posada en escena: Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501. Publiées pour la première fois et précédés d'une introduction. Strasbourg, fasc, 23 de les Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Bibliothèque du XV siècle, t. XXX, 1925. També, el mateix any, a París, H.Champion. Utilitzem la reedició facsimilar feta a Genèva, Slatkine reprints, 1975.

(28) Es referencia en una carta del rei Joan, datada a Saragossa el 13-VI-1388, en la que reclama a "Ludovicus Borraçani pictor civitatis Barchinone, promisit et se obligavit cum certis penis in obligacionibus inde-actis adjectis, ad perficiendum et dandum infra certum tempus aliquibus personis diversa opera per ipsum ratione sui officii fienda et perficienda, nosque aliquibus negociis nostre felicis Coronacionis ipsum necessarium habeamus..." (ACA, reg. 1869, f.9. Cf. J.Rubió i Balaguer, op.cit., II, doc. CCCXVII. Vegeu també Joseph Gudiol: El pintor Lluís Borrassà. Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1925.

(29) Richard Froning: Das Drama des Mittelalters, pp. 340-374: "Die Frankfurter Dirigierrolle". Stuttgart, 1891.

(30) Renward Brandstetter : Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Lucerne, 1886.

(31) Alessandria, Ed. dell'Orso, 1984. Col. Pluteus-testi, I.  
El mutilat manuscrit es compona de 26 fulls de petit format (135 x 190 mm.), i el foc ha recremat els seus marges, deixant llegible només el text central.

(32) The mediaeval stage. 2 vols. Oxford, Clarendon Press, 1903.

(33) Recherches sur la disposition du lieu dramatique dans le théâtre religieux de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance.  
Thèse de Lettres.

(34) París, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 1969.

(35) París, CNRS, 1975.

(36) A València s'han restaurat, recentment, els misteris del Corpus, que es tornen a fer sobre les roques. A La Selva del Camp, des de 1980, es representa la representació assumpcionista tarragonina (1388). Nosaltres mateixos, en col.laboració de Ramon Simó i amb el Grup de Teatre de l'Institut d'Experimentació Teatral, hem intentat alguna modesta reconstitució de l'espectacle profà de l'última Edat Mitjana i primer Renaixement, seguint les pautes del Dr. Romeu. Les escenificacions de Cohen amb els Théophiliens foren imitades per la Rússia tzarista el 1907-1908, a S.Petersburg (Cf. Nicolas Weisbein: "Une resurrection du théâtre médiéval à Saint-Petersbourg en 1907-1908", pp. 271ss. Mélanges en honneur de Gustave Cohen.

Les representacions, del repertori francès, foren fetes pel Théâtre d'Autrefois creat pel baró N.N.Driesen amb la col.laboració d'Evreinov. La direcció escènica anà a càrrec de M.Burnasev.

- (37) Quem quaeritis. Roma, Bulzoni, 1981, p.2.
- (38) D.M.J.Henry: Lettres du Roussillon . Lettre II : "Une représentation des Mystères ou Comédies sacrées", pp. 9-20. Perpinyà, Tastu, imprimeurs du Roi, s.d.
- (39) Pere Ibarra : Elche. Materiales para su historia, pp. III-IV. Conca, 1926.
- (40) Alejandro Ramos Folqués: El Archivo Municipal. Elx, Ajuntament, 1974, p.2.
- (41) P.Ibarra, op.cit., p. 232.
- (42) ibíd., p. 240,
- (43) ibíd., p. III.
- (44) Hom ens ha comentat després que ni la llegí i que l'estripà, car estava escrita "en català tancat". Hem de dir que, precisament, utilitzàrem el lèxic i les variants sintàctiques valencianes que, d'altra banda, ens resulten absolutament familiars.
- (45) El País, 20-VII-1986, p. 48.
- (46) Pròleg al nostre llibre Teatre religiós medieval, p. 17.

NOTES DEL CAPÍTOL I : ASPECTES HISTÒRICS



- (1) Aquest manuscrit ha estat publicat per Joan Gómez Brufal: Excelencias de la Villa de Elche. Elx, Libreria Atenea, X-1954. Segons Joaquim Serrano i Jaén ("El temps dels senyors: La Vila d'Elx entre dues conjuntures històriques (1262-1855) : algunes notes". La Rella, 3 (1984), p.33), "dit manuscrit és, al meu parer, tot un argument al servei dels interessos del marquès i una justificació de llurs actuacions ... Adopta la forma d'un discurs genealògic nobiliari -la qual cosa és molt significativa- per a parlar dels il·lustres orígens de la Vila, i reuneix tots els tòpics de l'època : la història com un gènere literari més, justificadora i justificant de l'actuació política del rei i l'aristocràcia, els passatges bíblics com a origen i punt de referència primera de qualsevol història, el maniquisme recalitrant... En llenguatge actual diguem-ne que es tracta de la tasca d'un reaccionari al servei del poder establert, dels alts poders establerts".
- (2) "aunque algunos quieran decir que por haberse ganado de los moros esta Villa, tal día como el de Nuestra Señora de la Asunción, sus pobladores empuñaron hacerla: y puede ser, porque vemos en todos los lugares del reino tener fiesta particular y hacer conmemoración del día que fué ganada la tal Villa o ciudad del reino" (op.cit., p. 119).
- (3) Pere Ibarra: El Tránsito y la Asunción de la Virgen, p. 25. Elx, Lib. Atenea, [1933].
- (4) Teodor Llorens: Valencia, tom II de "España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia", p. 1004, nota 2. Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1889.
- (5) SALRACH, Josep M.: Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714. Coordinada<sup>2</sup> per A. Balcells. Vol. I, p. 392. Barcelona, EDHASA, 1982.
- (6) ibíd., I, p. 411.
- (7) Jaume I : Crònica o Llibre dels Feits, cap. 416. pp.342-343 de l'edició de Ferran Soldevila. MOLC, nº 86. Barcelona, Edicions 62-La Caixa, 1982.
- (8) ibíd., cap. 418; pp. 343-344 de l'esmentada edició.
- (9) ibíd., cap. 420 i 421; pp. 344-345.
- (10) ibíd., cap. 433; p. 352.

- (11) ibíd., cap. 434, p. 352.
- (12) ibíd., cap. 437, pp. 354-355.
- (13) Ramon Muntaner: Crònica, cap. 16. Edició a cura de Marina Gustà, vol. I, p. 42. MOLC, 19. Edicions 62-La Caixa, 1984.
- (14) Bernat Desclot: Crònica, cap. LXV. Edició a cura de Miquel Coll i Alentorn, pp. 130-132. MOLC, 76. Edicions 62-La Caixa, Barcelona, 1982.
- (15) R.Muntaner, Crònica, cap. 17; vol. I, p. 42.
- (16) ibíd.; vol. I, p. 43.
- (17) J.M.Salrach: Història dels Països Catalans, I, pp. 412 i 601.
- (18) Bernat Desclot: Crònica, cap. LXVIII i ss.; pp. 134 ss.
- (19) Muntaner: Crònica, cap. 188; vol. II, p. 51.
- (20) J.M.Salrach: Història... vol. I, p. 504.
- (21) Muntaner: Crònica, cap. 245; vol. II, p. 129.
- (22) J.M.Salrach: Història, I, pp. 509 i 603.
- (23) Joan Fuster: Nosaltres els valencians, pp. 28-29. Barcelona, Edicions 62, 1977<sup>3</sup>.
- (24) J.M.Salrach: Història, I, pp. 600-606.
- (25) "...acatando los muchos e buenos, e grandes e señalados servicios que vos me avedes fecho y faredes de cada día e espero que me faredes de aquí adelante e los grandes peligros e afre[n]tas en que por mi servicio y por el bien público destes Reynos de Castilla e de León avedes sufrido especialmente en la contratación del matrimonio que por la gracia de Dios es consumado entre mi e el muy ilustre don Fernando, príncipe de Castilla, vos fago merced, gracia e donación, pura, propia, no revocable que es dicha entre vi vos, sin condición alguna, para vos e para vuestros herederos e sucesores, para siempre jamás, de la Villa de Elig e del lugar de Crevillen, con sus palacios, e castillos, e fortalezas, e con todos sus lugares, e con toda su tierra, término e distrito... e con la justicia e jurisdicción civil e criminal alta y baja e mero y mixto imperio, de la dicha vi-

lla y lugar con todas sus rentas y derechos" (25-VIII-1470). Joaquim Serrano (art.cit., p. 31), que publica aquest document, comenta: "A partir d'aquest moment la Vila mobilitzarà tots els seus recursos disponibles per evitar la dependència que anava a suposar comptar amb un senyor per damunt de la particular composició social del municipi organitzada al segle XIII-XIV". El Libre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la Ciutat e Regne de València (1308-1644) (edició de Salvador Carreres Zacarés vol. II, p. 674. València, 1930), anota sobre la predita donació "y durà molt temps que no.s volien dar al dit Comanador".

(26) Cf. Joaquim Serrano i Jaén, art.cit., p. 38. Vegeu també, del mateix autor, "Las tierras saladares de Elche: La apropiación municipal de una extensión comunal". Estudis, 7 (1980), pp.261-280.

(27) Cf. Pere-Maria Orts i Bosch: "Elche, Marquès de." Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, vol. IV, p. 106. Recordem que des del segle XIII la Vila d'Elx era altament cobejada pels castellans, que l'assaltaren en diverses ocasions, cosa que obligà a la seva doble població medieval, cristians i sarraïns, mai ben avinguda, a deixar de banda les seves diferències i unir-se contra els "mals hòmens castellans" el 1399-1400 (Cf. Pere Ibarra: Elche, materiales para su historia. Conca, 1926, pp. 23-24.

(28) Encara el 1400 "la dita Vila d'Elig és qui a manera de castell, e poblada o edificada entre moros" (Ordinacions de Consells, 30-IX-1400) i, el 1401, s'afirma que "està en frontera e entre moros poblada" (ibíd., 18-IX-1401). Cf. Pere Ibarra, op.cit., p. 1.

(29) Cayetano Vidal y Valenciano: "El Tránsito y la Asunción de la Virgen". Dins de Obras Completas de M.Milà i Fontanals, VI, pp.338-339.

(30) Liber de Spectaculis, editat per J.P.Migne: Patrologiae, cursus completus. Series Latina, vol. I, cols. 703-738.

(31) "Quod est privatum consistorium impudicitiae", op.cit., col. 724.

(32) "Imo in omni spectaculo nullum magis scandalum occuret (sic), quam ipse ille mulierum et virorum accuratior cultus, ipse consensio inter se de commercio scintillas libidinum conflabellat", op.cit., col. 732.

(33) "Ipsae etiam prostibula publicae libidinis hostiae in scena proferuntur, plus miserae in praesentia feminarum, quibus solis latebant, perque omnis aetatis, omnis dignitatis ora transducuntur: locus, stipes, elogium, etiam quibus opus non est, praedicatur", op.cit., col. 724.

(34) De culto faeminarum. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. LXX, col. 1942. Viena, 1866 ss.

(35) "Certament sou més religiosos a l'amfiteatre, on els vostres déus dansen damunt la sang humana i damunt la brutícia dels suplicis, en tant que forneixen als criminals temes i llegendes, si no és que els mateixos criminals sovint representen al natural la figura dels vostres déus. Hem vist alguna vegada castrar Atis, aquell vostre déu de Pessinunt, i un que cremava viu que figurava Hèrcules. També hem rigut, durant els cruels intermedis dels migdies, de Mercuri que comprovava els morts amb el ferro roent; hem vist també el germà de Júpiter que, armat d'un mall, s'anava enduent els cadàvers dels gladiadors" (Tertul·lià: Apologètic XV, 1-5, pp. 106-108. Traducció de Fèlix Senties, revisió de Miquel Dolç. Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1960. nº 137).

Cíbele castrà, sota un pi, a Atis que no havia volgut correspondre als amors de la deessa frígia. Aquest passatge mitològic era commemorat pels romans l'equinocci de primavera (22 de març) amb una processó en la que es portava un pi recent talat i a l'entorn del qual feien un seguit de cerimònies, rite que subsisteix encara d'alguna manera en els nostres pobles, sota el nom de "maia", "maio", o "arbre-maig". Cf. H.Bouche: Fuego, demonios y Santos (Un estudio de antropología castellanense). "Estudios Castellonenses", 1 (1983), pp. 185-229 (p.197 de referència).

"Maienbaum"

D'altra banda, Lactanci constatava també aquestes morts escèniques quan advertia que "qui va per gust propi el teatre per veure matar un home, tot i que estigui justament condemnat a mort, taca la seva consciència i es fa, amb la vista, reu de l'homicidi" Cf. Francisco Bances Candamo: Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos. Edició de Duncan W.Moir. Madrid-London, 1970, p. 20. Abundant en aquest hiperrealisme escènic, Aulus Geli s'horroritza, en Les nits àtiques, perquè l'actor Polo, fent el paper d'Electra, en el passatge on surt amb els ossos del seu germà Orestes, féu treure del sepulcre els ossos del seu propi fill i els mostrà en escena dintre d'una urna. Cf.F.Bances Candamo, op.cit., p. 26.



(36) J.P.Migne, op.cit., vol. IV, cols. 811 ss.

(37) "Homo fractus omnibus membris, et vir ultra muliebrem molli-  
tiam dissolutus, cui ars sit verba manibus expedire, et propter  
unum nescio quem nec virum nec feminam, commovetur civitas tota,  
ut desaltentur fabulosae antiquitatum libidines", ibíd., col. 815.

(38) "Fou pel teu afecte i pel respecte que ens tenim que volgueres  
consultar-me, germà caríssim, sobre un histrió que hi ha aquí en-  
tre vosaltres que encara persevera en l'exercici vergonyós de la  
seva art i que, constituït instructor i mestre, no per a ensenyar  
els joves sinó per a corrompre'ls, va inculcant en els altres allò  
que malauradament ell aprengué: si em semblava d'admetre'l a la  
nostra comunió. Jo crec que no és convenient ni a la glòria de  
Déu ni a les doctrines de l'Evangeli que la pudicícia i l'honor  
de l'Església siguin maculats amb un contacte tan vergonyós i  
tan infamant. Car essent com és prohibit per la Llei vestir-se  
de dones els homes i considerant-se maleïts els qui ho fan, ¿quant  
major crim no és no sols de portar vestits femenins, sinó de fer-  
se mestre de l'art impúdica d'imitar en els gestos els indecents,  
disbauats i efemellats? I que no valgui l'excusa d'haver ja cas-  
sat en les representacions teatrals, quan n'ensenyava als altres"  
(Cebrià: Epistolari, I, pp. 5-6. Fundació Bernat Metge, nº 44.

Traducció de Mn.Tomàs Bellpuig, revisió de Josep Vergés. Barcelo-  
na, Tip.Emporium, 1929).

(39) Donàvem altres detalls diversos sobre aquesta actitud ecle-  
siàstica enfront el teatre al nostre llibre Teatre religiós medie-  
val als Països Catalans, pp. 27-28 i 43-45. Barcelona, Edicions 62,  
1984.

(40) Homilies sobre S.Mateo. Traducció de Daniel Ruiz Bueno.  
BAC, nº 141 i 146. Vol. I, pp. 1-90. També en el capítol "Ina-  
nitat de la glòria de l'espectacle teatral" (Obras de Juan Crisós-  
tomo. Tratados ascéticos. BAC, nº 169, pp. 765-66) aconsellava  
de prohibir als nens i joves d'anar al teatre per tal de conser-  
var la castedat. En l'Homilia 6,7, d'altra banda, Crisostom po-  
sa les bases del que serà la denigració del riure i l'exaltació  
del plany, tan car a l'Edat Mitjana. També Clement Alexandrí cen-  
surava el riure que provocaven els farsants: "Quod enim turpe fac-  
tum non ostenditur in theatris? Quod aut impudens verbum non pro-  
ferunt qui risum movent, scurrae et histriones?" (J.P.Migne, op.  
cit. Series Graeca, VIII, col. 655).

(41) Federico Doglio: La drammaturgia protoumanistica e Rosvita.  
"Schede Medievali", 1 (1981), p. 8.

(42) La Ciutat de Déu. Versió del P.Xavier d'Olot, vol. I. Llib.2,  
cap. VIII. Barcelona, Barcino, 1932. Vegeu també, sobre els es-  
pectacles, Llib. 1, cap. XXXII i Llib. 2, cap. XI, ultra els passat-  
ges de les Confessions, Llib. 3, cap. II, 2-3, i Llib. 10, cap. XXXIII.

(43) Cf. J.P.Migne, op.cit. Series Latina, vol. CXXXVII, cols. 975-1062.  
Hi ha una traducció d'aquestes sis comèdies al francès feta per Coe-  
cilia Vellini: Œuvres dramatiques de Hrotsvitha, vierge et religieu-

se allemande de race saxonne. Paris, Société d'Éditions, 1907.

(44) "...alia quippe crimina singulas sibi ferme in nobis vendicant portiones, ut cogitationes sordidae animos, ut impudici aspectus oculos, ut auditus improbi aures, ita ut cum ex his unum aliquid erraverit, reliquia possint carere a peccatis: in theatris vero nihil eorum reatu vaccat, quia et concupiscentiis animus, et auditu aures, et aspectu oculi polluantur {...} Itaque in illis imaginibus fornicationum omnis omnino plebs fornicatur" (J.P.Migne, op.cit., LIII, col. 111: De Gubernatione Dei).

(45) Henrique Flórez: España Sagrada, vol. XVI, pp. 396-397. Madrid, 1747ss.

(46) ibíd., vol. VII, apèndix IV.

(47) "...Omnino prohibet haec sancta et universalis synodus eos qui dicuntur mimus, et eorum spectacula, deinde venationum quoque spectationes atque in scena saltationes fieri {...} Saltationes et mysteria more antiquo et a vita christianorum alieno, amandamus et expellimus; statuentes ut nullus vir deinceps muliebri veste induatur, vel mulier veste viro conveniente..." Cf. F.Doglio, art.cit., p. 11.

(48) "Petendum ab Imperatore ut prohibeat spectacula theatrorum in diebus dominicis et aliis sanctorum festis..." loc. cit.

(49) "Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi, qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes, sed religiosorum officium perserpentes" (Canon 23. Cf. H.Anglès: Las Cantigas, vol. III, p. 25 nota 3).

(50) "Utinam populus christianus, si die ipso Ecclesiam non frequentat, aliquot operis faceret, et non saltare. Meliusque erat viro hortum facere, iter agere; mulieri non colum tenere, et non, ut dicitur, ballare, saltare, et membra a Deo bene condita saltando male torquere, et ad excitandam libidinem nugatoribus cancionibus proclamare". Apud Higini Anglès: Las Cantigas de Alfonso X el Sabio, vol. III, pp. 28-29. Veuu també J.Madoz: "Linciano de Cartagena y sus cartas". Estudios Onienses, I (1948), p. 127, epístola nº 3.

(51) Cf. J.F.Massip: Teatre religiós medieval als Països Catalans, p. 42.

(52) loc. cit.

(53) Alfonso X el Sabio: Primera Partida, Llei XXXV, tít. VI. Ed. Juan Antonio Arias Bonet. Universidad de Valladolid, 1975, p. 161.



El Concili de Lleida (1229), seguint el Lateranenc de 1225, ordena que "clerici [...] jocularibus, mimis et histrionibus non intendant", i el Concili de Valladolid (1228) deia el mateix: "Item establecemos que los clérigos no sean en compañías do están joglares et transnochadores et que escusen de entrar en las tabiernas", igual que en les Constitucions Sinodals de la Seu d'Urgell (1276). Cf. H. Anglès, op. cit., III, p. 29.

(54) "Pero esto deve seer fecho muy apuestamiente e con gran devoción e en las cibdades grandes ó oviere arçobispos o obispos e con su mandado dellos o de los otros que tovieren sus vezes, e no lo deven fazer en aldeas ni en logares viles ni por ganar dineros con ello" (loc. cit.).

(55) "Interdum ludi fiunt in eisdem ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus anni festivitatibus, quae continue natalam Christi sequuntur, diaconi, presbyteri ac subdiaconi vicissim insaniae suae ludubria exercere praesumunt, per gesticulationum suarum debacchationes obscenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere, quem potius illo tempore verbi Die deberent praedicatione mulcere. Quia igitur ex officio nobis iniuncto zelus domus Dei nos comedit, et opprobria exprobrantium ei super nos cadere dignoscuntur, Fraternitati vestrae per apostolica scripta mandamus, quatenus, ne per huiusmodi turpitudinem ecclesiae inquinetur honestas, [...] praelibatam vero ludibriorum consuetudinem vel potius corruptelam curetis a vestris ecclesiis taliter extirpare, quod vos divini cultus et sacri comprobetis ordinis zelatores". Decret de 1210. Cf. Karl Young: The Drama of the Medieval Church, t. II, p. 416. Oxford, Clarendon Press, 1933.

(56) "Non tamen hoc prohibetur representare Pressepe Domini, Herodem, Magos et qualiter Rachel plorat filios suos, et cetera, que tangunt festivitates illas de quibus hic fit mentio, cum talia potius inducant homines ad compunctionem quam ad lasciviam vel voluptatem, sicut in Pascha Sepulchrum Domini et alia representantur ad devotionem excitandam". (Compilatio Decretalium Domini Gregorii Pape Noni. 1:28. Cf. K. Young, op. cit., II, pp. 416-17).

(57) Cf. J. F. Massip: Teatre religiós... p. 44.

(58) Cf. l'article de Josep Massot i Muntaner: Notes sobre la supervivència del teatre català antic, "ER", XI (1962-1967) pp. 49-101. A les pp. 87-101 publica diversos extractes de Constitucions Sinodals contra les representacions dramàtiques des del segle XVI a les acaballes del XVIII, eloqüent mostra de la seva tenaç pervivència. Pel que fa a França, Gustave Cohen aporta algunes referències a prohibicions fins al segle XVIII (Histoire de la mise en scène dans le théâtre du Moyen Age, pp. 199-200).

(59) Sobre totes aquestes controvèrsies, vegeu el llibre mencionat a la nota 6 de Bances Candamo, escrit entre 1689 i 1694; l'obra de Casiano Pellicer: Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España, con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre comedias (1804). (Edició de José M. Díez Borque. Barcelona, Labors, 1975), i també Emilio Cotarelo y Mori: Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España (Madrid, Tip. de la RABM, 1904), síntesi recent del qual és l'apartat "Concepto del teatro en la época" de Marc Vitse del capítol "El teatro en el siglo XVII" de la Historia del Teatro en España dirigida per Díez Borque (vol. I, pp. 480-506).

(60) "Ab ecclesii vero musices eas, ubi sive organo, sive canto lascivum aut impurum, aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones vana atque adeo profana colloquia, de ambulationes, strepitus, clamores arceant: ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit" (Sessio XXII, Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae).

(61) Gaceta de Madrid, 30-IV-1856.

(62) "El positivisme ha de destruir irrevocablement la institució del teatre, tan irracional com immoral [...] Des que la lectura s'ha difós a bastament com perquè a tot arreu es pugui fruir aïlladament de les obres mestres dramàtiques, la protecció acordada a l'actuació escènica només beneficia a les mediocritats" Cf. André Veinstein: La puesta en escena. Teoría y práctica del teatro, p. 23. Buenos Aires, Cía. Fabril Editora, 1962.

(63) ibíd. pp. 22-23.

(64) "nihil actionibus personarum vult in templis representari, quod eiusdem examinatoris iudicio non sit antea comprobatum", Cf. J. Massot, art. cit., p. 88.

(65) Prima Synodus Oriolana, decrets 46-51, pp. 62-66. Múrcia, Imp. Vda. de Felipe Teruel, s.d. Cf. Gonzalo Vidal Tur: Un obispado español, el de Orihuela-Alicante, vol. I, p. 127. Alacant, 1962.

(66) "mandamus, ne ullae representationes fiant, de rebus etiam honestis et ad devotionem moventibus. Rectores vero, Vicarii, aut Clerus, aliaeva Communitates, qui eas representationes permiserint, duabus libris multentur" (Decretum XIV) Cf. J. Massot, art. cit., p. 90.

(67) "Jubemus imagunculae parvae, fictili opere confectae et fuco consignatae, si vanitatem et profanitatem praebent, ad altare ne admoveantur in posterum [...] Gestorum item Christi, et integerrimae Virginis, et Sanctorum representationes, imagunculis fictilibus, mobile quadam agitatione compositis, quas Tytenses vulgari sermone appellamus, eisdem in Ecclesiis, aut alibi ne fiant, cum irrisionem potius et contemptum, quam devotionem excitent" (Synodus Oriolana, celebrata anno 1600; cap. 14 de Collect. maxim. Concilior. Hispaniae et Novi Orbis. Roma, 1693. t. IV, pp. 718 ss.).

(68) Vegeu J.E.Varey: Representaciones de Títeres en teatros públicos y palaciegos: 1211-1760. "R.F.E.", XXXVIII(1954), pp. 170-211.

(69) "{...} histriones, mimos, comoediarum repraesentatores et actores aut alios qui in solitis ridiculis et monitiolis formis deludi vicorum larvis induuntur, sub poena duorum ducatorum prohibemus" (Contingut en el Leg. 74, nº 3, fol. 3. AHME).

(70) Les més importants, però, s'esdevingueren entre 1582 i 1583: primer unes grans pluges que provocaren, entre d'altres calamitats, una granavinguda de l'Ebre que "féu innumerables danys y morts de molta gent, cosa per los nats may vista" (Libre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la Ciutat e regne de València (1308-1644)), II, p. 950. Ed. de Salvador Carreres Zecarés. València, 1930), seguides d'una "gran seca y neçesitat de aygua que y hagué en aquesta ciutat {de Valencia} y tot lo Regne, que pasaren més de set mesos que no ploqué gota, que no es podia sembrar" (Libre de Antiquitats de València, pp. 201 ss. Ed. de J.Sanchis Sivera. València, 1926).

(71) Llibres de Consells, 11-III-1609. AHME.

(72) Aquestes revisions eren pràctica usual ja des del segle XV, però especialment abundaren durant el XVI. A 1480 el Sínode d'Alcalà ordenava "que las dos Dignidades más antiguas con el presidente que residieren, provean en cada día que se ovieren de fazer para las representaciones como que se faga o diga, sobre lo cual les encargamos la conciencia e les damos poder e coerción por manera que cese toda deshonestidad en fechos ni en palabras" (Cf. Jesús Menéndez Peláez: El teatro en Asturias, pp. 25. Gijón, Ediciones Noega, 1981). El 1539 el Capítol de Girona ordenava les representacions del dia de Pasqua suprimint-ne alguns passatges com la Representació del Centurió, la de Magdalena i S.Tomàs i la "corruptela piscandi" (segurament la Pesca miraculosa, que devia produir molta barrila) (Cf. Higiní Anglès: La música a Catalunya fins al segle XIII, p. 275. Barcelona, IEC, 1935). A l'Alcúdia (Mallorca) el 1563 es permetia la representació de "Les Pastorelles" el dia de Nadal "tamen visa consueta visaque representatione dictarum personarum dicto vicario bene visum fuerit" (Cf. Gabriel Llompart: Les representacions de teatre mallorquí en temps del bisbe Diego de Arnedo. "RANDA", 10 (1980), p. 105. En aquest article es recullen altres llicències i prohibicions de drames en les esglésies mallorquines). De la seva banda, a Castella, des del Sínode Provincial de Compostela (Salamanca, 1565), es disposà que el text dels autos o representacions religioses, havia d'ésser sotmès a l'aprovació de l'autoritat episcòpal amb un mes d'antelació. Les condicions que havien de reunir per assolir el permís era que els textos fossin "conforme a la Sagrada Escritura".



ra". Així, a Oviedo "el Sr. Obispo dice que de aquí en adelante le parece que no se hagan autos sino de la Sagrada Escritura y que los autos y entremeses se vean todos por personas diputadas" (1577). D'aquesta manera, el "Sr. Tirso de Avilés dijo que se le había cometido que viese el auto que hace el maestro de capilla para la noche de Navidad, y que le pareció estaba bueno y que se podía hacer" (1576), en canvi "dijo el Sr. Samaniago que él vió el auto y que enmendó algunas cosas y que el maestro de capilla lo recibió muy mal" (1576), o, pitjor, "el doctor Andrés Díaz que había visto la obra que hace el maestro de capilla para la Navidad y que no le contenta ni conviene que se haga" (1587) (Cf. J. Menéndez Peláez, op.cit., pp. 42-43).

(73) L'original, en llatí, es conté als fols. 1-3 del Leg. 72, nº 3 de l'AHME. J. Pomares Perlasia publica una traducció al castellà de J. M. Morató Tomàs (La "Festa" o Misterio de Elche, pp. XXI-XXV). En realitat es tracta d'una còpia sol·licitada per Francesc Sempere, síndic i procurador de la Vila d'Elx; còpia traslladada pel notari públic de València Mn. Miquel Geroni Ferrí i que costà vint sous.

(74) Leg. 72, nº 3, fol. 3. AHME.

(75) A aquesta advocació féu dreçar un altar de marbre, pòrfid i mosaics a Alacant, i el 8-XII-1632 rebé solemne jurament d'aquesta ciutat de defensar aquell dogma; dogma que ja encaria el Segon Sínode oriolà i del que en serien fervents devots gairebé tots els prelats d'aquesta diòcesi durant el segle XVII. Cf. Gonzalo Vidal Tur, op.cit., pp. 178 ss.

(76) Cf. J. M. Blecua: Introducción a Libro infinito y Tractado de la Asunción de Juan Manuel, p. XLII. Granda, 1952.

(77) Cf. Gonzalo Vidal Tur, op.cit., p. 180 s.

(78) "en lo dia i festivitad de l'Assumpció de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup>, lo dia de sent Roc, se acostuma representar i se representa l'Assumpció de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> al cel de matí i ans de la missa conventual, del qual se segueix que los oficis se celebren tard i se celebren ab molt gran acceleració i poca devoció ... |ordena que es faci| per la vesprada i després que se hagen celebrat les vespres en dita iglésia" (Cf. Joan Fuster : "Plantejaments del teatre valencià", p. 19 nota 29).

(79) ibíd., loc.cit.

(80) Pierre Salies: "Histoire du théâtre et sociologie du spectacle dans le Midi de la France. Le montement". Archistra, 3 (VI-1972), p. 54.

(81) "la cessation de ces cérémonies feroit un tort considérable à la consommation des deures et au débit des marchandises de la Foire franche, puisque les étrangers qu'elles attiroient à Dieppe en grande quantité, ne s'y endroient plus". Cf. Charles Desmarquets: Mémoires, p. 84.

(82) L. Vitet (Histoire de Dieppe, p. 46), diu que fou Lluís XIV qui estant de passada per Dieppe la vespra de l'Assumpció de 1647, i assistint a aquestes festivitats juntament amb la seva mare, llavors regent, consideraren escandaloses les representacions i les prohibiren. Podria ser que no s'haguessin preocupat, però, de vigilar el compliment i que el rei, major d'edat, ho haguera oblidat.

(83) "Juez eclesiástico nombrado y elegido por los preladados para que ejerza sobre sus súbditos la jurisdicción ordinaria. Los que la ejercen en todo el territorio se llaman Vicarios generales, a distinción de los que la ejercen en un solo partido y fuera de la capital de la diócesis, que se llaman foráneos" (Diccionario R.A.E.).

(84) Cf. Llibres de Sitiades, 11-VII-1652. AHME.

(85) Aquest prelat defensà, en un sermó pronunciat el 1646, la representació de comèdies a l'Estat espanyol. Vegeu el seu opuscle Respuesta a una Consulta, sobre si son lícitas las Comedias que se usan en España. Dala con un sermón que predicó de la materia el Doctor Don Luís Crespí de Borja, Presbítero de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, Arcediano de Morviedro, y Favorde en la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, Cathedrático de prima de Teología y Examinador della en la Universidad de la misma Ciudad, y Examinador Synodal; y después Obispo de Orihuela y Plasencia et cetera. Juntaments con la retractación de su firma, en que se dize avía aprobado las comedias. Año 1683. En Valencia : Al Molino de la Robella.

(86) Vegeu Llibres de Sitiades, 14 i 15-VIII-1652. AHME.

(87) Llibres de Sitiades, 28-VI-1700. AHME. Tanmateix, Mn.A.Carbonell, el 1706 tornava a fer el seu paper de S.Pere (Claveria de N<sup>a</sup>S<sup>a</sup>, 1706-7. AHME).

(88) Llibres de Consells, 17-VII-1700. AHME. Regentava el Bisbat Antoni Sánchez del Castellar que morí un mes després, el 28-VIII-1700.

(89) "...havían respondido la mayor parte de clérigos y músicos no faltarían a dicha Fiesta, exceptuando Mn.Gerónimo Sempere, Mn.Juan Bautista Amadeo, Mn.Joachim Rius, Mn.Gaspar Ceva y Mn.Antonio Carbonell, que estaban en la resolución de no asistir... el dicho Mn.Sempere y sus compañeros, con más conato empesó éste a haser diligencias contra el lusimiento de dicha Fiesta, y estorbar las que hasían los eletos en la ciudad de Murcia, como logró el dicho su dañada intensión por tener amistad con el maestro de capilla de dicha ciudad... a la noche se juntaron a la puerta del dicho Mn.Gerónimo Sempere... en donde empesaron a haser chansa y escarnio de los sugetos que entravan en sus lugares en dicha Fiesta... el dicho Mn.Sempere...se advirtió que espiró |quanDo| entrava por la puerta el Ternario, que otros años avía hecho el dicho clérigo" (Papeles Curiosos, 1, ff. 271vº-277vº. AHME).

(90) "Allí a breves días y aun en el mismo día se encargó en el sermón por el Sr.Obispo de Orihuela que se allava en peligro manifiesto de una rigurosa enfermedad y a pocos que fue a 24 de agosto de dicho año... murió con grande sentimiento de todos..." (ibíd. loc. cit.).

(91) Llibres de Consells, 29-VIII-1725. AHME.

(92) Llibre Racional Major, 1710 ss., transcripció de Pere Ibarra, fols. 150-152 v. AHME.

(93) Butlla datada el 16-XII-1732. Leg. H/17, nº 2. AHME.

(94) Leg. H/146, nº 6 (9-VI-1736) i Leg. H/146, nº 3 (II-1747). AHME. Ocupava el setial oriolà José-Antonio Flores Osorio, lleonès que excel.lí pels disgustos que ocasionà al propi Capítol d'Oriola. Cf. Gonzalo Vidal Tur, op.cit.,

(95) Llibres de Consells, 17-VIII-1735 i 26-XII-1735, AHME.

(96) Leg. H/146, nº 6. AHME. Vegeu en el Capítol III els problemes en l'elecció del Mestre de Capella.

(97) Llibres de Consells, 13-VIII-1777. AHME.

(98) Ens ho referencia Fuentes i Ponte qui no n'aporta prova documental, sinó únicament oral: "habiéndosenos informado que fue prohibido [la Judiada] por el Ilmo. Obispo Sr. Tormo" (Memo-ria... p. 185). Efectivament, aquest prelat fou un dels més acarnissats perseguïdors de l'art dramàtic, i les seves diatribes aconseguiren d'arrencar, el 1779, un decret del Consell Reial prohibint tota representació teatral (naturalment laica) a Alacant i a Elx, mentre que, per una altra real ordre, es destruïa el teatre públic d'Oriola. Cf. Gonzalo Vidal Tur: Un obispado español, el de Orihuela-Alicante, I, p.356. Alacant, 1962.

Tanmateix, disset anys després, el Baró d'Alcahalí, J. Ruiz de Lihory, deia que "por abusos cometidos en la simulada refriega, se suprimió esta escena hace algunos años" (La música en Valencia. València, 1903, p. 67), dada que recull Òscar Esplà quan restaura el passatge el 1924, adduint que feia gairebé cent anys que no s'interpretava. El cert és que no hi ha constància documental de la supressió. Al Leg. 30-B-nº 30, hi ha una nota sense data, però que podem situar entre 1805 i 1827 car hi figura Ignacio Rodríguez com a mestre de Capella, es paga a sis persones pels "Motetes de la Judiada". A les despeses de 1839 (Leg. C-nº 41), on es detalla tot, no apareixen Jueus: "a D.Fco. Antonio Aznar, ex-Maestro de Capilla, por su trabajo de haber enseñado sus papeles respectivos a los que en dicha función hicieron de ángeles, Marías y Apóstoles". I, amb tot, es paguen 3 rals i 7 maravedís a cadascun dels que cantaren els "Motetes de los Apóstoles" (Fco. Aznar, mestre de capella, Vicent Tellols, Tomàs Blasco, Trinitario Agulló, Nicolàs Sempere, Ramon Botella) i una idèntica remuneració als mateixos per haver interpretat els "Motetes de la Judiada". Això vol dir que si bé el passatge escènic dels Jueus fou suprimit, no així els bells cants que el composaven que, com veiem, eren interpretats pels mateixos apòstols, naturalment sense acció dramàtica, cosa que permetia la reducció del conjunt vocal amb el consegüent estalvi econòmic que això suposava, tan necessari en aquella època de crisi. Però ben aviat també els motets de la Judiada deixaren de cantar-se tan solament, i a aquesta supressió havia de referir-se Ruiz de Lihory el 1903 en dir que feia només "algunos años".

(99) Llibres de Consells, 14-IX-1792. AHME.

(100) Llibres de Consells, 20-V-1823. AHME.

(101) Leg. H/146, nº 9. AHME.

(102) Frase reproduïda per Teodor Llorente. Las Provincias, 18-VIII-1900.



(103) Ms. 1751, ff. 15-15vº. Biblioteca Particular de J.M.Ruiz de Lope i Pérez.

(104) En realitat el Patronat organitzador es dividí a l'hora de decidir-se, i quan s'estava sospesant, raonadament, la conveniència d'aquella participació, una manifestació de cent beates "orquestadas por algún experto", vociferà "La Festa no surt d'Elx; a Nancy no;" i fins i tot cantà "La Virgen de la Asunción dice que no quiere ser francesa" (Cf. M.Carmen Raneda: "El Misterio de Elche no se representará en el Festival de Teatro de Nancy". Información (Alacant, 1982).

(105) Entrevista de Mercedes Pérez Ruzafa. Información. Especial Misteri-85. 10-VIII-1985.

## NOTES AL CAPÍTOL II : ASPECTES LITERARIS

- (1) Elche, materiales para su historia. Conca, 1926, p. 233.
- (2) Vid. infra nota 21.
- (3) Cf. Gerardo Irlés: "Visiones de la Festa d'Elig/Elx". L'Arrel, 4 (1983), pp. 10-36.
- (4) Vegeu les notes 1, 2 i 3 del Capítol I.
- (5) Llibre Racional Major (1710 ss.). Transcripció de Pere Ibarra, fols. 142-144v<sup>o</sup>. Arxiu Històric Municipal d'Elx (AHME).
- (6) La primera edició d'aquesta obra (Salamanca, 1726) no incloïa encara la llegenda; sí, però, la segona de Madrid, 1740, t. I, pp. 72-74.
- (7) E. Moreno Cebada: Glorias religiosas de España. Historia de las imágenes religiosas de Jesucristo, de la Santísima Virgen y de los Santos que se veneran en los templos de esta nación católica. Barcelona, 1866-1867. Sobre la llegendaria Vinguda vegeu els estudis recents de Joan Castaño i Garcia (Apuntes sobre la Venida de la Virgen a Elche, Elx, Imp. Segarra, 1984) i de Lluís Quirante (Sobre l'origen miraculós de la Festa. "La Rella", n<sup>o</sup> 1 (1983), pp. 33-40).
- (7bis) Vegeu Robert I. Burns: "La Conquesta de València. La dimensió mariana". Món i Misteri de la Festa d'Elx. València, Generalitat Valenciana, 1986, pp. 69-76.
- (8) Pere Ibarra: El Tránsito y la Asunción de la Virgen, p. 51. Elx, [1933]. Error reprès per Alejandro Ramos Folqués: Anales del Misterio de Elche, p. 7. Elx, Ajuntament-Patronat, 1974. Més prudent fou Ibarra el 1895 quan deia només "no es posterior al s. XV" (Manual de Historia de Elche, p. 251).
- (9) Mariano Roca de Togores: Antigüedades de Elche. Dins de "Obras Completas" de Roca de Togores, de la Real Academia Española", tom V : "Discursos Académicos", I, pp. 263-395. Madrid, 1890.
- (10) Cayetano Vidal y Valenciano: El Tránsito y Asunción de la Virgen, Drama Litúrgico. "Diario de Barcelona" (edició matutina), 12 i 26-VIII i 1-IX-1870. Articles reproduïts a M. Milà i Fontanals: Orígenes del Teatro catalán, pp. 324-340. Dins "Obras Completas de M. Milà i Fontanals", vol. VI. Barcelona, 1895.
- (11) Orígenes del teatro catalán, p. 221.
- (12) José Ruiz de Lihory (barón de Alcahalí): La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico. València, 1903, p. 62.

- (13) L'estudi de Pedrell fou editat per primer cop el 1901 a Leipzig (vid. infra nota 170). Nosaltres utilitzem la traducció d'A.A.S. La Festa de Elche o el drama líric-litúrgico. La Muerte y la Asunción de la Virgen, pp. 45 ss. Elx, Lib. Atenea, 1951.
- J.B. Trend ("The Mystery of Elche", Music and Letters, I (1920), nº2. Traducció castellana a La "Festa" de Elche (estudios), pp. 22-45. Col. Illice, nº 2. Elx, 1921) afirmava: "Es evidente, pues, que el Misterio de Elche data originalmente del siglo XV, aunque parezca del XVII" (p. 43).
- (14) Roc Chabàs i Llorens: El drama sacro de la Virgen de Elche. "El Archivo" IV (Dènia, 1900), pp. 213-214.
- (15) Fernando Lázero Carreter: Sobre el "Misteri" de Elche. "Miscel·lània Aramon i Serra", I (1979), p. 373.
- (16) Historia del Teatro en España, vol. I, p.76. Obra dirigida per J.M<sup>o</sup>Díez Borque. Madrid, Taurus, 1984. El Misteri d'Elx queda, doncs, sense estudi en aquesta excel·lent obra, car tampoc contempla en el capítol "Teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)" de Manuel Sito Alba (pp. 155-471).
- (17) William Hutchinson Shoemaker: The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries. Princenton, University Press, 1935. Traducció castellana a "Estudios Escénicos", II (1957).
- (18) Joan Ruiz i Calonja: Història de la literatura catalana. Barcelona, Teide, 1954.
- (19) Joan Fuster: La decadència al País Valencià, p. 34 nota 16. Barcelona, Curial, 1976.
- (20) Josep Romeu: Elche, Mistero di. "Enciclopedia dello Spettacolo", vol. IV, cols. 1388-1389. Roma, La Maschere, 1957. Id.: Catalano, Teatro, ibíd., vol. III, col.222. Id.: Literatura catalana antiga, vol. IV : El segle XV, II. Barcelona, 1964. Però sobretot en l'article El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans, "Miscel·lània Aramon i Serra", IV (1984), pp. 239-278.
- (21) Publicat per primer cop per Pere Ibarra: De la Festa, Antigua Coronación de la venerada imagen. "La Defensa", Elx, 15-VIII-1930. Reeditat per Rafael Navarro Mallebrera-Anna Navarro: La Festa en el siglo XVI. "Festa d'Elx-84" (1984), pp. 35-36.

(21bis) J.Pomares Perlasia: La "Festa" o Misterio de Elche. Barcelona, 1957.

(21ter). J.Romeu i Figueras: 'El teatre assumpcionista', pp. 272-277.

(21 quatt) Cf. Joan Castaño: "La Imagen de la Virgen fue trasladada definitivamente a Santa Maria en 1648". Programa de Fiestas de la Venida de la Virgen a Elche. Elx, Imp.Segarra, 1984. En aquest article, l'arxiver de la Basílica transcriu el document que ho atesta: "Item, considerat per dita parrochia ser cosa molt convenient y justa que la ymage de N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup> de la Asumpció estia continuament dins la dita yglesia de Sta.M<sup>a</sup> en lo altar major... y ser nostra Patrona, y que no és bé estia en la ermita de S.Sebastià per a què tot lo poble la venera y se li tinga la devosió cumplida, ordena la dita parrochia que lo dit Ymage... no la tornen a la dita ermita". Però l'ermita es mantingué sota l'advocació de l'assumpció en el seu altar major fins que fou destruïda la capçalera (J.Castaño: La Capella de Nostra Senyora. La imagen de la Virgen se veneró en la ermita de San Sebastián". La Verdad, 30-XII-1984). Això vol dir que en cert moment l'advocació de Sant Sebastià fou substituïda per la de l'Assumpció, cosa que ens fa pensar en la inexistència d'un culte assumpcionista arrelat abans de la construcció de l'ermita (1489), culte que tampoc devia ser principal a la Parròquia de Santa Maria, si no, per què la imatge s'entaforà a l'ermita del sant assagetat?

(21 quin) El vers 251 del Misteri, en el que S.Tomàs excusa la seva tardança al sepeli i resurrecció de Maria a causa "que les Índies me an ocupat" ha portat de corcoll als investigadors. Vidal y Valenciano ("El Tránsito y Asunción de la Virgen", p. 338) ja insinuava una possible relació d'aquest vers amb el descobriment d'Amèrica (1492), cosa que el conduïa a establir la creació de la Festa en aquelles dades. De la seva banda, Felip Pedrell (op.cit., p. 40, nota 1), sense acceptar la hipòtesi precedent quant a la data de composició del Misteri, sí que argüeix una possible modificació posterior d'aquest vers que contemplaria la descoberta de Colom, sobretot atenent a la singularitat de tenir "nueve sílabas", supòsit d'alguna manera recollit per Martí de Riquer (Història de la Literatura Catalana, IV, pp. 378-379). Lázaro Carreter (art.cit., pp. 384-385) pensa que no hi ha cap relació entre el vers i els fets de 1492, car Tomàs fou apòstol de l'Índia asiàtica que tenia una denominació plural des d'antic, donada la diferència que els geògrafs feien en aquell immens país entre l'Índia magna i l'Índia bramanorum. Finalment, J.Romeu ("El teatre assumpcionista", p. 266), revalida la tesi de Pedrell i Riquer en considerar la impropietat del vers de "deu sílabes" dins d'una quarteta d'"octosíl.labs avariats". El parlament de Tomàs es componia de dues quartetes on, si no anem errats en el recompte, alternen els versos de set i de vuit sílabes, excepte en aquest vers que, si li apliquem la prosòdia catalana i respectem "me an" sense apostrofar, resulta decasíl.lab, i si com diu J.Romeu fóra "l'Índia" en singular, seria octosíl.lab com cal. Podem dir, en resum, que si bé temàticament no cal relacionar el vers amb el descobriment colomí, sí que, potser, ocorregut aquest, el vers hagués pogut prendre un altre relleu. Pensem, amb tot, que, com venim insinuant, sospitem que la data de naixença del Misteri havia d'ésser molt propera a la de la gesta atlàntica.



(22) El 1477, quan el Consell municipal encara no participava en absolut en la probable representació assumpcionista, a càrrec de la Confraria, sí que costejà, esplèndidament, la festivitat del Corpus: "... Y siga tengut a fer los entramesos que s'és obligat, que són los següents, a ses despeses: La Maria ab son Angel; 12 Apòstols ab sos martres; ynfarn ab los Sanpares; entramesos ab la roca: Monte Calvari ab sa creu; La ànima ab Angela; .tramès ab sa roca; Parais Ternal (sic): Adam y Heva, lo Angel; entramès ab sa roca; Salutació ab la Maria, lo Angel ab donzelles, entramès ab sa roca. El Belem de la Maria, Joseph ab lo mosso; los tres Reys d'Orient ab los pages, entramès ab sa roca. Sent Antoni, entramès ab sa roca; Sent Martí ab lo Cavall he lo pobre, entramès; Sent Sebastià ab lo Emperador en los troredies (?), entramès. Sta.Catalina ab lo Emperador he los turcos, entramès; y lo entramès de Sent Jordi ab la donzella, y lo Rey y la Reyna, y lo drach, entramès ab

roca; y lo Rey Herodes ab los Jureus (sic) e Jodios, entramès" (19-X-1477. Llibre Racional Major de 1630 ss., fol. 65v<sup>a</sup>. AHME).

Encara, a finals del XVI, quan el Consell subvenciona la Festa de l'Assumpció només amb 100 sous anuals (5 lliures), la del Corpus rep 18 lliures, 3 sous i 4 diners, a més a més de costejar el que "se renoven les robes dels diablellos, si les que gūi à coneguda dels magnífichs jurats no sten per a servir, e les màixques e cascabells..." (Llibres de Consells, 15-V-1581. AHME).

(23) Aquesta precisió ve forçada per qüestions econòmiques, quan el Consell Municipal no podia més que subvencionar adequadament la representació assumpcionista en sí: "que no fessen festa temporal, si|nó| que se.ls gasten |en| les cosses que neçessàries seran així per a la església" (Llibres de Consells, 21-VI-1615. AHME); "no aja de gastar en dita festa més de la Festa que.s fa en la i|g|lésia, y si gastara altra cossa més de lo que serà del gasto de la i|g|lésia, aja de pagar de sos propis" (ibíd., 21-VI-1634), "y que no.s gaste més |...| que la festa de la |i|glésia" (ibíd. 21-V-1646. AHME).

El 1623, però, "gasten tot allò que convinga per a la dita Festa" (Llibres de Consells, 5-VI-1623. AHME).

(23bis) La documentació sobre la Representació de l'Assumpció tarraconina (1388) parla, indistintament, de "joch", "representació" o "Festa de l'Assumpció" (Vegeu Capítol V, nota 89). A Poitiers, el 1425 es representà "la festa de la Pasio" (document en occità aportat per H.Rey-Flaud: Le cercle magique, p. 138 nota 2).

J.M<sup>e</sup> Díez Borque precisa que "la polisèmia del tèrmino fiesta, incluye tanto el acto público organizado (procesión civil de recibimiento, fiesta urbana de celebración real, procesión religiosa, fiesta de canonización...) como el ritual civil o profano (etiqueta palaciega, función religiosa) y también las celebraciones folklóricas" ("Teatro y Fiesta en el Barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado". Cuadernos Hispano-americanos, 396 (1983), p. 3).



(24) "En el año de mil y quatrocientos y dieziséis, a quinze de agosto, se començó a hazer fiesta de la triumphante Assumpción de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> en la seo de Valencia" escriu Joan Timoneda a 1569. Observem que parla només de "fiesta" i en cap moment de representació dramàtica.

(25) Carta de la Reina Maria (Vid. nota 8). Llibres de Consells Generals, diumenge, 16-VI-1370, fol. 7 v<sup>o</sup> AHME. R.Navarro-Anna Navarro, art.cit., p. 36, nota 2.

(25bis) "[...] sirviendo a esta Villa en el papel de S.Pedro en la celebración del glorioso Misterio de la Asumción..." (Memorial de Mn.Joan Fenoll. Llibres de Consells, 21-VI-1678. AHME).

(26) "...dase principio al devotissimo Misterio, que es todo cantado...", edició d'Ibarra, p. 28. Vegeu nota 177. També apareix en els documents d'arxiu: "[...] subida [Assumpció] del día que se selebra el Misterio..." (Manuals de Cabildos, 10-VII-1727. AHME), "...por la asistencia en la processión y Misterio" (Claveria de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de l'Assumpció, 1729-1730. Leg. 26/2-1. AHME. Id. 1730-1731, Leg. 26/2-2), "...para los gastos del Misterio de la Assumpción de María Santíssima" (Manual de Cabildos, 4-VIII-1740. AHME), etc.

(27) Rainer Hess: El drama religioso románico como comedia religiosa y profana, p. 13. Madrid, Gredos, 1976. De l'entrada del rei Carles VI a París, el 10-XI-1380, hi ha una relació que cita certes representacions de "mystères" (Cf. Claude et François Parfaict : Histoire du Théâtre François, I, pp. 35-36, nota a. Amsterdam, 1735).

(28) L.S.P.: Mistero, veu de l'Enciclopedia dello Spettacolo, VII, cols. 645-647.

(29) Higiní Anglès: La música a Catalunya fins al segle XIII, p. 285. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.

(30) "...E quant serà hora de començar lo misteri..." edició de Manuel Sanchis Guarnier: El Misteri assumpcionista de la Catedral de Valencia, p. 99. "BRABLB", XXXII (1967-68). Josep Romeu, a partir d'aquesta nomenclatura, data el drama valencià entorn 1425 (El teatre assumpcionista..., p. 257).

No podem considerar el mot com a representació dramàtica tal com apareix en els Comptes de la Claveria Comuna (AMV, 1407) : "E la corona d'espines e alguns dels oprobis e misteris de la Sagrada Passió del Fill de Déu" (Cf. M. Carboneres: Descripción y explicación histórica, p. 26) en la Processó del Corpus valencià. N.D.Shergold (A history of the Spanish stage from the Middle-Ages until the end of the XVIIe. Century. Cap. 3: "Mysteries, Miracles and Autos of Barcelona, Mallorca and Valencia". Oxford University Press, 1967), assenyala molt bé que malgrat ésser "the first recorded use in Spain of the world 'mystery' in connexion with representations of this kind, here used in the sense of 'symbol'" (pp.54-55).

(31) Cf. F.A.Roca Traver: "El tono de vida en la Valencia medieval", BSCC, 59 (1983), pp. 22-23. En la representació de Perpinyà interveïen 12 preveres, "qui sien

sufficients en cantar", que encarnaven els apòstols, i "hun infant, que sia àbil" que protagonitzava la Maria, als quals calia proveir de "XIII siris par servey del dit misteri" que, a més a més, comptava amb una escena i una escenografia més o menys complexa, muntada sota les indicacions d'un director: "és tengut de fer cadafalchs a totz officis e misteris fahedors en la dita sglésia o al sementiri, e dar e administrar la ornamenta necessària als regidors dels officis o misteris damont dits" (Cf. Richard Donovan: The Liturgical Drama in medieval Spain, p. 158. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958. Vid. nota 136).

(32) Misteri del Rei Herodes, d'Adam i Eva, de Sant Cristòfol del Corpus valencià, Misteri de la Passió de Carvera, etc.

(33) Joan Fuster: Plantejaments històrics del Teatre Valencià, p. 19 nota 29, "Els Marges", 5 (1975). Novament l'anomena així el 1693 quan el prohibeix: "no es faça en dita iglésia dit misteri ni altra qualsevol representació" (loc.cit.).

(34) La famosa representación de la Asunción de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> a los cielos. Llibre Verd de l'Arxiu Municipal de Castelló. Publicat per E.Julià Martínez: La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español, pp. 260-284. "BRAE", XLI (1961).

(35) Milà i Fontanals, Joan Fuster, Pere Bohigas, Lázaro Carreter, Josep Romeu i la pròpia declaració de la II República, entre molts altres, anomenen "Misteri" a la representació il·licitana.

(36) Parlen de drama litúrgic M.Roca de Togores (op.cit., p. 361); C.Vidal y Valenciano (op.cit. pp. 324 s.); Oscar Esplà (Disc de 1961); Gonzalo Gironés que s'indigna perquè R.Donovan en l'esmentat estudi sobre el drama litúrgic, no hagi tractat el drama d'Elx "el más importante de todos estos dramas" (Los orígenes del Misterio de Elche, p. 133); Samuel Rubio (La música del Misterio de Elche, 61, vegeu nota 173) o Enric A.Llobregat (vegeu nota 156). Encara, Felip Pedrell l'anomena "drama lírico-litúrgico".

(37) Així el qualifica José Subirà: Historia de la música teatral en España. Col·lecció Labor, n<sup>o</sup> 429. Barcelona, 1945.

(38) Pierre Paris, en el primer article sobre el Misteri d'Elx aparegut en una publicació estrangera, el qualificà d'"antique opéra" (Les fêtes de l'Assomption à Elche, Espagne, p. 227 "L'illustration" París, 18-IX-1897), i així el designa la declaració oficial del drama il·licità com a Monument Artístic Nacional: "puede, pues, considerarse como un antecedente de la ópera" (Gaceta de Madrid, 16-IX-1931). També el mestre Barbieri l'anomena "especie de ópera" (Prólogo histórico a l'obra de Luis Carmena y Millán: Crónica de la Ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días. Madrid, 1878). José Pasqual Urbán (El Misterio de Elche. Folleto histórico-artístico. Elx, 1941) n'hi diu "verdadera ópera", i Adalgisa Rameellini de Fougères (Il Mistero di Elche. "SCALA", 88. Milano, 1957) el nomena "opera lirico-drammatica, completamente cantata sceneg-

giata piú antiga che si conosce", mentre que Guillem Díaz-Plaja titulava un article a "Festa d'Elig", nº 24 (1965): La ópera más antigua del mundo. Encara Max Thous (El misterio de Elche dins de Teatro Mundial. 1700 argumentos de obras de teatro antiguo y moderno nacional y extranjero, p. 43. Madrid, Aguilar, 1955) el qualificava d'"ópera sacra". Dillwyn F. Ratcliff (The Mystery of Elche in 1931, "HISPANIA", XV (1932, nº 2), pp. 109-116) el bateja com a "cantata or operetta", i J.B. Trend (art.cit. p. 22) arriba a afirmar: "Las afinidades del Misterio de Elche parecen estar con la ópera, que es lo más semejante en la vida moderna". El Misteri d'Elx s'inclouïa com a exemple en la veu ópera del Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano, vol. 14, p. 29. Barcelona, Montaner y Simón, 1894.

(39) Així l'anomena Adolfo Herrera (Excursión a Elche, p.1. Vegeu nota 168), terme que provocà una ampla polèmica entre l'autor i Pere Ibarra que li censurà amb contundència, polèmica publicada a "La Correspondencia Alicantina" durant els mesos de novembre i desembre de 1896, i reproduïda pel propi Ibarra (El Tránsito... pp. 30-51. Vegeu nota 143).

(39bis) Cf. J.Romeu: Teatre Hagiogràfic, I, pp. 78-79.

(40) DCVB. Vegeu notes 121, 122 i 123. J. Corominas (DELLC) documenta el mot en el sentit de "llibre" a 1370, i en el d'apuntador a 1641. En el Sínode de Sogorb (1668) s'estableix, entre altres coses, que "a los Beneficiados y ordenados in sacris les mandamos ... que no representen, danzen o lleven la consuetud en las comedias" (Cf. J. Crivillé i Bargalló: "El folklore musical". Historia de la música española, dirigida per Pablo López de Osaba, vol. 7, p. 105. Madrid, Alianza Editorial, 1983).

(41) "Nenguna parladura no és tan natural ne tan dreta a trobar del nostre lengatge com aquella [...] de Lemosí, e de totes aquelles terres qui entorn li estan o son lur vesinas, e atressí de totes aquelles qui son entre ellas" (Cf. Martí de Riquer: Historia de la Literatura Catalana, I, p. 122, nota 26. Barcelona, Ariel, 1984).

(42) Manuel Sanchis Guarner: La llengua dels valencians, pp. 23-24. València, L'Estel, 1975. Sanchis Guarner cita també en aquesta línia el Torcimany d'Averçó, però Riquer (HLC, II, p. 64) afirma que aquest autor barceloní mai parlà de "llemosí" sinó sempre de "llenguatge dels trobadors".

(43) Joan Fuster: llemosí, veu de la Gran Enciclopèdia Catalana, vol. 9, p. 219.

(44) Alvar García de Santa María: Crónica de Juan II. Ms. Esp. 104, fol. 199 vº Biblioteca Nacional de París.

(45) M. Sanchis Guarner, op.cit., pp. 24-25.

(46) Cristòfol Sans de Carbonell, op.cit., p. 119.

(47) Ms. 1751, fol. 38. També l'escrivà del Consell parla, el 1764, de "selebrar la expresada Función en lenfua lemosina" (Llibres de Consells, 10-III-1764. AHME).



(48) M.Roca de Togores, op. cit., p. 363.

(49) P.Paris, art. cit., p. 226. Ho hereta J.B.Trend (art.cit.,pp.32i 42)

(50) M.Sanchis Guarner, op.cit., p. 28. Exit que ja constatava Ruiz de Lihory (op.cit., p. 93, nota 2) en anotar: "Aunque aceptamos la protesta que hace el sabio D.Marcelino Menéndez Pelayo respecto a la impropiedad de llamar lemosina a la lengua catalana, nos permitimos darle este nombre, porque el uso lo ha sancionado en la región valenciana.

(51) José Pomares Perlasia: La "Festa" o Misterio de Elche, p. 115. Barcelona, Talleres Gráficos Marsà, 1957. Más endavant (p.119) confessà: "Quizás en todo lo expuesto me aparte en algunos momentos de las reglas ortográficas dictadas por el Congreso de la Lengua Valenciana, celebrado en Castellón de la Plana el 21-XII-1932 para unificarlas. Porque nuestra Lengua Valenciana, desde su aparición, derivándose del Lemosín, ha sido por su naturaleza, o por su estructura, de las lenguas que más han acusado las más mínimas diferencias regionales", tot plegat per justificar que "aunque los primeros pobladores cristianos de Elche fueron castellanos, después catalanes y últimamente valencianos, en realidad los catalanes influyeron poco en la lingüística ilicitana en comparación con los valencianos cuya lengua tomó aquí raigambre, perdurando en la actualidad, aún cuando fue siempre influida por la lengua castellana, que deformó la pureza del valenciano de Elche" (ibíd. p. 143, nota 19). Vegeu encara Carmen Agulló i Vives: Sobre la lengua vernácula de Elche. "Literatura ilicitana. Ponencias y comunicaciones de la IV Asamblea Comercial de Escritores. Elche 1974", pp. 67-72. Institut d'Estudis Alescantins, nº 31 (1977).

(52) P.Gonzalo Gironés, Los orígenes del Misterio de Elche, p. 131. "Marian Library Studies", 9 (1977). University of Dayton. Ohio.

(53) M.Sanchis Guarner, op.cit., pp. 35-38. Per contra, a la València del XVIII, l'il·lustrat Carles Ros, el 1734, anomenava valenciana a la llengua parlada al Principat de Catalunya, Rosselló, Regne de València, Illes Balears i Sardenya (Alguer), mantenint una clara consciència d'idioma únic. Cf. Vicent Pitarch: Defensa de l'idioma. València, 1972.

(54) Edició d'Ibarra, p. 6. Vid. infra nota 143.

(55) Edward J.Dent: "Music and drama", cap. XIV de The New Oxford History of Music, vol. IV, p. 903.

(55bis) Cf. Gaspar Jaen i Urban: "Elogi del valencià i de la Festa". Notícias, 13-VIII-1983 i Información, 14-VIII-1983.

(56) Ms. 1751, fol. 39.

(57) En les notes crítiques de la nostra edició assenyalarem diverses supressions manifestes.

(58) Vid. infra, pp. XXIV ss.

(59) Joan Castaño: Aproximació al refranyer de la Festa d'Elx. "La Rella", 4 (1985), pp. 14-15.

(59bis) En el teatre medieval el text funciona com a mer suport, destinat a aclarir el que passa en escena per a un públic poc advertit: "Abordar el teatre de l'Edat Mitjana descobrint abans el text, és de totes totes endinsar-se en un malentès. Aquest teatre que tingué una importància social excepcional, no va tenir més que rarament una gran qualitat literària" (H.Rey-Flaud: Pour une dramaturgie du Moyen Age. París, Gallimard, 1980, p. 15). En resum: "per la seva naturalesa essencialment lúdica, el teatre medieval no forma part de la literatura" (ibíd., p. 76).

(60) Jean Duvignaud: Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas, p. 103. Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1981.

(61) Cal assenyalar les més evidents: "Germanes mies" (v.1) o "mia fi" (v. 50) enlloc de 'meu, meua o meues'; les formes verbals arcaiques com "fonc" o "fon" (vv. 14, 199), "poria" (v.27), "port" (v. 31), "trob" (v. 46), "vullc" (v. 47), "preg" o "prech" (vv. 2, 48) o "duts" (v. 120); la inversió en l'ordre dels pronomes precedint el que fa de c.v. d'c.l: "no.l me" (v. 48) per 'no me'l', que trobem amplament utilitzada en textos valencians del XV (p.e. "portau-lo'm" o "darlos-me". Tirant lo Blanc, Cap. 110 i 105, entre d'altres); i els antics "cors" (v. 52) per 'cos', o "sepellar" (v. 144) per 'sebellir' o 'soterrar'. Vegeu també l'apartat 3.4.

(62) Vegeu les obres valencianes del segle XVI a Ferran Huerta Viñas: Teatre Bíblic. Barcelona, 1976; i les catalanes i mallorquines a Josep Romeu: Teatre Hagiogràfic. 3 vols. Barcelona, 1957.

(63) Ronald E.Surtz, op.cit. p. 115 (Vid. nota 16).

(64) "Tallar, soldar, afegir, és tot el que fa l'autor de misteris" (G.Cohen: Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age, p.182). És, per tant, un arranjador. Així s'ha d'entendre, també, el "mestre Gaspar Rodríguez, per haver ordenat la Història del Benaventurat S.Jaume" (Vila-Real, 1519. J.M.Doñate: Historia de Villa-Real, III, p. 153).

El 1502 el Capítol de Toledo pagà tres rals i mig a Hernán Vázquez "por las coplas e dichos que hizo para los abtos [autos]". Cf. Carmen Torroja Menéndez-María Rivas Palà: Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo, pp. 53, 54 i 82. Anejo XXXV del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1977. A les pp. 183-184 publiquen, a més, un guió d'un "Auto del Emperador o de San Silvestre", escrit per Alonso del Campo (+ 1499), capellà del cor d'aquella seu que en els darrers anys de la seva vida s'encarregà de les "representaciones e cosas de la proçesyon de la fiesta del Cuerpo de Nuestro Señor" (ibíd. p. 87).

(65) Ho testimonia, el 1797, Josef Velázquez: "Gonzalo [Alvar] García de Santamaría, cronista del Rey de Aragón D.Fernando el Honesto, refiere como se representó en Zaragoza a los Reyes una comedia, que compuso el famoso D.Enrique de Villena, en la cual hacían su papel personalizadas la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia" (Orígenes de la poesía castellana. Málaga, Martínez de Aguillar, 1797). Així ho afirmava també Blas Nasarre y Ferriz el 1738 en el seu Prólogo a les Comedias de Cervantes (Biblioteca Universal de Polygraphia Española, Madrid, 1738); però nosaltres no n'hem sabut trobar la referència al manuscrit del mencionat cronista conservat a París (Ms. esp. 104 de la BNP). L'il.lustre Marquès de Villena, un dels homes més cultes del segle XV, deixà, en morir (1434) els seus llibres al rei "y con ellos se llenaron dos carretas". Fra Lope de Barrientps, comissionat pel monarca castellà Joan II per examinar aquestes obres "fizo quemar más de cien libros, que no los vió él más que el rey de Marruecos, ni más los entiende que el deán de Cidarodrigo; ca son muchos los que en este tiempo se fan dotos, haciendo a otros insipientes e magos; e peor es que se facen beatos, haciendo a otros nigromantes" (Ferran Gómez de Cibdareal, citat per Leandro Fernández de Moratín: Orígenes del teatro español. B.A.E., II, p. 178. Madrid, Rivadeneyra, 1871). Tal vegada en aquesta brutal crema es pergueren les obres catalanes d'Enric de Villena i qui sap si també els seus probables esbossos dramàtics.

(66) loc. cit. (nota 44). El poema fou publicat per primer cop a Charles Aubrun: Sur les débuts du théâtre en Espagne, p. 299. ("Homage à Ernest Martinenche", París, 1937).

(67) Jordi Rubió i Balaguer: "Sobre el primer teatre valencià", cap. IX de La cultura catalana del Renaixement a la Decadència, p. 143. Barcelona, Edicions 62, 1964.

(68) El document diu: "sia mesa mà a far los entrameses, ço és, la un de la Divisa del Sr.Rey. Item, un altre apellat de les Set Cadires. Item, un altre nomenat de les Set Edats. Dels altres fahedors se retengueran acords com encara no haien bé deliberat ne examinat quals ne quants hi ajustarà e elegiran, e açò fon remès a maior delli-beració" (Manual de Consells, 25A, f. CLII, 18-I-1413), i, més endavant "sia fet un altre entramès, ço és la visió que veren Sent Domingo e Sent Francesch ab les tres lances denotants la fi del món" (ibíd., fol. CLIII, 25-I-1413. Cf. H.Corbató: Los misterios del Corpus en Valencia, p. 146). Segons el Libre de Memòries (ed.cit., I, p. 415), el Consell elegí "4 hòmens ab lo Racional que entenguesen en fer fer los entramesos en la Tarazana de la Ciutat, e foren los següents: Juan de Rojals, En Juan de Fluvià, en Jaume Ros, En Juan Agramunt" (18-I-1413). L'entrada reial de Ferran d'Antequera a València, es retardaria, però, dos anys (1415).



(69) M. Carboneres (Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia, pp. 44-45, València, 1873) ens aporta el següent document: "...los treballs sostenguts per mossèn Johan Sist, prevere, en Johan Pérez de Pastrana, mestre de cant, e en Johan Oliver, fuster, e considerant que cascun d'aquests ha ben treballat en ço que per part de la Ciutat [de València] és estat a cascun d'aquella comanat, ço és lo dit mossèn Johan Sist per trobar e ordenar les cobles e cantinelles que s cantaren en les entremeses de la festivitats de la entrada dela senyor Rey, Reyna e primogènit lur, que eren moltes e belles e ben dictades. E lo dit en Johan Pérez de Pastrana per haver e arreglar e donar lo ço a les dites cantinelles, e haver fadrins que les cantassen, e fer-los ornar, e altres treballs. E lo dit en Johan Oliver per la invenció e confecció ab son enginy e subtilitats dels dita entremeses {...} al dit Mn. Johan Sist 30 florins {...} al dit en Johan Pérez, altres 30 florins. E al dit en Johan Oliver 50 florins d'or" (Llibre de Consells, 1415, març, 7. AMV).

(70) Jesús-Francesc Massip: El teatre profà del segle XVI en l'àmbit de cultura catalana, Dins de "Teatre medieval i del Renaixement (Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre. Sitges, 1983), Barcelona, Edicions Universitàries, 1986, pp. 249-261.

(71) Félix Huerta: Un escrito mariológico del Infante don Juan Manuel, "Revista Española de Teología", VIII (1948), pp. 86 ss.

(72) Mercedes Gaibrois de Ballesteros: El Príncipe Don Juan Manuel y su condición de escritor. Madrid, 1945. Aquesta investigadora escriu: "Apunto simplemente una posible relación de tipo histórico entre don Juan Manuel y la secular devoción de Elche a la Asunción de la Virgen... puede suponerse que alguno de aquellos poetas lemosines que componían Misterios representables tomara el tema para halagar a don Juan Manuel, príncipe de Villena y casi rey del disminuido reino de Elche; o si el texto existía que se llevase a Elche, fijándose desde entonces la representación del Misterio en aquella Villa... Aunque no conozco testimonios místicos que confirmen posibles conexiones entre la citada Cantiga [assumpcionista] de Alfonso X, el tratado de la Asunción de don Juan Manuel y el anónimo Misterio de Elche, no me parece improbable que se llegaran a encontrar si se intentase su estudio con algún detenimiento" (pp. 26 ss.).

(73) Don Juan Manuel: Libro infinido y Tractado de la Asunción, p. 93. Edició de José Manuel Blecha. Granada, 1952. Davant aquesta frase, Félix Huerta (art. cit., p. 86) es pregunta: "No cabría también pensar... que la representación del Misterio de Elche fuese la que suscitase las dudas de algunos, que impulsaron a Don Juan Manuel a redactar el Tratado?".

(74) Cantiga nº IX del llibre "Cantigas das cinco Festas de Santa Maria" (Festa Vª), Cf. Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso El Sabio, vol. II, p. 578. Madrid, R.A.E., 1889.

(75) Cantiga nº X de l'esmentat llibre. Op.cit., vol. II, p. 582.

- (76) Cantiga nº CXXXIII: "Esta é como Sancta Maria ressucitou hũa moça que morrera en hũa acaquia en Elche", op.cit., vol. I, p. 201.
- (77) Cantiga nº CXXVI: "Esta é como Sancta Maria guareceo un ome en Elche dũa saetada que lle deran pelo ollo", op. cit., I, p.190-191
- (78) Cantiga nº CCXI : "Como Santa Maria fez asse abelles que comprissen de cera un ciro pasqual que sse queimara da õa parte", op.cit., I, pp. 294-295.
- (79) Així consta documentalment que ho féu el beneficiat Joan Rossell, comissionat pel Capítol de la seu lleidatana per acudir a la Catedral de València a l'efecte de contemplar les solemnitats assumpcionistes que serien imitades a la de Lleida el 1498 (Cf. Josep Romeu: El teatre assumpcionista..., pp. 271 i 275-278)
- (80) El Auto de la Pasión de Alonso del Campo que es representava a Toledo a finals del segle XV, manlleva diverses estrofes de la Pasión Trobada de Diego de San Pedro (Cf. Torroja-Rivas, op.cit., pp. 82 i 103-113), mentre que la Passió de Cervera, redactada per Baltasar Sança i Pere Ponç a 1534, utilitza amplament els versos del Passi en cobles (1493) dels valencians Bernat Fenollar i Pere Martínes (Cf. Agustí Duran i Sanpere-Eulàlia Duran: La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI, pp. 28 s. Barcelona, 1984). Els drames passionístics francesos afusellen, de la seva banda, les Passions des jongleurs (Cf. Maurice Accarie: Le théâtre sacré de la fin du moyen âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel, pp. 50-111. Genève, Droz, 1979).
- (81) Tanmateix l'esmena dels versos de la Coronació realitzada per Joan Baptista Comes a principis del XVII ja no prosperà. Vid. infra, apartat 4.2.
- (81a) vv. 18.447-18.451 de l'edició de J.M.Richard: Mystère de la Passion. Arràs, 1891.
- (81b) vv. 10, 18, 50 i tornada de l'edició de R.Aramon i Serra, Hispanic Studies in Honour of I.González llubera (Oxford, 1959), pp. 11-40.
- (81c) v.55 de "Vuy gran maytí auzí votz d'una trompa", edició de R. Aramon: "Dos planys de la Verge del s.XV", dintre l'obra de Johannes Vincke-José Vives: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, vol. 21 (Münster, 1969), pp. 259-276.
- (81d) v. 34 de l'edició de R.Aramon: "Els cants en vulgar del Llibre Vermell de Montserrat (assaig d'edició crítica)". Analecta Montserratensia, X (1964), p. 42. D'altra banda, en el plany "Estant prostat axí com adorava" trobem l'expressió "O ffas cruel" (v. 2 ed. Aramon: "Dos planys...", p. 274).
- (81e) William Shepard : La Passion provençale du Manuscrit Didot. Mys-

tère du XIV siècle. Société d'Anciens Textes Français, n° 22. Paris, 1928., versos 1522-1523.

(81f) Observem del vers 72 amb un de referit a l'enterrament de Crist del Davallament de la Creu mallorquí (manuscrit de 1691, però el text ja es representava i es traslladava per escrit el 1453): "ans que.l porten a soterra" (v. 66, ed. G.Llompert: "El davallament a Mallorca, una paralitúrgia medieval". Miscel·lània Litúrgica Catalana, I (1978), p.126). També el vers 33 ("Lo vostre Fill que tant amau") té relació amb el del Auto de la Pasión atribuït a Alonso del Campo i representat a Toledo a les darreries del XV, vers posat en boca de S.Joan dirigint-se a Maria, sota la Creu: "el vuestro Hijo mucho amado" (v.514 de l'edició de C.Torroja-M.Rivas: Teatro en Toledo en el siglo XV: "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo, p. 177. Anejo XXXV del Boletín de la R.A.E. Madrid, 1977).

(81g) vv.6-7 de la versió ratllada, ed. d'A.Duran i Sanpere-E.Duran: La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI, p. 129, nota 1. Barcelona, Curial, 1984.

(81h) v. 16 del plany "Estant prostat...", ed.cit., p. 275.

(81i) v. 74, edició d'E.Moliner i Brases: "Textes vulgars catalans del segle XV". Revue Hispanique, XXVIII (1913), p. 40.

(81j) vv. 12-13 de "Per fer la Nativitat de Nostre Senyor". Cf. Francesc Carreras Candi: "Lo passament de la Verge Maria. Llibre Talisman del segle XIV". BRABLB, X [1921-22], p. 211.

(81k) v. 9 i 34-35 de l'edició de J.Massot i Muntaner: Teatre medieval i del Renaixement, pp. 19-20. Barcelona, 1983.

(81 l) vv. 8-11, Consueta de la Nativitat, n° 6 del Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, fol. 18vº.

(81m) vv. 461-62 i 553 de l'edició de J.Romeu: Teatre Hagiogràfic, II, pp. 96 i 102.

(81n) Ms. 378, fol. 107 de la Biblioteca Municipal de Montpeller. També "O trist de my, y què faré?" del Ms. 46, fol. 49. ADPO, Perpinyà.

(81o) Isabel Martínez Cerdà : "El Misterio de Elche". Cien años de la historia de Elche y de su Caja de Ahorros (1886-1986), p. 16. Alacant, 1986.

(81p) Emilio García Gómez: Las jarchas mozárabes de la serie árabe en su marco, moaxaja n° XXXVIII, pp. 397 i 434. Barcelona, Seix Barral, 1975.

(81q) v. 137, ed. J.Romeu: Teatre Hagiogràfic,III, pp. 15.

(81r) vv. 11, 13 i 319, ed. E.Gutiérrez, Barcelona, 1983.

(81s) Butlletí del Centre Excursionista de Vic, II (1915-17), p. 112.

(81t) Edició de F.X.Miquel i Rossell. Homenatge a A.Rubió i Lluch, I (1936), p. 320.

(82) Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria, text anònim del segle XIV, a càrrec d'Amadeu J.Soberanas. Montblanc, Patronat de la Representació de La Selva del Camp, 1983. El Dr. Soberanas en prepara, però, una edició crítica completa que no trigarà en aparèixer. Aquest text havia estat descobert i publicat, amb equivocacions, per Joan Pié: Autos sacramentals del segle XIV. "RAAAB", I (1896-1898), pp. 673-688 i 726-744.

(83) Utilitzem l'edició citada de M.Sanchis Guarnier (Vid. nota 30), abans, però, l'havia publicat Ruiz de Lihory (op.cit., pp. 84-91).

(84) El teatre assumpcionista de tècnica medieval... pp. 262-269.

(85) ibíd., p. 264.

(86) ibíd., p. 265.

(87) ibíd., pp. 265-266.

(88) ibíd., p. 267. L'estudi mètric iniciat en aquest és un resum d'un treball més extens que el professor Romeu ens anuncia presentarà al Congrés Internacional sobre el Misteri d'Elx que s'ha de celebrar de 1987. Vegeu també l'article d'Enrique A.Llobregat: La métrica de la "festa d'Elx". Aproximación a su estudio. "Literatura il·licitana. Ponencias y comunicaciones de la IV Asamblea Comarcal de Escritores. Elche 1974". Institut d'Estudis Alacantins, nº 31 (1977), pp. 16-23.

(89) De la primera, conservada a l'Arxiu Arxiepiscopal de Tarragona, n'hi ha reproduïdes 4 pàgines (fols. 15 v<sup>o</sup>-17) a l'esmentada edició parcial d'Amadeu Soberanas (pp. 34-35). De la segona en reproduïx el fol. 71 i el 83 v<sup>o</sup>, M.Blakemore Evans: The Passion Play of Lucerne, New York-London, 1943. Una mica més curt i més ample és el Ms.B que conté la Passió de Cervera, els folis 49 v<sup>o</sup>-50 del qual van reproduïts a l'esmentada edició d'A.i E.Duran.

(89bis) Era usual també, lògicament, distribuir en rols el text, fent còpies particulars per a cada actor, com és el cas del Misteri de València, però també el d'Elx fins fa ben poc (Vegeu apartat 4.9). Aquests textos, a més, podien tenir certa mobilitat i servir per a altres representacions d'altres llocs. Així, la Passió de Mons (1501) obté el text original d'Amiens, del que se'n fan "coppies" per als actors i "pièces", potser indicacions escèniques per als regidors. El cert és que es conserven d'aquella uns completíssims "abregiés" o lli-



bres del director, maquinistes, regidors, etc., que ha publicat Gustave Cohen: Le livre de conduite du régisseur (Strasbourg, 1925); per a aquests aspectes vegeu pp. XC, 474-75, 482, 489, 499, 503 i 582.

(89ter) La caixa de tres claus era una espècie de caixa forta o de seguretat, on el Consell conservava els documents més preats. Per obrir-la calia que es reunissin el Justícia, el Jurat en cap i el notari de la Vila, custodis d'aquestes claus: "la una al dit Justícia y l'altra al dit Jurat en cap y l'altra resta en poder de mi, dit notari y escrivà" (Llibres de Consells, 5-III-1659. AHME).

(90) Teodor Llorente, op.cit., p. 1005, nota 2 (Vegeu Capítol I, nota 4).

(91) Vegeu Aspectes musicals, Capítol III.

(92) J.M.Salrach-E.Duran: Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714, II, p. 1141. Barcelona, Edhasa, 1981.

(93) "...e com aja succehit en la entrada de l'exèrcit de nostre Rey y Senyor Phelip. quint (que Déu guarde), el saqueo que és ben notori, y en la Sala del Consell no aver quedat sach, redolins..." (Llibres de Consells, 21-XII-1706. AHME). "...perquè els originals que estaven archivats en la Sala del Consell es perderen en lo saqueo..." (Llibres de Consells, 9-VII-1707. AHME). Encara el 18-XI-1741 els consellers demanen, públicament, als particulars que retornin els documents de l'Arxiu municipal "extraviados a causa de las guerras" i ho fan obtenint-"por el eclesiástico censuras de ocultis para que publicadas en todas las parroquias de esta Villa y notificadas a las personas que se pueda presumir o recelar tener algunos de dichos papeles" (Llibres de Consells, 18-XI-1741. AHME). El 1755 nomenen arxiver a Ignasi Ruiz per ordenar tots els papers, llibres i documents que es trobaven "desbalijados" i fer-ne els índexs i inventaris (Llibres de Consells, 10-III-1764). Encara el 1779 els regidors es lamenten d'aquestes perdues (id., 31-XII-1779. AHME). No seria forassenyat pensar que en aquest mar revolt ("guany de pescadors"), alguns possibles manuscrits de la Festa haguessin quedat en mans privades. De fet, com veurem, tres dels manuscrits més importants (1625, 1639 i 1751), es trobaven, com veurem, a la biblioteca de J.M.Ruiz a principis de segle, i el cognom ens remet a l'arxiver set-centista que contractà el Consell.

(94) Claveria de l'Assumpció, 1708-1710. Leg. 25/4-1. AHME.

(95) "nihil actionibus personarum vult in templis repraesentari" (Sessio tertia, cap. XI). D'altra banda, l'arquebisbe de Tarragona i després bisbe d'Oriola, Ferran de Loaces, en el Concili Provincial d'aquella demarcació celebrat a 1566, decretava que "omne genus spectaculorum et fabularum, necnon vulgarium verborum cantus... ut vocant repraesentationes, in ecclesia fieri prohibemus" (Lib. III, tit.31, cap. II). Cf. Josep Massot i Muntaner: Notes sobre la supervivència del teatre català antic, "Estudis Romànics", XI (1962-1967), pp. 88-89. Podem imaginar que quan Loaces accedí al recent creat setial oriolà, provaria d'aplicar les seves disposicions a la representació d'Elx.

(96) Vegeu nota 66 Capítol I.

(97) Edició d'Ibarra, p. 5. Vid. infra, nota 143.

(98) ... ibíd., p. 20.

(99) ibíd., p. 5.

(99 bis) José Climent-Joaquín Piedra: Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico. Madrid, Comisaría Nacional de la Música (Ministerio de Educación y Ciencia), 1977.

La peça de la Coronació, que havia de ser a 3 veus (dos tiples i un baix) i que lamentablement no ens ha perviscut, es podria relacionar amb altres composicions de Comes sobre el tema, com "El gozo de este día" a 3 veus i dedicada a l'Assumpció; l'himne "Jesu corona Virginum, a 4 veus, o el motet a 6 veus "Assumpta est Maria". D'altra banda era l'única peça que Comes hauria escrit en la seva pròpia

(100) Teodor Llorente, op.cit., p. 1005 nota 2. Pere Ibarra l'edita a les pp. 5-28 (edició citada a la nota 143), excepte els fols. 25-29 que "no tienen interés para mí".

(101) Edició d'Ibarra, p. 28.

(102) Edició d'Ibarra de 1929 (Vid. nota 144).

(102 bis) Edició d'Ibarra de 1929, p. 7.

(102ter) Pere Ibarra: Resum dels Llibres de Consells, Cabildos i Sitjades d'Elx, vol. 3, p. 260. AHME.

(102 quat) Devem aquesta notícia a l'amabilitat de Joan Castaño, que ha tingut accés a la Biblioteca de la família Ruiz, on ja no existeix, malauradament, aquest manuscrit. D'altra banda, caldria esbrinar quin manuscrit copià, el 1900, Lluís Cebrià, del Rat Penat de València. Ho conta Teodor Llorente: "pudimos saber que en poder de un particular existían manuscritos poco conocidos y tuvimos la fortuna de que se nos permitiese ojearlos anoche, última de nuestra estancia en la ciudad ... Cebrián se encerró con un escribiente, y ya estaba bastante alto el sol sobre el horizonte cuando concluyó su faena" ("Las Fiestas de Elche". Las Provincias, 20-VIII-1900).

(103) Rescripte Pontifici o "Aprovación de la Fiesta de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> de la Assumpción de la Villa de Elche por el Sumo Pontífice", Leg. 72, n<sup>o</sup> 3. AHME. Publica una traducció al castellà J. Pomares i Perlasia, op.cit., pp. XXI-XXV de l'apèndix 'Iconografía'.

(104) El manuscrit d'ús, junt amb les còpies per als cantors i instrumentistes, l'entrega la Vila a cada mestre de capella, el qual el retornava en acabar el seu mandat: "Memòria dels papers que entrega a la Vila mossèn Mathias Navarro [mestre de capella]. Primo, La Consueta y papers de la Festa de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> de Agost..." (Llibre Racional Major 1630 s., fol. 54; document de 1672. AHME). Semblantment s'esdevé el 1686, quan, entre els papers del mestre, figura <sup>8 més</sup> una edició de Tomás Luis de Victoria (ibíd., fol. 151).



(105) J.F.Massip: Teatre religiós medieval als Països Catalans, p. 76 nota 47. Barcelona, Edicions 62, 1984.

(106) Javier Fuentes y Ponte, Memoria... pp. 182-183. Vid. infra nota 158.

(106bis) Tampoc les recerques de Joan Castaño a la Biblioteca Ruiz de Lope no han aconseguit retrobar el preciós còdex, tot i que Pomares Perlasia, el 1957, diu que el Ms. de 1639 "ha aparecido después de permanecer ignorado muchos años" (op.cit., p. 196).

(107) Roc Chabàs, art. cit. (Vid. nota 14), p. 204.

(108) T.Llorente, op.cit., p. 1008.

(109) ibíd., p. 1005 nota 1.

(110) Vegeu Capítol I, nota 97.

(111) Francisco Fuentes Agulló: Epítome... Vid. infra nota 159,

(112) Leg. 25/4-2. AHME. L'alvarà del lliurament, nº 16 d'aquest lligall, diu: "El Dr.Polecrino Tàrrega Generoso, clavario de la Clavaria de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de la Asumpción desta presente Villa, pagará al licenciado Francisco Sacarías Juan, maestro de Capilla de dicha Villa, ocho libras por la copia de la Consueta de la Fiesta de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> que á copiado para archivarla en el Archivo de dicha Villa por estar, la que avía, rota..." (ibíd.). L'original que es féu fer la Vila en prendre la festa al seu càrrec hauria durat, doncs, exactament un segle.

(112bis) Fou, a més, organista almenys entre 1708 i 1711: "Item, a Jusepe Lozano, organista, 2L." (Claveria de N<sup>o</sup>S<sup>a</sup>, 1708-1710. Leg. 25/4-1. AHME), "a Joseph Losano por haver tocado el órgano, 35 r." (ibíd., 1711-12. Leg. 45/4-3. AHME).

(113) Pensem que el 23-XI-1707 Felip V derogà els Furs de València posant punt final a les llibertats nacionals del país i establí el castellà com a únic idioma oficial. Les actes del Consell il·licità passaren, des d'aquella data, a escriure's en la llengua dominant.

(114) Potser és aquest el manuscrit que rep Josep Antolí quan accedeix al càrrec de mestre de capella el 1714 (i fins a 1733): "Memoria de los papeles que me entrega la Villa de Elche en 30 de mayo 1714, fué nombrado maestro de Capilla en 29 de los dichos: ..., La Consueta Nueva y papeles de la Fiesta" (Llibre Racional 1710 s., transcripció d'Ibarra, fol. 19 v<sup>o</sup>. AHME).

(114bis) Des de 1835, quan se suprimí la Capella, es nomenaven eventals mestres de cant. El 1860, el que ho era, Francesc Antoni Aznar i Pomares, retorna a l'Ajuntament "un libro con tapas de badana encarnada que comprende todo el ceremonial de la Festividad de la Pa-

trona, hecho en 1709, escrito por el Beneficiado Josef Lozano Ruiz" (18-I-1861. Papeles Curiosos, 5, ff. 153v<sup>o</sup>-154. AHME). Observem que l'enquadernació amb "tapas de badana encarnada" encara la duia fins la restauració de 1985.

(115) "Un amigo me había enviado una copia fotográfica de la partitura del drama sacro, lo que me colocó en estado de completar la lección con la audición de los principales fragmentos" (F. Pedrell, op.cit., p. 9); "...en 1709, Consueta puramente musical, así como aparece en el ejemplar fotográfico que yo poseo" (ibíd., p. 52).

(116) ibíd., pp. 95-129.

(117) J. Pomares Perlasia, op.cit., p. 116.

(118) Juan Orts Roman: Descripción emotiva del Misterio de Elche, p. 23 nota. València, Tip.Moderna, 1851.

(119) Vid. descripció a les pp. XLIV-XLV.

(120) Ignasi Rodríguez fou mestre de capella i organista de la Basílica de Santa Maria d'Elx entre 1805-1825/30, i Francesc-Antoni Aznar i Pomares el succeí en el càrrec entre 1825/30-1852. Cf. Pomares Perlasia, op.cit., p. 229.

(121) Leg. 26/2-4, fol. 3. AHME. La taxació de la còpia es féu onze dies abans del pagament: "Dezimos los abajo firmados, que haviendo reconocido la Consueta de la Festividad de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de la Asunción que ha trabajado Joseph Mazón para archivar en el Archivo de la Villa, lo menos que se le deve considerar por dicho trabajo son 16 L. de moneda corrientes. Y para que conste lo firmamos en Elche a 24 de octubre de 1732. {Rubricat} : Mn. Joseph Antolín, Mn. Ygnacio Flor, Juan Gil" (full cosit entre els fols. 2-3 de l'esmentat lligell).

(122) Claveria de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, 1746-1748. Leg. 26/4-6. AHME.

(123) "...a los hombres que asistieron al terrado y en los torneos mayor y menor, y a los dos consuetas" (Claveria de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, 1758. Leg. 27/2-3. AHME).

(124) Així succeïa encara abans de 1924. Cf. Joan Castaño: La Festa d'Elx cien años atrás, pp. 103-104. "Revista del Instituto de Estudios Alicantinos", n<sup>o</sup> 40 (1983).

(125) Cf. Joan Castaño: La tramoya de la Festa d'Elx. "L'Espill", n<sup>o</sup> 22 (1985), p. 15 nota 14. D'aquest manuscrit ja en parlava el propi Joan Castaño a l'article La tramoya aérea y el consueta de 1751. "La Verdad. Especial Misteri", 9-VIII-1985.

(125bis) Cf. Consueta de la Festa de la Verge i Mare de Déu, Maria Santíssima de l'Assumpció de Carlos Tàrrrega i Caro. Edició facsimil, transcripció i estudi introductor i a càrrec de Joan Castaño. Elx, Col·lecció Papers d'Elx, M.Pastor edit., en premsa.

(126) Ell mateix confessa "aver yo admistrat (sic) y llevats estos contes fins lo any 1729" (Ms. 1751, fol. 18). En els Llibres de la Claveria consta el "Memorial del gasto hecho en la Fiesta de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> de la Asumpción en este año 1733, por Dn.Fco.Avellán y Dn.Carlos Tàrrrega, comiserios nombrados" (Leg. 26/2-5, fol. 38. AHME).

(127) Així ho manifesta Pere Pomares, jove intèrpret de S.Joan, que prové d'un conjunt de música moderna i, paral·lelament al Misteri, interpreta òpera rock. Vegeu també José M<sup>e</sup> Aguilar García: Del Misteri al rock y vuelta a los "origenes". "Informaciones. Especial Misteri", 10-VIII-1985.

(128) A 1705 se li donen 10 lliures, una terça de son salari, anticipades "per ocasió de fer viage y tenir oportunitat de embarcació el dit P.P.Banfi, per anar a Gènova y de allí a Itàlia que és sa pàtria" (Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, Leg. 25/3-5. AHME).

(129) J.Pomares, op.cit., p. 229.

(130) En posseeix una fotocòpia Mn.Antoni Hernández que, gentilmente, ens va deixar consultar, on figura el segell de l'AHME amb la signatura Leg. 24/7, que no hem sabut localitzar en aquell dipòsit.

(130bis) Devem també a l'amabilitat del rector de S.Salvador, Antoni Hernández, la consulta de la fotocòpia que ell conserva d'aquesta partitura completa, que inclou els desafortunats preludis i intersticis d'orgue, la música de l'arpa que avui no es toca i la reconstitució dels cants de les Maries, sembla ser que en base als de la Verge en la versió de 1709. S'observa, però, una desproporcionada pretensió d'encabir tota la lletra del Ms.1625 en la partitura ornada de melismes.

(131) "Joseph Agulló, clavarío de las rentas de la Clavaria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> de la Asumpción, pagará a Mossén Joseph Gargallo, presbítero, tres libras por tres copias que á echo del papel que canta el ángel en la Festividad de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, para entregar a los que se an de oponer en dicho papel" (3-VIII-1735). El 5 d'agost se li lliura el pagament "por 3 copias que hizo [d]el papel del ángel para ensayarse los que avían de oponerse" (Leg. 26/3-1, fols. 33 i 41 v<sup>o</sup>. AHME).

(132) Leg. 26/3-1, fols. 34 i 41 v<sup>o</sup>. AHME. Entre els papers que entrega el mestre Furió el 1748 en deixar el càrrec, figura també "un quadernito del ángel" (Cf. Ibarra, p. 55. Vegeu nota 143 infra).

(133) "...a Mos. Joseph Gargallo, por diferentes papeles de música que trabajó y copió para dicha Festividad" (Claveria 1736-37. Leg. 26/3-2, fol. 38 v<sup>2</sup>. AHME); "...a Mn. Joachim Coves, 2 libras por haver copiado los Papeles de la música de la Fiesta. Item a Joseph Pomares, 12 sueldos por 3 manos de papel marquilla que ha trahido de Valencia para los papeles de la Fiesta" (Claveria, 1737-38. Leg. 26/3-3, fol. 36. AHME); "Otrosí al licenciado Joseph Gargallo, presbítero, 19 libras 6 sueldos por su trabajo de componer villancicos y traslado de papeles para dicha Festividad" (Claveria 1739-40. Leg. 26/3-5. AHME).

(134) Claveria 1745-46. Leg. 26/4-5. AHME.

(134bis) Llibre Racional 1710ss. Cf. Ibarra, loc.cit.

(135) Llibre Racional 1710 s., transcripció d'Ibarra, fol. 5 v<sup>2</sup> AHME.

(136) A principis del XV el domasser de l'església de Sant Joan de Perpinyà havia de proveir "los rdtols en què és scrit e notat lo dit Credo in Deum, et donar-los als preveres que hauran emparts per fer la dita representació [de la Colometa]" (Libre de serimònies, fol. 7 v<sup>2</sup>. Ms. 79 de la Biblioteca Municipal de Perpinyà. Cf. R. Donovan, op.cit., p. 158). A 1493, en certa representació del Corpus de Toledo, es gasten 8 rals en "hazer cinco copias para los Christos" (Cf. Torroja-Rivas, op.cit., p.189).

(137) Felip Pedrell, op.cit., p. 85. S'expressa de manera semblant Valentino (Teodor Llorente): Las fiestas de Elche, "Las Provincias" (Valencia, 20-VIII-1900).

(138) Cf. Joan Castaño: Aparatos escénicos de la "Festa d'Elx", fotografies de les pp. 53, 55 i 56. "Festa d'Elx-84" (Elx, 1984).

(139) Cf. J.F. Massip: La maquinària aèria del Misteri d'Elx en el context escenotècnic medieval, "Miscel·lània Josep Romeu i Figueras", II, p. 83. Abadia de Montserrat, març 1986.

(140) J. Pomares Perlasià, op.cit., làms. XXVIII, XXIX, XXX i XXXI, inserides entre les pp. 112-113.

El paper de l'àngel, Pomares el data al s. XVIII i el descriu així: "Consta de 2 hojas de papel pautado, a ocho pautas ... Las dos hojas, sucias y rotas por el uso, se volvieron a pegar con tiras de tela y van cosidas a unas tapas muy deterioradas cubiertas con papel que sería dorado ... cuyo papel, desprendido a trozos, deja entrever un cuerpo de la tapa formada de papel pautado con música escrita. En el lomo de tela y muy deteriorado lleva el título de Ángel Mayor (op.cit., p. 204). El pautat que s'entreveia en aquestes tapes podria ser, efectivament, una de les còpies set-centistes del quadernet de l'àngel.

(141) Oscar Esplà (Consideraciones en torno al Misterio de Elche o "Festa d'Elig", p. 2, col. 3<sup>a</sup>, article contingut en els discs editats l'any 1961. Vid. infra, nota 152) ja ho constatava: "las partituras privadas utilizadas en los ensayos no concordaban ni con el Conuseta conservado ni con las particellas, menos antiguas que el Conuseta pero guardadoras de lo que, sin figurar en aquél, se cantaba tradicionalmente".



Aquests quaderns, junt amb d'altres, es ressenyaven el 1861 i són visibles en les fotografies d'abans guerra en mans dels cantors: "Tres quadernitos para canto en el tablado de la Fiesta para alto, tiple y bajo. Otro id. para el canto del ángel. Cuatro cartones que contienen los cantos del Araceli y Coronación, rotos y con falta de algún pedaso; cuyos papeles y libro son de la pertenencia del Ayuntamiento" (Lliurament dels papers de la Festa al nou mestre de cant Josep Quercop i Leante, 18-I-1861. Document citat a la nota 114bis).

(142) Teodor Llorente, op.cit. (Vid. nota 4), A les pàgs. 1005-1006, nota 2, reproduïx els versos 1-8, 23-24, 153-156 i 253-256.

(143) Pedro Ibarra y Ruiz: El Tránsito y la Asunción de la Virgen. Drama lírico-litúrgico que se representa todos los años en la iglesia de Santa María de Elche los días 14 y 15 de agosto. Publicación de la Consueta más antigua que se conoce. Elx, Tipografía Agulló, [1933]. Aquesta edició en realitat no duu data. La deduïm d'un comentari que Ibarra fa a uns fets esdevinguts el 1896, i parla del present dient "han transcurrido ya 37 años" (p.30). No s'edità el 1924, com molts investigadors diuen: En aquesta data Ibarra publicà una versió del Ms.1639 (Vegeu nota 162).

(144) Pedro Ibarra y Ruiz: Lo Misteri d'Elig. Manual del curioso espectador de la representación de la famosa fiesta, compuesto para que sirva de guía y claro conocimiento. Alacant, Imp.Lucentum, 1929. Juntament publica la traducció castellana de Claudià Felip Perpinyà. Sobre les diferències entre aquesta edició manipulada i la correcta, vegeu Lluís Quirante: En torno al texto de 1625, primera copia conocida del "Misteri d'Elx". "Festa d'Elx-84", pp. 39-45. Elx, Imp.Segarra, 1984.

(145) ibíd. València, Renovación Tipográfica, 1933; Elx, Librería Atenea, 1933; València, A.Guimerà, 1934; etc.

Cf. Montserrat Albet Vila-Roger Alier Aixalà: Bibliografía crítica del Misterio o "Festa" de Elche. Alacant, Instituto de Estudios Alicantinos, 1975. En aquest apartat ens servim, tot sovint, d'aquest estudi, que és la primera compilació que s'ha fet al respecte.

(146) Madrid-Barcelona, "Grano de Arena", 3, 1941.

(147) Edición de la Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos. Elx, Pasqual Segarra, 1945 i 1946; Edición del Patronato Nacional del Misterio de Elche (amb comenta-

ris i revisió d'Antonio Antón Asencio, actual mestre de cerimbones), Elx, 1960, 1970, 1974, etc.

(148) Juan Orts Román: Guión de la Festa o Misterio de Elche. Para uso de actores y de cuantos intervienen en la representación. Publicación de la Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche. Elx, Monserrate Gilabert, 1943. Aquest guió probablement fou escrit abans de la guerra.

(149) Juan Orts Román, op.cit. <sup>(Vegeu nota 118).</sup> / Altra edició sense data: Elx, Biblioteca y Tesoro de Autógrafos "Huerto del Cura".

(150) Pomares Perlesia, op.cit., pp. 115-119.

(151) Els actors del teatre medieval no entren ni surten durant l'acció, com en el teatre modern, sinó que (a excepció de les intervencions sèries) s'introdueixen i romanen en escena fins al final de la representació, tot i que no actuen. No és adequat, doncs, parlar d'escenes en sentit dramàtic.

(152) El Misterio de Elche (siglos XIII-XVIII). 2 discs. Hispavox, S.A. HH 10-93/94. Madrid, 1961. Fou reeditat el 1972 dintre la "Colección de música antigua española", vols. 6 i 7 (HMS 12-13).

(153) Deixa de transcriure els vv.5-8, 13-24, 45-60, 65-72, 79-80, 85-88, 101-104, 117-124, 133-140, 153-156, 169-172, 201-204, 232-243, 256-259 i l'himne In exitu Israel.

(154) Alejandro Ramos Folqués: Historia de Elche, II, pp. 379-391. Elche, Talleres Lepanto, 1970.

(155) Gonzalo Gironés, art.cit., pp. 22-32 i 164-177. A la nova edició, en llibre (València, Ed. Marí Montañana, 1983) corregeix amplament el llarg article de la publicació americana, i només manté la "reconstrucción hipotética del texto" (pp.207-220).

(156) Enric A. Llobregat: Aproximació a la "Festa d'Elx", "La Traïmoia. Revista de teatre del País Valencià", nº 0 (1982) pp. 29-41.

(157) El Misteri o Festa d'Elx, introducció, edició i notes a cura de J.F. Massip. "Història de la Literatura Catalana", nº 41, pp. 113-152. Barcelona, Edicions 62/Orbis, gener: 1985.

(158) Javier Fuentes y Ponte: Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nª Sª de la Asunción, en la Ciudad de Elche. Lérida, Tipografía Mariana, 1887. Publica el text a les pp.237-257 (Documento nº 17) i tres partitures en annexe ("Música correspondiente a tres números de los varios que constituyen la partitura del Consueta de 'La Festa' de Nª Sª de la Asunción en la ciudad de Elche").



(159) Francisco Fuentes Agulló : Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la Venida de la Virgen inclusive, y traducción de la Fiesta que con motivo de esta venida anualmente se celebra en los días 14 y 15 de Agosto. Elx, M.Santamaría, 1855; reedició a Elx, Modesto Aznar, 1896. El text del Misteri fou reproduït (sense la traducció) a les pp. 341-347 de Milà i Fontanals: Orígenes del teatro catalán,

(160) Aquesta edició començà pel vers 25 ("Gran desig"), oblidant els versos 1-24, 29-44, 53-72, 89-104, 117-128, 141-164, 21'-23, 25'-2. i els himnes llatins In exitu Israel i Gloria Patri.

(161) Vegeu edició citada a la nota 10.

(162) Pedro Ibarra y Ruiz: Manual de la historia de Elche, pp. 256-264. Alacant, Vicent Botella, 1895. Reedida aquesta versió sota el títol El Tránsito y la Asunción de la Virgen, Elx, Tip.Agulló, 1924.

(163) T.Llorente, op.cit., pp. 999-1000.

(164) Roc Chabàs i Llorens, art. cit., pp. 204-211. Article reeditat per Ibarra a "Renovación", 26 (Elx, 3-VIII-1924). Reedició moderna a "Papeles Alicantinos", nº 5. 13 pàgs. Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1977.

(165) Francisco Pérez Dolz : El "Misterio" de Elche. "BSCC", VI (1925), pp. 15-26.

(166) Teatre medieval i del Renaixement, a cura de Josep Massot i Muntaner, pp. 139-155. Barcelona, Edicions 62/La Caixa, 1983. Col.lecció "Les Millors Obres de la Literatura Catalana", nº 95.

(167) El Misteri d'Elx, edició a càrrec de Lluís Quirante, pp. 45-70. València, Gregal, 1986. Malauradament, però, l'edició està feta sobre una fotocòpia mutilada existent a l'AHME, sense consultar el manuscrit original. L'esmentada fotocòpia repeteix el foli 9 i oblida el 9vº, fulls que contenen la peça O cos sant a 4 veus. La semblança d'ambdues pàgines (la primera amb les veus dels tenors i la segona dels baixos), ha conduït a l'editor a confondre la repetida en la fotocòpia amb la que falta, i a fer-lo anotar, en referència a la rúb. 128s.: "Aquesta és una acotació que no replega el text de 1722 i sí ho fa, en canvi, el de 1709. És la major divergència que presenten" (ed.cit., p. 67, nota 43). Diferència que, òbviament, no existeix.

(168) Adolfo Herrera: Excursión a Elche. Auto lírico-religioso. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1-XI-1896. Tirada a part impresa a Madrid, Estab.Tip.S.Fco.de Sales, 1896. Reeditat a Madrid, Est.Tip.José Lacoste, 1905, edició a càrrec de la Biblioteca Marítima Nacional de Santa Pola.

(169) Felip Pedrell, op.cit., p. 90.

(170) Felip Pedrell: La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. La Mort et l'Assomption de la Vierge. "Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft", II (1901), pp. 203-252. Aquest article fou reeditat, amb alguns retocs, a "La Tribune de Saint-Gervais. Bulletin mensuel de la Schola Cantorum", XI (1905), pp. 289 ss., i, com a conferència, fou publicat als "Documents pour servir à l'Histoire des origines du Théâtre musical", Paris, 1906. Vegeu les ressenyes aparegudes a "The Daily Graphic" (9-III-1901), i a "Guide Musical" (21-IV-1901) d'Enrique de Cuzón, així com la de Léo Rouanet a la "Revue Hispanique", (1901), pp.540-42.

44

(171) El "Consueta" de la Fiesta de Elche. Colección de Textos y Documentos para la Historia de la Música en España. Publicaciones del Instituto de España, I. Barcelona, J.Horta, 1941. Fou una tirada únicament de 500 exemplars, subvencionada, sembla ser, pel Conde de Romanones, President de la Real Acadèmia de Belles Arts.

(172) J.Pomares, op.cit., pp. I-LXXXVII de l'annex "Las Partituras de la Festa o Misterio".

(173) Samuel Rubio: La música del "Misterio" de Elche. "Tesoro Sacro Musical. Revista bimestral hispano-americana de música sagrada", nº 4 (1965), pp. 61-71 d'estudi i pp. 1-24 de música. Id.: Más esclarecimientos en torno a la música del "Misterio" de Elche, "Tesoro sacro-musical", nº 5 (1968), pp. 83-84. Id.: La música del Misterio de Elche. Estudio histórico-crítico. Conferència mecanoscrita signada i datada a Madrid, 5-I-1976, Leg. 1069, nº 25. AHME.

(174) Ismael Fernández Cuesta: Los cantos monódicos en el "Misterio de Elche". "Festa d'Elx-80" (Elx, 1980). De fet només edita, facsimilament, set de les deu monodies del Misteri, sense transcripció. El text d'aquest article és reproduït a la "Revista de Musicología", IV/1 (Madrid, 1981).

(175) José M<sup>e</sup> Vives Ramiro: La "Festa" y el Consueta de 1709. Ediciones del Ayuntamiento de Elche, Elx, Imp.Segarra, 1980. A les pp. 73-312 hi ha el facsimilar del Ms.1709 junt amb les transcripcions i comentaris.

(176) Cf. Joan Castaño: Claudiano Phelipe Perpinyan. Vida y obra del primer traductor de la "Festa d'Elx". "Revista de l'Institut d'Estudis Alacantins", nº 36 (1982), pp. 141-175.

(177) La fiesta de Elche. Este traslado de la Fiesta de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> de la Assumpción de esta Villa de Elche, Reyno de Valencia, fue traducido de lengua lemosina al castellano por Claudiano Phelipe Perpinyan. Elx, Imp. Marcial Torres, 1924. Aquesta traducció ha estat abundantment reeditada en gairebé tots els programes, fullets, opuscles, etc. relatius a la Festa, especialment en les edicions de divulgació del Patronat, on sofreix alguns retocs: s'afegeix la traducció de les estrofes que només apareixien al Ms.1625 i es tradueixen literalment d'aquest totes les rúbriques.

(178) Traducción de la misteriosa fiesta que la Villa de Elche celebra a su Patrona María Santísima en el simulacro angelical de su Assumpción gloriosa a los Cielos. València, Juan González junto al Molino de Rovella, año 1741. Noves edicions a : Elx, Modesto Aznar, s.d.; València, Idelfonso Mompie, 1828; València, Imp.Laborda, 1861; Oriola, Cornelio Payà, 1881; Elx, Mariano Rizo, 1886; Oriola, Cornelio Payà, 1888. Cf. Joan Castaño: Claudiano Phelipe... p. 162, nota 29.

(179) op.cit. nota 159. Reeditada el 1896 : Elx, Modesto Aznar.

(180) Vageu nota 152.

- (181) Pomares, op.cit., pp. 157ss.
- (182) Fullet-guia. Elx, Imp.Segarra, 1960 i 1970.
- (183) Kurt Schindler: The Virgin's Plaint. Boston, Oliver Ditso and Co. 1919. Cf. José Ribelles Comín: Bibliografía de la lengua valenciana, t. III (ss.XVII y XVIII) Madrid, 1943.
- (184) Així ho assenyalava Ginés Ganga a El Obrero, nº 300 (Elx 31-I-1932). Cf. Miguel Ors Montenegro: "Notas sobre la Festa, 1885-1939". Festa d'Elx, 1984, p. 65.
- (185) Eight Spanish Plays of the Golden Age, translated, edited and with an introduction by Walter Starkie, pp. 307-324. New York, The Modern Library, 1964; on hi figura "A note on the music of the Mystery of Elche" (pp. 325-328), amb la transcripció de dues peces (Ay trista vida corporal i Esposa e Mare de Déu).
- (186) No tenim notícia de l'any ni del lloc d'aquesta representació, però suposem que fou a New York i a partir de 1964.
- (187) Kenneth Loveland : "Spanish medieval mystery play in a Gwent church". South Wales Argus, 5-V-1969. Un resum d'aquest article es publicà a The Times, el mateix dia, però confont Alacant amb Andalusia: "Andalusian Mystery play in Walles" (Articles i programes de mà custodiats a l'APNME). Anotem que ja el 24 i 25-III-1963, el Brander Mattheus Dramatic Museum de la Universitat de Colúmbia (New York), n'havia fet una representació a la Capella Universitària de Sant Pau, en lallengua original. Cf. Crònica de Macià Serrano: "New York-Fiesta d'Elig (Mimo and twist)", de la qual se'n féu ressò Arriba, 18-VIII-1963, que publicà 8 fotografies d'aquesta escenificació americana (APNME). Martí de Riquer (HLC, 4, p. 375) en publica una altra. Evidentment, aquesta posada en escena suprimí les tramoies aèries i els cants eren interpretats per un cor mentre els actors mimaven l'acció. (Estem a l'espera de nova documentació que ens ha promès Clyde Brockett, professor del Departament of Arts and Communication del Christopher Newport College, que intervingué en aquesta representació neoiorquina).
- (188) Yoichi Tajiri: Estudi del Misteri d'Elx, II. Entorn la representació de l'Assumpció de la Verge, pp. 32-54."Butlletí de l'Institut de Cultura Budista de la Universitat de Ryukoku", tom 20 (1982) (Original en japonès). Tradueix el text de 1625 i anota les variants de 1639, 1709, 1722, seguint l'edició de Pomares.
- (189) Restauració feta a l'Arxiu General del Regne de València l'any 1985, en la qual es procedí a la substitució de la coberta de badana que se li afegí al segle passat, per una altra de pergami, tal com fou la primitiva enquadernació (així s'afirma el 1749 en referir "el quaderno del Consueta de N<sup>as</sup>a de Agosto, nuevo, con cubiertas de pergamino", Cf. Ibarra, ed. 1933, p. 54), cosint-se fins i tot pels seus primitius forats; a la neteja i eliminació de foncs en els folis; neutralització d'àcids en les tintes per evitar la corrosió; reconstrucció dels angles perduts dels folis i folrat en seda de tots els fulls (Informe de la Secció de Restauració de l'AGRV, 30-VII-1985. AHME).

(190) Al primeri quart full observem una filigrana amb l'anagrama de la Verge. Altres fulls (2, 5, 7, 16, 17, 18 i 26), presenten una petita filigrana en cercle al cantó inferior dret del foli.

(191) J.M.Vives Ramiro, op.cit., pp. 79-80. Vives, però, llegeix la signatura "A-24", perquè un escorriment de tinta equivoca la lectura.

(192) J.B.Trend (art.cit. a la nota 17) escriu: "El ejemplar fue hecho por un tal Lozano y Ruiz, que parece haberlo copiado de un manuscrito del siglo XVI, conservando no solamente la notación como en aquel siglo, sino separando las partes vocales. En los siglos XV y XVI esto era lo corriente, como lo enseñan los libros de coro empleados en ciertas catedrales españolas, estando escrito "Cantus" a lo alto de la página izquierda y "Bassus" al pie de la derecha" (p.25).

(193) Vegeu nota 157.

(194) Vegeu al respecte les transcripcions de textos teatrals dels segles XIV-XVII als n<sup>os</sup>. 79, 80, 81-82 i 109-110 de la Col.lecció "Els Nostres Clàssics", realitzades per Josep Romeu i Figueras i Ferran Huerta i Viñas.

NOTES AL CAPÍTOL III : ASPECTES MUSICALS



(1) En el drama antic, però també en el medieval i contràriament a l'òpera moderna, és el text (la poesia) qui ostenta el lloc preferent i constitueix per ell mateix el nucli de la composició, corresponent a la música un rol subordinat, dirigit a recolzar el dramatisme de certs passatges i subratllar el clímax dels moments culminants de la representació. Cf. Virgilio INAMA : Il teatro antico greco e romano, pp. 197-199. Milà, Ulrico Hoepli, 1910.

(2) Histoire du Théâtre, vol. II p. 133.  
Veviers-Bèlgica, Marabout Université, 1968.

(3) "Although these plays contained a great deal of music, they were essentially spoken rather than sung drama" Cf. Thomas BINKLEY/Clifford FLANIGAN : "Historical Background", opuscle adjunt al disc Das Grosse Passionsspiel aus der Handschrift Carmina Burana (13. Jahrhundert), interpretat i posat en escena per l'Schola Cantorum Basiliensis a la Barfüsserkirche de Bâle. Harmonia Mundi, 16-9507-3. Köln, EMI, 1984. En la nostra cultura, només en els drames d'arrel medieval però ja interpretats durant el segle XVI i següents, trobem clares referències al diàleg parlat en convivència amb el cantat. Les abundoses didascàlies que rubriquen, expressament, "diu rahonant" enfront el "diu cantant en veu entonada", o "diu parlant" enfront "diuen a concert", en són una mostra fefaent. Cf. J. Romeu: Teatre Hagiogràfic, II, pp. 29 s. i III, pp. 5, 23 i ss.

(4) Ms. 2 (Rupertberger Riesenkodez), fols. 478-481. Biblioteca de Hesse, Wiesbaden (R.F.A.). L'edita Peter Dronke, Oxford University Press, 1970. Vegeu també l'estudi d'Andrey Ekdhal Davidson: "The music and staging of Hildegard of Bingen's Ordo Virtutum". Atti del IV Colloquio della S.I.T.M. (Viterbo, 1983), pp. 495-515.

(5) Barbara THORNTON en el fullet adjunt a l'enregistrament de l'Ordo Virtutum interpretat pel Sequentia Ensemble de Musique Médiévale. Harmonia Mundi, 20395/96. S. Miquel de Provença, 1982.

(6) No poden referir-se més que a una visualització escènica els versos de François Villon en els que caracteritza el Paradís pel so d'arpes i llaüts i l'Infern pel bull de les calderes:

"Paradis point où sont harpes et lus  
et ung Enfern où damnés sont boullus"

(Œuvres. Edició d'Auguste Longon, CFMA, nº 2, pp. 40-41. París, Champion, 1911). Un llibre clàssic sobre la música en relació al diable és el de Reinhold Hammerstein: Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters. Bern, 1974.



(7) A l'"auto sacramental" La serpiente y el mal, Belfegot, en oír un càntic de Moisés, exclama: "Religiosos acentos / que con sonora métrica armonía / para darme a mí muerte, / hieres los vientos / ... ¡Suspended de una y otra fantasía / el conjuro del canto!" i Idolatria l'instiga: "Suspende de la música el encanto"; mentre que en Llamados y escogidos el personatge de la Mentida confessa: "Como soy áspid, y al áspid / la música atormenta, / así el cielo contra mí / se arma de músicas tiernas". Cf. Miquel QUEROL : La Música en el Teatro de Calderón. Barcelona, Institut del Teatre, 1981, p. 21.

Encara avui en la Loa assumpcionista que es representa cada agost a La Alberca (Salamanca), al cant inicial dels àngels proclamant l'Assumpció, respon el diable, entre trons i coets: "Esa voz que a mis oídos / llega en fatídico son, / los sentidos me arrebató / y me llena de pavor" (edició de J.M.Requejo: La Alberca, monumento nacional, p. 86. Salamanca, Lib.Cervantes, 1981).

(8) Cf. Ismael Fernández de la Cuesta : Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova", p. 293. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

(9) T.Binkley/C.Flanigan ("The Music", opuscle citat, p. 5) detecten com la música de l'escena de Maria Magdalena és manllevada d'un altre misteri coetani conservat a la Wiener Staatsbibliothek, mentre que les dues lamentacions de la Verge provenen de cants marials molt extesos en l'època, l'himne Gloria laus et honor es troba en els manuscrits litúrgics des del segle X, i la música de cada escena particular és presa de la festa religiosa que li correspon.

(10) Es tracta de l'Augats, seyós qui credets Dèu lo Payre, editat per R.Aramon ("Hispanic Studies in honour of I.González Llubera", pp. 11-40, Oxford, 1959) i del que A.Soberanas en publicà una nova versió del XIV ("Estudis Romànics", X (1962), pp. 147-154). Aquest cant apareix inserit en la Passió provençal "Didot" (1345) editada per W.Shepard (SATF, n° 122. París, 1928), que és traducció de la catalana conservada fragmentàriament (Cf. J.Romeu: La légende de Judes Iscariot... pp. 72-73).

(11) Higiní ANGLÉS : La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio, vol. III primera parte. Estudio Crítico, p. 85. Diputació Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1958.

(12) Vegeu quadres adjunts. 50

(13) Així en la festivitat de Pentecosta que, amb eloqüents indicis dramàtics, se celebrava a la catedral de Lleida al segle XIII. Cf. M.RUBIO GARCIA : Estudios de la Edad Media española, p. 48. Múrcia, 1975.

(14) S'interpretava en la processó i segones Vespres del Corpus Christi. Na seva melodia, però, és d'origen descomegut i molt antiga. Cf. Higiní ANGLÉS : El "Pange lingua" de Johannes Urreda, maestro de capilla del Rey Fernando el Católico. "ANUARIO MUSICAL", VII (1952), pp. 193-200.

(14 bis) Guillaume de Machault (c.1300-1377) escrigué un motet sacre envers 1356, que utilitzava el Christe qui lux es et dies en el triplum i l'himne Veni Creator Spiritus en el duplum. Cf.

Friedrich Ludwig: Guillaume de Machaut. Musikalische Werke, vol. 3: Motetten, p. 78 (182). Leipzig-Wiesbaden, 1926-54.

(15) John Stevens: "The music of play XLV : The Assumption of the Virgin". The York Plays (edició de Richard Beadle), pp. 465-474. London, 1983.

(16) Cantus Passionis Domini Nostri Jesu Christi. Edició Vaticana, 1916.

(17) Cf. per la melodia Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA : Las canciones dels trobadors, pp. 152-155. Tolosa, Institut d'Estudis Occitans, 1979. Pel text, vegeu Martí de RIQUER : Los trovadores. Historia literaria y textos, vol. I, pp. 384-7. Barcelona, Planeta, 1975.

(18) Cf. Martí DE RIQUER : Història de la Literatura Catalana, vol. II, p. 28. Barcelona, Ariel, 1985.

(19) Cf. A.PAGES : Poésies catalanes inédites du Ms.377 de Carpentas. "ROMANIA", XLII (1913), pp. 174s. Aquestes cobles es

cantaven també al to de Aissi com cel, que podem relacionar amb la cançó d'Arnaud de Maruèlh (...1195...), Aissi com cel qu'ama e non es amats (I.Fernández de la Cuesta: Las cançons, p. 236), o amb la de Guiraut Riquièr (...1254-1292...), Aissi com cel que franchament estai (ibíd., p. 609).

(20) H.ANGLÈS : La música de las Cantigas, III, pp. 101-102.

(21) Cf.I.FERNANDEZ DE LA CUESTA : Las cançons, pp. 281-2.

(22) ibíd., p. 797.

(23) Martí de Riquer: Los trovadores, vol. III, p. 1705.

(24) Cf.Pere BOHIGAS: Cançoner Català, vol. II, p. 162. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983. Aquests goigs provenen del Ms.854, fol. 112 de la B.C., segons el seu editor són de finals del XV i encara perviuen popularment al nostre país.

(25) Le Jeu de Sainte Agnès. Drame provençal du XIVE siècle. Edició d'Alfred JEANROY i transcripció musical de Th.GÉROLD. CFMA, n<sup>o</sup> 68. París, Champion, 1931.

(26) Cf.I.FERNANDEZ DE LA CUESTA : op.cit., pp. 169-70 i 48.

(27) Cf.H.ANGLES : La música de las Cantigas, III, p. 113. Precisament en la melodia de Can vei la lauzeta mover, que en el Misteri assumpcionista valencià empren les donzelles que acompanyen a la Verge, Bernat de Ventadorn utilitzà motius de l'ofici Beata Maria, i començà el primer vers manllevent el so del Kyrie eleison. Cf. Henri-Iréné MARROU: Les troubadours, p. 86. París, Ed. du Seuil, 1971.

(28) En el camp del teatre, Calderón de la Barca, per exemple, usa abundantament els contrafacta en els seus autos sacramentals. Cf. Miquel Querol, op.cit., pp. 71-80.

(29) Vegeu Efectes sonors (Capítol VIII).

(30) Vegeu nota 69 Capítol II. M.Carme Gómez i Muntané (que tantes suggestives indicacions ens ha fet en l'elaboració del present capítol), ens subratlla la importància d'aquesta notícia que, amb la que aporta el Marquès de Santillana sobre Jordi de Sant Jordi com a compositor de cançons, són les úniques referències explícites a l'existència d'una música profana autòctona als Països Catalans en els segles XIV i primera meitat del XV, de la qual no ens ha perviscut res: "il ne reste rien de la musique profane" (M.C.GÓMEZ : Musique et musiciens dans les Chapelles de la maison royale d'Aragon (1336-1413). "MUSICA DISCIPLINA", 37 (American Institute of Musicology, 1984), p.4). La menció d'Iñigo López de Mendoza (1398-1458) és la següent: "En nuestros tiempos floresció Mossèn Jordi de Sanct Jordi, cavallero prudente, el qual çiertamente compuso assaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava : ca fué músico exçellente, e fiço, entre otras, una cançión de oppósitos que comienza: Tots jorns aprench e desaprench ensems. Fiço la Passión de amor, en la qual copiló muchas buenas cançiones antiguas, asý destos que ya dixe, como de otros" ("Prohemio o Carta que el Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas", dins Obras de D.Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por primera vez compiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios por D.José Amador de los Ríos. Madrid, 1852, p.11.

(31) Cf. Samuel RUBIO: Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600, p. 137. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

(31 bis) De fet la general prohibició de "que nul ne fust si hardy et si osé de faire oeuvre méchanique en la ville. l'espace des jours en suivant, èsquels on devait jouer le mystère" (Jacques LE BRET : Histoire de Montauban, I, p. 201, nota de l'Abbé Marcellin i de Gabriel Ruck. 1841), no podia més que anar dirigida a evitar sorolls mecànics que destorbarien l'harmoniosa representació.

(32) LU, 98ss.

(33) Felip Pedrell, op.cit., p. 26.

(34) M.Carme Gómez i Muntané: "La música de la Festa d'Elx". Món i Misteri de la Festa d'Elx, p. 257. Generalitat Valenciana, 1986. Ens informa, encara, M.Carme Gómez que existeix un In exitu en fabordó del compositor Pere Oriola, actiu al llarg del segle XV i originari de la ciutat amb que es cognoma. Seria el que utilitzà després el nostre Misteri? Assenyalem, a més, que a Elx es cantava el Miserere (potser el de Mn.Ginés Péres) "a fabordó com és costum" (Elecció i ordina cions del Mestre de Capella. Llibre de Juntes Parroquials, 7-X-1700. ABSME. Vid. infra), i el 1753, a més del Miserere, també el Magnificat es cantava a fabordó en la Festivitat de la Creu (Llibre Racional 1710s., ff. 19vº-23. AHME. Vid. infra).

(35) I.FERNÁNDEZ DE LA CUESTA : Los cantos monódicos en el "Misterio de Elche", p. 31.

(36) S.RUBIO: La música del Misterio de Elche, p. 63. J.M<sup>o</sup>Vives (La Festa, pp. 126-27) assenyala com aquesta melodia l'utilitzà també Alfons el Savi en la Cantiga nº 41.

(37) Josep ROMEU I FIGUERAS : Teatro hispánico del período románico, "ESTUDIOS ESCÉNICOS", 9 (1963), pp. 16-19).

(38) M.C.GÓMEZ I MUNTANÉ: op.cit., p.260.

(39) Vegeu ASPECTES LITERARIS.

(40) nº 158, fol. 95 vº. Cf. M.C.Gómez, op.cit., p.257.

(41) nº 192, fol. 1527. ibíd.

(42) ibíd., p.258.

(43) José CLIMENT-Joaquín PIEDRA : Juan Bautista Comes, pp. 67-68.

(44) Felip PEDRELL: op.cit., p. 47. Pedrell edità una selecció de les seves obres a Hispania Schola Musica Sacra, vol. V, i considera la música del canonge Pérez com de la millor polifonia hispànica cinc-centista.



- (45) Vegeu APENDIX DOCUMENTAL. ABSME. Organista de Santa Maria ja a 1560, el 1562 és nomenat mestre de capella amb un sou de 25 lliures. Després el Consell Municipal li donaria altres 25 per mantenir una escola de nens cantors, sou que li suspendria a 1584 per manca "de pecúnies" (AHME).
- (46) M.C.Gómez i Muntané: op.cit., p. 259.
- (47) Leo TREITLER, comentaris en un col.loqui sobre la música de Hildegard von Bingen celebrat a Colònia (23 i 24-II-1982); citat per B.Thornton, opuscle citat, p. 4.
- (48) J.CLIMENT-J.PIEDRA, op.cit., p. 176, nº 21 del seu catàleg.
- (49) ibíd., p. 173, nº 3. Edició de J.B.GUZMÁN : Obras musicales del insigne maestro español del s.XVII, Juan Bautista Comes, II, p. 56. Madrid, 1888.
- (50) ibíd., p. 167, nº 1. Conservada a l'Arxiu del Patriarca de València. Col. nº 20 : Motetes de diversos autores , p. 103.
- (51) S.RUBIO : Historia de la música, 2, pp. 13-16.
- (51bis) Llibres de Consells, 8-VII-1590. AHME.
- (52) Leg. H/146, nº 6. AHME.
- (53) Claveria de Nostra Senyora. Leg. 25/3. AHME.
- (53bis) Llibres de Consells, 6-VI-1759. AHME.
- (54) Llibres de Consells, 4-II-1835. AHME.
- (55) S.RUBIO : Historia de la música, 2, pp. 16-20.
- (56) ibíd., pp. 26-27.
- (57) "Salario a Luis Vich por tañer el órgano y el salario al que mancha". Cf. J.POMARES PERLASIA : La "Festa" o Misterio de Elche, p. 226.



(58) "...feren consertar e consignar salari a mossèn Lloýs Vich per a sonar l'orgue e mestre de capella, al qual se li consignaren vint y cinch lliures..." (Libre dels comtes de la obra de la Sglésia de Senyora Senta Maria de la Vila de Elig, comensant di-vendres a tretze de abril de l'any mill e cinch cents e quinze, (sense foliar). ABSME.

(59) loc.cit.

(60) loc.cit.

(61) El 22-II-1584 el Consell li rebaixa el sou a 12 lliures, i per acord del 24-d'agost del mateix any li suspén el salari "per ço que lo dit Magnífich Consell està alcansat y no té de aon pagar dit salari" (Llibres de Consells. AHME).

(62) Llibre de Junes Parroquials (1700), fols. 13-17. ABSME. Publicat per l'arxiver del Patronat Nacional del Misteri d'Elx, Joan Castaño (Capítulos por los que se rige el cargo de Maestro de Capilla de la Iglesia de Santa María de Elche. Año 1700. "POBLADORES DE ELCHE", 7 (1985), (sense paginar).

(63) Llibre Racional Major (1710 ss.). Transcripció de Pere Ibarra, fols. 19v<sup>o</sup>-23. AHME.

(64) Llibre Racional Major (1630 ss.), fol. 54. Es tracta dels llibres de música o "papers que el dit Mathias Navarro deixà", a diferència dels tradicionals (Consueta de la Festa, Passio a 4 i quadern de la Turba, Missa d'Ortells a 12 veus, Missa d'Ecos a 12 veus, Dixit Dominus de Tavares a 12 veus) que "entrega a la Vila Mn.Mathias Navarro [...] los quals li tenia entregats la Vila y els tornà" (loc.cit.). Anotem que Antoni Teodor Ortells (+1706), mestre de capella del Corpus Christi de València des de 1668 i després de la pròpia Catedral (1677), fou un reputat compositor, i d'entre la seva producció destaca una missa a sis veus conservada a El Escorial. Manoel Tavares, xantre de la capella de Joan II de Portugal i mestre de la de la Catedral de Múrcia el 1625, excel·lí com a compositor i organista i conservem un seu Dixit Dominus a 14 veus.

(65) Memorial insert en les Actes del Consell de 28-IX-1739. Llibres de Consell. AHME.

(66) Claveria de Nostra Senyora. Leg. 26/3-6. AHME.

(67) íd., Leg. 26/4-5. AHME.

(68) íd., Leg. 26/4-6. AHME.

- (69) Llibre Racional Major (1710 ss.). Trans. Ibarra, fols. 19v<sup>o</sup>-23. AHME.
- (70) Llibres de Consells, 4-VIII-1740. AHME.
- (71) Leg. C, n<sup>o</sup> 7. AHME.
- (72) Cf. J. POMARES, op.cit., p. 228.
- (73) Vegeu nota 62.
- (74) Vegeu notes 87 i 88 del capítol ASPECTES HISTÒRICS.
- (75) Leg. H/17, n<sup>o</sup> 2. AHME.
- (76) Vegeu notes 93 i 94 del capítol ASPECTES HISTÒRICS.
- (77) Leg. H/146, n<sup>o</sup> 6. AHME.
- (78) Ho anota J. POMARES (op.cit., p. 229) sense cap referència documental. Ja hem vist (Cf. notes 131 i 133 del capítol ASPECTES TEXTUALS) com Josep Gargallo copià per a l'Arxiu de la Vila diferents papers de música el 1735, 1736-37, 1737-38 i el 1739-40, i composà "villancicos y aries" per a la festa de la Puríssima, i "villancicos" per a la de l'Assumpció, menesters aquests generalment específics dels mestres de capella. Vegeu també Comtes de la Claveria de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>, Leg. 26/3-2 i 26/3-3. AHME.
- (78bis) Llibres de Consells, 3-III-1735. AHME.
- (78ter) Carta reial de 7-II-1739. Leg. H/17, n<sup>o</sup> 13. AHME.
- (78quat) Llibres de Consells, 25-IV-1739. AHME.
- (78quin) Escrit de 5-II-1740. Leg. H/17, n<sup>o</sup> 18. AHME.
- (79) Bisbe que fou proposat per Felip V en la línia del programa borbònic de castellanitzar els Països Catalans. La seva petulància, iracúndia i males maneres, topà reiteradament amb la gent d'aquell bisbat. Cf. Gonzalo VIDAL TUR, op.cit.
- (80) Leg. H/146, n<sup>o</sup> 3. AHME.
- (81) Claveria de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>, Leg. 27/1-1. AHME.
- (82) id., Leg. 27/2-1. AHME.

(83) Vegeu nota 87 del capítol ASPECTES HISTÒRICS. La documentació municipal no ens manifesta cap desavinença entre el mestre Brufau i el Consell. Però, com hem vist, a l'octubre d'aquest mateix any és nomenat un nou mestre de capella, i Brufau és recolzat pel Vicari forà; ¿hi havia hagut un canvi d'actitud per part del mestre en relació als al·ludits problemes del juny?

- (84) Leg. H/146, nº 6. AHME.
- (84bis) Llibres de Consells, 17-VI-1736. AHME.
- (84ter) ibíd., 21-VI-1736. AHME.

(85) El 1667, Francesc Soler, però, només cobra 30 lliures (Llibres de Consells, 30-V-1667) i el 1747, Pere Furió únicament 73 L., mancat com estava de l'ajut habitual de l'església que, per tant, devia girar entorn les 25 lliures.

(86) J.Climent-J.Piedra, op.cit., p. 68.

(86bis) Llibres de Consells, 21-XII-1689. AHME.

(86ter) id. 15-V-1690. AHME.

(86 quat) S.Rubio: Historia de la música, 2, pp. 18, 24-25.

(86 quin) Llibres de Consells, 16-I-1750, 12-II-1750 i 18-III-1750. AHME.

(87) El 1723 el Consell paga sou fixe a 2 tenors, un contralt i un "contrabaix". Claveria de Nª Sª, Leg. 26/1. AHME.

(88) Ho diu la Consueta de 1709 (v.243 s., rúbr.) i es confirma en el document del mateix any: "a Juan de Juan, contrabaxo, 4 L. por haver hecho el Thomàs" (Claveria de Nª Sª, Leg. 25/4-1. AHME).

(89) Leg. D, nº 16.

(90) El cant de la Trinitat de la Passió de Jean Michel (s.XV) l'interpretava "ung hault dessus [tenor], une haulte contre [baríton], une basse contre [baix] bien accordées" Cf. Gustave COHEN : Le livre de conduite du régisseur... p. XCVIII.

(91) Leg. C. nº 41 (1839). AHME. Llibres de Consells, 13-VIII-1849 i 8-VIII-1853. El 1861 és el tiple de l'Araceli qui fa l'àngel per malaltia del titular (Papeles Curiosos, 5, f. 178vº).

(92) Claveria de Nª Sª (1712-13). Leg. 25/4-4 i 25/4-5. AHME. Vegeu també Llibres de Consells, 8-VIII-1659. AHME.

(93) Claveria de Nª Sª. Leg. 25/3-4. AHME. El 1617 el que féu aquest rol només s'estigué 10 dies (Claveria de Nª Sª. Leg. 25/2. AHME).

- (94) Claveria de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>. Leg. 25/4-2. AHME.
- (95) id. Leg. 26/2-6. AHME.
- (96) id. Leg. 25/3-6. AHME.
- (97) id. Leg. 25/5-1. De fet apareixia ja refernciat el 1711 (id. Leg. 25/4-3. AHME).
- (98) id. Leg. 26/1-2, fol. 29 v<sup>a</sup> i Leg. 26/1-3, fol. 30 i 31. AHME.
- (99) id. Leg. 26/1-4, fol. 32-32v<sup>a</sup>. AHME.
- (100) id. Leg. 26/1-6, fol. 34. AHME.
- (101) id. Leg. 26/2-1, fol. 33v<sup>a</sup>. AHME.
- (102) id. Leg. 26/2-2, fol. 37v<sup>a</sup>. AHME. La contractació de castrats devia ésser només de manera extraordinària en absència de xiquets que tant aviat trencaven la veu (Vegeu Llibres de Consells, 12-V-1739. AHME).
- (103) Cristófol SANS DE CARBONELL : Recopilación... p. 118.
- (104) Claveria de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>. Leg. 25/2-5, fol. Av<sup>a</sup>. AHME.
- (105) id. Leg. 25/3-4, fol. 2. AHME.
- (106) id. Leg. 25/3-6, fol. A. AHME.
- (107) id. Leg. 26/3-1, fol. 35. AHME.
- (108) id. Leg. 26/2-4, fol. 36v<sup>a</sup>. AHME.
- (109) És el cas de Mn. Vicent Claver, tenor de Carcaixent, Claveria de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> (1753). Leg. 27/1-5; i, segurament, també de Josep Casti- llo, contralt, que rep una quantitat per pagar deutes que tenia a Almeria i emportar-se la família a Elx, 'Claveria de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> (1751), Leg. 27/1-3. AHME.
- (110) Claveria de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> (1720), Leg. 25/5-4. AHME.
- (111) id., Leg. 26/1-5, fol. 34 v<sup>a</sup>. AHME.

(112) Llibres de Consells, 22-II-1673; 26-IX-1700; Claveria 1712, etc.

AHME. El 1675, però, també li donen a un ministril (Llibres de Consells, 21-VI-1675) i el 1678 al que fa de S.Pere (id., 21-VI-1678. AHME).

(113) Ms. 1751, ff. 34v-35. Biblioteca de Josep M. Ruiz de Lope (Elx).

(114) Llibres de Consells, 28-V-1718. AHME. L'actual S. Tomàs, Josep Antoni Roman, sens dubte la millor veu baixa de la Capella, treballa paral·lelament en el camp operístic.

(114bis) "La música del Misterio de Elche". TSM, 4 (1965), p. 70.

(115) J. Pomares, op.cit., p. 226.

(115bis) Llibres de Consells, 2-VI-1582. AHME.

(116) S. RUBIO : Historia de la música, 2, pp. 45-48 i 63-65. El 1602 el Capítol de la catedral de Palencia, veient que hi havia molt poca assistència durant l'Octava del Corpus, decideix que es canti un "villancico" i es toquin "organillo [...], chirimías, flautas y violones", car així "habría más frecuencia" de gent (Cf. José LÓPEZ-CALÓ: Historia de la música española, 3. Siglo XVII, p. 121. Madrid, Alianza Editorial, 1983).

(117). J.F. Massip: Teatre religiós, p. 116.

(117bis) El 1663 l'organista tocava també l'espina, però aquell any s'hi negà i fou separat del càrrec.

(117ter) El 1755, Esteve Brufal, organista de gran habilitat, rep un sou de 50 lliures que li augmenten a 100 ducats per portar un clave i tocar-lo (Llibres de Consells, 24-IV-1755. AHME).

(118) D'entre els instruments utilitzats en l'espectacle medieval del nostre país, destaquen les trompetes, amb una intervenció significativa en els drames com tindrem ocasió de veure quan tractéssim els efectes sonors : des de les trompetes angèliques del Judici final a les trompetes o cornetes de crida generalment tocades per personatges heràldics o pels jueus en els drames de la Passió (n'és un exemple el "1 corneta per al rabí de la torra" Llibres de Claveria, 1432. AMT). En la representació de les 3 Maries de Girona el 1539, el clergat prohibeix que el poble toqui "tympans si ve tabals neque trompetas" (Cf. H. ANGLES: La música a Catalunya, p. 275), és a dir que els timbals també hi tenien una participació important. Així el "tamborino e xaramella que sona tot lo dia detrás los entremesos" (Llibres de Claveria, 1453. AMT). Efectivament la xeremia té una molt àmplia intervenció, especialment en els interludis dramàtics, tant en els nostres misteris com en els drames castellans del XVI i del XVII. Els instruments de corda també intervenen, particularment tocats per personatges sagrats : arpes,



rotes, guitarres, rabells, rabeguets i rabeguins, baldoses, llaüts, violes d'arc, etc. Aquestes intervencions bé eren en solitari, quan no hi havia diàleg, bé acompanyaven les parts corals com a baix continu o com a reforç de les veus, o bé, fins i tot, alternant: "Adonc chantent le premier vers de la chanson qui suit, et puis les Joüeurs d'instruments derrière les Anges repetent iceluy vers, et tandis les Anges qui tiennent les instruments font manière de jouer. Après les Anges chantent le second vers et puis les instruments repetent trois lignes, après les Anges chantent le tiers vers, et puis les instruments tout le premier et puis la fin" (Mystère de l'Incarnation et Nativité de Notre Seigneur Jesuchrist. s. XV . Cf. Germans PARFAICT: Histoire du Théâtre François, II, p. 466). També Calderón emprarà un gran nombre d'instruments en els seus drames: caixes, tambors, tamborets, gran tambor, tabals, tabalets, timbals, alduf o pandero, castanyoles, sonalles, campanes; xeremies, pífans, clarins, gaita, trompetes, trompetes bastardes, trompes, trompes bastardes; arpa, guitarra, lira, saltiri, orgue; violon, violoncets i violins. Cf. Miquel QUEROL : op.cit., p. 81.

(119) Bárbara THORNTON : opuscle citat.

(120) M.Carmen GÓMEZ I MUNTANÉ : La música en la casa real catalano-aragonesa (1336-1442), vol. I. Historia y Documentos, p. 78. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

(121) Miquel QUEROL : op.cit., p. 97.

(122) José LÓPEZ-CALO : Historia de la música, 3, p. 59.

A Elx, Mn. Josep López era, des de 1709, organista i arpista, amb 80 lliures de salari, amb l'obligació de pagar-se el manxador (que li costava 8 lliures), sou que li augmentaren, el 1733 a 92 lliures (Llibres de Consells, 2-I-1733.AHME).

(123) "Item, per una grossa de cordes per a compondre el Arpa, 12 sous" (Claveria de N.º 5.º, 1706-1708. Leg. 25/3-6, fol. Bv.º. AHME). "Item, dos maticos de cuerdas de Roma que se mercaron para el arpista" (id. 1726-1727. Leg. 26/1-4, fol. 33. AHME).

(124) "Item a Antoni Bernat per lo treball de portar de Oriola el Arpa y tornar-la, 16 sous". (id. Lég. 25/3-6. AHME).



(125) Llibres de Consells, 26-IX-1643. AHME.

(126) Claveria de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>. Leg. 25/3-4, fol. 2. AHME.

(127) Llibres de Consells, 8-VIII-1783. AHME.

(128) Llibres de Consells, 5-VII-1859. AHME. Això no vol dir que abans no s'usés en el Misteri. Tal vegada l'al·ludida disposició de 1783 comportà també que l'arpa de l'araceli, tot i davallar en el giny, no fos tocada durant algun temps (cosa que, per exemple, succeeix avui en dia), i a 1858 es constati una nova represa de la seva efectiva intervenció. A l'inventari de 1763 l'arpa a pareix com a instrument de l'araceli junt a la guitarra i els 2 "triples" (guitarrons). (Llibre Racional, fols. 3-5v<sup>a</sup>. AHME).

(129) "Hic descendet angelus ludentibus citharis" (v. 90s. rúbr.). Ms. Ludus Coventriae, fol. 216. Edició de K. Block : The Ludus Coventriae, p. 358. "Early English Text Society Extra Series", n<sup>o</sup> 70 (1922).

(130) Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ : Historia de la música española, vol. 7. El folklore musical, p. 106. Madrid, Alianza Edit., 1983

(131) Cf. Miquel QUEROL, op.cit., p. 98 i J. LÓPEZ-CALO: Historia de la música, 3, pp. 195-204.

(132) M. Carmen GÓMEZ I MUNTANÉ : La música en la casa real... pp. 34 i 147.

(133) Miquel QUEROL : op.cit., p. 94.

(134) Ms. 1751, fol. 35 v<sup>a</sup>. Calderón usa abundantament en el seu teatre les xeremies, sobretot per marcar l'entrada o sortida d'escena de personatges importants, en aparicions sobrenaturals, en l'obertura dels carros o roques i en cloure l'obra. Cf. Miquel QUEROL, op.cit., pp. 94-95. Vegeu Efectes Sonors, infra (Capítol VIII).

(135) Vegeu el capítol<sup>VIII</sup>/Efectes sonor d'anunciament.

(136) El Regiment de Cavalleria d'Andalusia actua el 1729 (Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, Leg. 26/2-1, fol. 34. AHME) i el Regiment de França a 1733 (id. Leg. 26/2-5. AHME).

(137) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>. Leg. 27/1-2. AHME. De la seva banda, les trompetes bastardes (que referencia Gaspar Soler en la seva Relació de 1625 -edició d'Ibarra, p. 20-) tenien un so a mig camí del fort i greu de les trompetes i el delicat i agut dels clarins. Cf, Miquel QUEROL, op.cit., p. 89 i J.LÓPEZ-CALD, op.cit., pp. 204-224.

(138) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>. Leg. 27/1-5. AHME.

(139) id. Leg. 27/1-6. AHME.

(140) Cf. Samuel RUBIO; Historia de la música, 2, p.46.

(141) Llibres de Consells, 10-XI-1749. AHME.

NOTES SEGONA PART

## NOTES A LA RÚBRICA INICIAL DE LA SEGONA PART :

## L'ESPECTACLE TEATRAL.

(1) Apud Ricard Salvat : El teatro, como texto, como espectáculo. Barcelona, Montesinos, 1983, pp. 12-13.

(2) ibíd. p. 13. Manuel Sito Alba, de la seva banda, redefineix aquests sis elements (negligint el director) en Autor, Text literari (amb llurs llegendes, tradicions, etc.) i codis complementaris (esconografia, música, vestuari, etc.), Actors, Espai, Temps i Espectadors (Cf. "La teatralità seconda e la struttura radiale nel teatro religioso spagnolo del medioevo: La Representación de Reyes Magos", dins de Le laudi drammatiche umbre delle origini (Atti del V Convegno di Studio del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. Viterbo, maig 1980). Viterbo, Union Printing, 1981, p. 254); elements que componen el que anomena mimema : "unitats de teatralitat que, partint d'un assumpte concret, estan dotades d'una sèrie d'elements que contribueixen a la seva expressió dramàtica" (Cf. M.Sito Alba: "La estructura escénica de los misterios medievales en la comedia española del Siglo de Oro". Atti del IV Colloquio de la S.I.T.M. (Viterbo, 1983). Viterbo, Union Printing edit., 1984, p. 397). Vegeu, del mateix autor, "El mimema, unidad primaria de la teatralidad". Atti del VII Congresso dell'Associazione Internazionale degli Hispanisti (Venècia, 1980). Roma, Bulzoni, 1982, pp. 971-978, on explica el mimema com a "unitat de teatralitat essencial, primària, i, en certa manera, mínima, que realitza una funció determinada que pot ésser variable en les distintes utilitzacions possibles" (p. 976), citat per Luís Quirante: "El espacio escénico de la Festa d'Elx". Miscel.lània Manuel Sanchis Guarner, I, p. 277. Quaderns de Filologia. València, Universitat de València, 1984.

(3) Ricard Salvat, op.cit., pp. 18-19.

NOTES AL CAPÍTOL IV : EL TEATRE DE L'ASSUMPCIÓ  
A EUROPA.

- (1) Jesús-Francesc Massip: Teatre religiós medieval als Països Catalans, pp. 59-91. Monografies de Teatre, 17. Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona, Edicions 62, 1984.
- (2) Josep Romeu i Figueras: "El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans". Miscel·lània Aramon i Serra, IV, (1984), pp. 239-278.
- (3) Louis Guibert : "Le Graduel de la Bibliothèque Comunale de Limoges". Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques (1885-1887), pp. 323-365. El Gradual, segons Guibert, fou executat, probablement, en un monestir de monges de la diòcesi de Poitiers. L'epístola farcida de l'Assumpció comença al foli 172v<sup>o</sup> amb una miniatura sobre el tema en una lletra capital (n'hi ha una altra, sobre la Coronació, al foli 173v<sup>o</sup>).
- (4) J. Romeu, art.cit., pp. 241-243.
- (5) Eduardo Julià Martínez: "La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español". Boletín de la Real Academia Española, XLI (1961), p. 197.
- (6) Carmen Torroja-María Rivas: Teatro en Toledo en el siglo XV, p. 18 nota 22, p. 21 nota 28 i p. 23 nota 30.
- (7) Gabriel Llopart: "Fiestas populares y bandas de juglares en el medioevo mallorquín". Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana, 33 (1961-67), pp. 485-493.



(8) Vegeu Apèndix Documental,

(9) "Item VIII sous VI a Ramon Briós y a Steve Martí, per haver puyat una pedra dalt al campanar y assentar aquella per a tenir la taravaqua [pavelló de llit] o cortinatge del llit de la Mare de Déu en la Festivitat del mes de agost" (Manual de Consells, nº 65 (1586-1587), fols. 98-98vº. Arxiu Municipal de Vila-Real).

(10) Comunicació personal d'Alfons Llorenç.

(11) Gabriel Llopart: "Els cossiers' de Mallorca". Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca, año LXVIII, nº 653 (X-XII/1966), pp. 203-212.

Vegeu també del mateix autor: "Las danzas procesionales de Mallorca". Etnología y Tradiciones Populares (Congreso de Córdoba, 1974), Zaragoza, 1974, pp. 432-438.

(12) Editada per Vincenzo de Bartholomaeis: Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, vol. I, pp. 302-308. Firenze, 1943. No inclou cap escena "profana" (ni diables ni jueus), i sí, en canvi, el llençament de la cinta a Sant Tomàs i l'ocasió d'aquest de rescabalar-se davant els apòstols del dubte envers la resurrecció de Crist. El descobridor del laudari de Perusa fou Ernesto Monaci: Uffici drammatici dei disciplinanti umbri. Imola, 1874. Més informació és aportada per Arnaldo Fortini: La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano. Assisi, 1961.

(13) Cf. Il Francescanesimo e il teatro medievale. Atti del Convegno Nazionali di Studi (San Miniato 8-10/X/1982). Firenze, Opus Libri, 1984. Vegeu també Ignazio Baldelli: "La lauda e i disciplinanti": Il Movimento dei Disciplinanti nel Settimio Centenario dal suo inizio (Perugia 1260). Perugia, 1962, pp. 338-367.

(14) Editat per primer cop per Richard Donovan: The Liturgical Drama in Mediaeval Spain, pp. 96-96. Toronto, 1958. En un altre

lloc en fem l'estudi escènic i edició musical (Cf. M.C.Gómez i Muñtané-J.Francesc Massip: "El drama de l'Assumpció de l'Estany". Catàleg de l'Exposició Món i Misteri de la Festa d'Elx. València, Generalitat Valenciana, 1986, pp.

(15) Editat per V.de Bartholomæis, op.cit., I, pp. 381-397. Aquest drama inclou ja l'escena dels jueus, si bé molt rudimentària. Afegeix també l'arribada a misses dites de S.Tomàs que aquí dubta novament davant dels apòstols i, en mostra de l'Assumpció Maria li llença la cinta. El Laudari d'Orvieto fou copiat el 1405 per Tramo di Lonardo, probablement sobre textos anteriors. Vegeu, sobre el tema, Le laudi drammatiche umbre delle origini. Atti del V Convegno di Studio del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale de Viterbo (Viterbo, V-1980). Viterbo, Union Printing, 1981.

(16) Editat per primer cop per Joan Pié: "Autos Sagramentals del sigle XIV". RAAAB, I (1896-1898), pp. 673-688 i 726-744. El professor Amadeu-J. Soberanas i Lleó està enllestint-ne una nova edició, de la que n'ha avançat la publicació dels versos (sense les rúbriques) a Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria. La Selva del Camp-Montblanc, 1983. El Dr.Soberanas ha tingut l'amabilitat de deixar-nos consultar el text complet en la seva acurada transcripció, del qual citarem les rúbriques que tant interessants ens resultaran en l'estudi escènic. El professor Soberanas ens informa també que Jaume Riera i Sans li ha donat a conèixer un document de l'A.C.A. on Joan el Caçador renya amicalment als consellers tarragonins perquè feren la representació sense informar-lo. Aquesta referència en una carta reial, demostra, ultra la coneguda sensibilitat de Joan I envers les manifestacions artístiques, la destacada importància del drama, sens dubte un dels més aconseguits de l'època.

(17) Franz Joseph Mone: Alteutsche Schauspiele. Quedlinburg-Leipzig, 1841, pp. 21-106. En el manuscrit ocupa els folis 1-34.

(18) Amb tot, el drama acaba amb l'anotació "Explicit ludus de assumptione, est completum anno Domini M<sup>o</sup> CCC<sup>o</sup> nonagesimo primo, sabbato die post Bartholomaei [26 d'agost de 1391]", ed.cit., p. 106.

(19) Petit de Juleville: Les Mystères (Histoire du Théâtre en France, II). París, Librairie Hachette, 1880, tom II, p. 4.

(20) L'Abbé Gervais de la Rue: Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands, I, p. 165. Caen, Mancel, 1834.

(21) op.cit., pp. 137-138 i nota 60.

(22) "E vestir s'an honse preveras per apòstols, ab camís y domàtiques, acceptat Sant Johan qui aportarà casulla blanca ab una palma en la mà. E al costat del dit lit [llit mortuori de la Verge] metran un banch a cade part, e sobre los dits banchs un cobri banch a cade hu ... E los X apòstols aportaran la figura de Nost<sup>a</sup> Dona, e Sent Johan, en la palma alta, anirà devant la dite figura" (Cf. R.Donovan, op.cit., pp. 137-138).

(23) El manuscrit, avui extraviat, fou venturosament editat per José Ruiz de Lihory (Baró d'Alcahalí): La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico, pp. 84-91. València, 1903.

(24) J.F.Massip, op.cit., pp. 131ss. i 161ss.

(25) Josep Romeu, art.cit., pp. 274-278.

(26) Petit de Juleville, op.cit., I, p. 119.

(27) Es constata la notícia quan el bisbe, Bernard de la Roche, de Fontenilles, ha de resoldre la diferència entre canonges i carmelites perquè els primers, com que el 1441, l'any que els tocava el torn de la representació, aquesta no es pogué dur a terme perquè la vila fou batuda per la pesta, volien fer-la el 1442, i els carmelites protestaven car els corresponia el torn. El bisbe, finalment, decideix en favor dels canonges però especifica "qu'à l'advenir la coustume serait observée, non obstant

les empeschements qui surviendroient, tant pour l'an du tour que pour l'observance de tout le reste". Cf. Abbé Marcellin-Gabriel Ruck: edició i notes a la Histoire de Montauban par Jacques Le Bret, prévôt de l'église Cathédrale de cette Ville, en 1668. Nouvelle édition, revue et annotée d'après les documents originaux. Montauban, Rethoré, 1841. Vol. I, p. 201 nota. En aquest particular els editors utilitzen un manuscrit inèdit del canonge Perrin de Grandpré (Histoire de Montauban, cap. XXIV, p. 132. Bibliothèque de la Ville de Montauban).

(28) H. de France: "Mystères célébrés à Montauban". Bulletin de la Société Archéologique et Gne. 1912, p. 290. Cf. Congrès Archéologie, Session de Montauban.

(29) Moralité tres excellente à l'honneur de la glorieuse assumption Nostre Dame, à dix personnages ... composée par Jean Parmentier, bourgeois de la Ville de Dieppe et joué au dit lieu... l'an ... mil cinq cents vingt et sept ... Paris, s.d. (Facsimil editat a París, Silvestre, 1839).

(30) Mémoires chronologiques pour servir à l'histoire de Dieppe, pp. 66-82. Paris, 1746.

(31) Charles Magnin: Histoire des marionnettes en Europe, pp. 111-113. Paris, 1862. Edició facsimil: Paris-Genève, Slatkine, 1981, Collection Ressources, 126.

(32) Gustave Cohen: Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501. Paris, H.Champion, 1925. Edició facsimil: Genève, Slatkine reprints, 1974, p. XII.

(33) Henry Rey-Flaud: Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age, p. 21. Paris, Gallimard, 1973.

(34) ibíd., p. 17.

(35) Pierre Salies: "Histoire du théâtre et sociologie du specta-

cle dans le Midi de la France. Le montement". *Archistra*, 3 (VI-1972), p. 51.

(36) Marguerite Vidal: "Grand voeu des moissagais à Notre-Dame d'Assomption". *Archistra*, 6 (1973), p. 57.

(37) Lagreze-Fossat: *Etudes historiques sur Moissac*, III, p. 211.

(38) Marguerite Vidal: "A propos des 'Montements', I. Notes sur la statue de la Vierge 'Notre-Dame de Montement' conservée dans l'abbatiale de Moissac". *Archistra*, 4-5 (1972), pp. 76-77.

(39) Pierre Salies, *art.cit.*, p. 54.

(40) *loc.cit.*

(41) *loc.cit.*

(42) Ms. 57, fols. 51v<sup>o</sup>-85v<sup>o</sup>.

(43) *Memoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de L'Aveyron*, IV (1842-1843), pp. 300-373.

(44) Cf. Gérard Gros: "Un récit en vers de l'Assomption ("Le Trespassement Notre Dame" imprimé de Bréhant-Loudéac, 1484)". *Romania*, 104 (1983), pp. 499-523. En parlar concretament d'aquest drama diu que "il n'est pas impossible que la représentation de ce Mystère se rattache à une tradition méridionale" (p.508). Petit de Juleville (*op.cit.*, II, p. 473) advertia que Víctor Advielle tenia la intenció de reeditar-lo complet, però no tenim notícia que realment es dugués a terme tal edició. Més informació sobre el manuscrit a G.Raynaud: "Notice du Ms.57 de la Bibliothèque Municipale de Rodez". *Bulletin de la Société d'Anciens Textes Français (SATF)*, 13 (1887), pp. 77-82.

(45) Charles et François Parfaict: *Histoire du Théâtre François*. 15 vols. Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1735-1749.



- (46) No el 1448 com anotava Petit de Juleville (op.cit., II, p. 473) qui, malgrat les seves pesquises, no pogué retrobar-lo.
- (47) Ch.-F.Parfaict, op.cit., vol. II (1736), pp. 432-435.
- (48) Jean Vanel: "Histoire de la Confrérie de Nôtre-Dame du Montement de Rabastens, 1286-1792". Bulletin de la Société des Sciences, Arts et Bonnes Lettres du Tarn, VI (1946), p. 106s. i VII (1947), pp. 61s.
- (49) Pierre Salies, art.cit., p. 52.
- (50) op.cit., II, p. 472.
- (51) Bibliothèque Dramatique du Monsieur de Soleine. Catalogue. t. I, p. 108, peça nº 571. París, Adm.Alliance des Arts, 1843.
- (52) Ms. 1075 Rothschild. I.1.16. BNP.
- (53) Una nota marginal al foli 4, en lletra dels segles XVII-XVIII, diu: "Il n'a que l'ancienneté pour mérite".
- (54) Petit de Juleville, op.cit., II, p. 215.
- (55) Una companyia de 20 actors "ont joué et montré per mistere ... le Trespas de Nôtre Dame", que durà una jornada. Cf. M.de la Fons de Melicocce, "Melanges historiques" publicades per Champollion-Figeac, t. IV, p. 326 (citada per Petit de Juleville, op.cit., II, pp. 83-84).
- (56) Léo Rouanet: Autos, farsas y coloquios del siglo XVI, vol. IV, p. 302.
- (57) El 15-VIII-1528, en ocasió de la Festa de l'Assumpció, el fuster Petrus Bellosaz construí una escena "pro ludendo extoriam" i alguns dies abans s'havia acordat un subsidi de 30 sous als actors "pro libris faciendis", és a dir, sens dubte per copiar llurs rols. Cf. Paul Aebischer: Neuf études sur le théâtre médiéval, p. 160. Sinebra, Droz, 1972.
- (58) F.Galabert: "La Reforme à Grenade". Revue Historique de Toulouse, VIII, p. 19.



(59bis) El 1602 es feu a la plaça i el 1606, per primer cop, dintre l'església, amb una tramoia que pujava la imatge de Maria i que fou destruïda el 1650 (Cf. Baron De Rivieres, Bulletin de la Société Archeologique du Midi de la France, 19(1893), p. 27.

73

(59) Semblant a les representacions de Moissac, es feia a l'església de Notre-Dame-des-Vaux. Cf. Abbé F.Pottier, Bulletin de la Société Archeologique du Midi de la France",<sup>19</sup>(1893) (citat per Pierre Salies, art.cit., p. 51).

(60) Cf. Guillem-François De Bure, le Jeune: Bibliographie instructive ou traité de la connoissance des livres rares et singuliers. Belles-Lettres, t. I, pp. 561-562, peça nº 3215. París, Lib. de G.F.De Bure, 1765. El llibreter De Bure, si bé en té la referència, afirma que ja en la seva època no trobà cap exemplar d'aquesta edició.

(61) Ho dedueixen del lloc d'impressió: "C'étoit l'enseigne d'Alain Lotrian, qui imprimoit en 1518, comme l'assure La Caille, Liv.II, p.68 de son Histoire de l'Imprimerie", si bé confessen que "nous ne connoissons [ce Mystère] que par ce renseignement de Du Verdier (Bibliothèque Française, p.105)".

(62) Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age. Dirigit per Cardinal Georges Grente, pp. 538-539. París, A.Fayard, 1964.

(63) Res. Yf. 2908. BNP.

(64) Cf. G.F.De Bure, op.cit., I, p. 562, peça nº 3216. Jacques-Charles Brunet (Manuel du Libraire et de l'amateur de livres, I, col. 532. París, Firmin Didot, 1860) l'inventaria, en venda, al preu de 75 Fr. provinent de la Biblioteca de La Valliere sota la signatura A-K [16229], i en referència una "copie figurée à la plume sur vélin, 70 fr., de [la Bibliothèque de] Soleine".

(65) La redacció més arcaica i més rica en rúbriques escèniques (per tant la que més s'adequa als nostres interessos) és la continguda en l'anomenat Manuscrit de Margarida de Navarra, en nou volums, quatre dels quals són al British Museum (toms II, VI, VII i VIII. Add.ms. 17425-28), tres extraviats (III, IV i IX) i dos a la BNP: el tom I i, sortosament, el V que amb la signatura Ms. fr. 1529, conté el Trespassament Nostre Dame (fols. 100-200vº).

Altres manuscrits amb algunes variants, es troben a la Bibliothèque de l'Arsenal, Mss. 3360-3363.

(66) La primera edició de què tenim notícia està datada a París el 15-III-1537, "nouvellement imprimez à Paris pour Guillaume Alabat, bourgeois et marchand de la Ville de Bourges, par Nicolas Cousteau, imprimeur" (Res. Smith-Lesnoëf 60. BNP), on l'Assumpció ocupa els folis XXVv<sup>o</sup>-XLVI. Una segona edició es feu a París el 1540. Aquestes dues primeres segueixen de prop el manuscrit original; però la tercera, feta a París el 1541 (Res. Yf. 21-22/23-24. BNP), manipulada per un afecte al protestantisme, conté nombroses variants que perjudiquen, sobretot, el text assumpcionista per referir-se a la Verge (continguda als folis CLXXXIX-CCIXv<sup>o</sup>). Després d'aquestes tres edicions no hi ha hagut cap reedició moderna del drama.

(67) Per al dia de l'Ascensió a l'església de S.Esteve i per a la Pentecosta a la de S.Joan. Cf. R.Lebègue: *Le Mystère des Actes des Apôtres*, pp.22-23 (vid. infra).

(68) Cf. Petit de Juleville, op.cit., II, p. 40.

(69) Ms. 560 de la Bibliothèque Municipale de Valenciennes. Vegeu, per a tots aquests aspectes, l'estudi fonamental de Raymond Lebègue: *Les Mystère des Actes des Apôtres*. París, Honoré Champion, 1929.

(69bis) *Le théâtre religieux en Savoie au XVI siècle*. Genève, Droz, 1971, pp. 125-127. El registre in-8<sup>o</sup> de 121 fulls, on l'esmentat fragment ocupava els folis 42-45, avui arrencats, és localitzat als Archives Communales de Valmeinier dipositats actualment als Archives Départementales de Savoie, Section E, suppl. GG 2 (J.Chocheyras, op.cit., p. 39 nota 1).

(69ter) ibíd., p. 127.

(69 quat) ibíd., p. 40. Agraïm al professor Elie Konigson (director del Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle del Centre National de la Recherche Scientifique de París), l'haver-nos assenyalat l'existència d'aquest fragment en carta de 27-VI-1986, i a la investigadora Elisabeth Lalou (Archives Nationales de París), l'haver-nos-en tramès fotocòpia (1-IX-1986).

(70) Alessandro D'Ancona: *Origini del teatro italiano*, I, p. 282. Torí, Ermanno Loescher, 1891. S'estava cantant la missa, i abans de l'elevació "sublata vela, beatorum domicilium et Paradisi sedes, quae ibidem repraesententur, subito pulcherrimum et preclarissimum spectaculum aperuerunt, ab omni musico genere et vario concentu modulante, ut populi laetitia et plausus incredibilis oriretur. Ac peractis sacrificiis, mirabili artificio gloriose Virginis Assumptio repraesentata est : et humo, aspectantium miraculo, Virginis habitu homo et qui angelos agebant, assumpti sunt in id coelum, quod manu et opera splendidissime structum erat : rithmi et numeri ad id compositis canebantur. Ac post illam assumptionem, qui summi pontificis personam agebat, modulis et senariolis apte et concinne editis, per manum gloriosissimae Virginis coronatus est".

(71) Cf. Fabrizio Crusciani: *Teatro nel Rinascimento*. Roma 1450-1550. Roma, Bulzoni edit., 1983, pp. 66ss. (citat per L. Quirante en l'esmentada edició de El Misteri d'Elx, p. 11 i 30).

(72) "Ad presso vennero sette representationi ... La 7ª della Assumptione della Nostra Dona" (A.D'Ancona, Origini, I, p. 273).

(73) "Li edificii che altre volte sono soliti andare, e il meglio, sono questi, cioè ... 9ª: L'Assunzione di Nostra Donna" Cf. Nerida Newbigin: *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentini del Quattrocento edite e inedite tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, p. XLVIII. "Collezioni di opere inedite o rare", nª 139. Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1983. Els mateixos actes són descrites en un poemeta anònim, en el que es narra com l'"edifici" de l'Assumpta comptava amb un núvol que la pujava als cels (ibíd., p. XLIX).

(74) D'Ancona: Origini, I, p. 408. Cal esperar els resultats de la investigació que duu a terme Paola Ventrone, avantatjada deixeblla del professor Ludovico Zorzi.

(75) El 25 de març fou representada "la Assunzione, la quale fu bellissima cosa da vedere", Cronaca Estense de Fra Paolo da Lignano (Ms. de l'Arxiu Estense de Mòdena). Cf. A.D'Ancona, op.cit., I, p. 295.

(76) El 8 de març, per obtenir els favors de Déu en la defensa contra els turcs, el duc Ercole ordenà fer representacions: "...Item a Sta.M<sup>a</sup> delle Asse li fecero la festa della Assomption della Nostra Dona, con canti piatoxi" (Lancellotti: Cronaca, I, p. 269, 272. Cf. D'Ancona, op.cit., I, p. 337.

(77) Paolo Toschi: Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia. Torino, Editore Boringhieri, 1976, p. 702 (no s'anota la documentació en què es basa aquesta dada).

(78) André Chastel : "Les entrées de Charles V en Italie". Les Fêtes à la Renaissance (edit. J.Jacquot), vol. II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint, p. 201. París, CNRS, 1960.

(79) L'Assontione della beatissima Vergine Maria. Rappresentatione spirituale ... Composta ad istanzia della R.M.Suori Ottavia Gessi, monaca in S.Elena di Bologna. Bologna, Il Moscatello, 1621.

(80) Els textos del Cicle de York es conserven al Ms. Add. 35290 de la British Library (Londres). Hem consultat l'edició que en fa J.S.Purvis: The York Cycle of Mystery Plays. London, SPCK, 1978. Els drames de la mort, assumpció i coronació de la Verge figuren a les pp. 354-372 i 383-384. Hem consultat també l'estudi de la professora Pamela M.King: English Plays of The Assumption of the Virgin ("Drames anglesos sobre l'Assumpció de la Verge", Catàleg de l'Exposició Món i Misteri de la Festa d'Elx. València, Generalitat Valenciana, 1986).

(81) Pamela M.King, art.cit., p. 186.

(82) El drama s'inicia amb la indicació de la mateixa font que fa Voragine: l'Apòcrif de S. Joan Evangelista : "that seynt Jhon the evangekist wrot and tauht as I lere / in a book clepid Apocriphum..." (vv. 3-4), i després cita la pròpia Legenda Aurea: "legenda sanctorum autoryeyth this trewely (v. 13). El drama apareix amb el nº 41 en el manuscrit dels N-Town Plays (British Library, Cotton Vespasian D VIII, manuscrit copiat a finals del XV), ostensiblement afegit, car és un quadern amb paper i lletra distints.

(83) Hi ha un vers exactament igual al DAT : "My name is gret and merveyulous" (v. 101), que es correspon amb "lo meu nom és meravellós" (v.106). D'altra banda, Joan "pulsavit super porta" com al DAV ("E tantost vinga lo Iohan a la porta de la Maria e toque a l'anella" (84s. rúb.).

(85) Consultem l'edició de K.S.Block: Ludus Coventriae or The Plaie Called Corpus Christi (Early English Text Society, Extra Series, nº 70). London, 1922, pp. 354-373. Descriu el drama Claude Gauvin: Un Cycle du théâtre religieux anglais au Moyen Age. Le jeu de la ville de "N", pp. 205-207. París, CNRS, 1973.

(84) En ella s'utilitza, per cert, un mateix insult que els diables del DAT : "harlotis" (v.23), això és l'"arlot" tarragoní (v.185), mot d'origen incert que en català ha donat lloc a dos significats ben distints: "home vil" en l'època medieval i "noi" en l'actual mallorquí ('äl.lot') (Cf. DCVB).



- (86) C.Gauvin, op.cit., p. 278.
- (87) *ibíd.*, pp. 63-92.
- (88) Comunicació personal de Pamela M.King, professora del Westfield College (Department of English) de la Universitat de Londres.
- (89) "decreverunt quod illud ludum sive serimonium de Assumption sive coronatione beate Marie erga dictum festum de novo reparatum et preparatum habere voluerunt ac ludificatum et ostensum in processione predicta prout consuetum fuerat in Navi dicte ecclesie" (Apud C.Gauvin, op.cit., p. 86).
- (90) El mateix 1483 es paguen 47 xelins a Henry Botery "pro factura mecanice coronacionis beate Marie in ecclesia Cathedrali", representació que continuà fent-se fins el 1543 (C.Gauvin, *loc.cit.*).
- (91) Pamela M.King, *art.cit.*, p. 185.
- (92) C.Gauvin, op.cit., p. 99.
- (93) *ibíd.*
- (94) Informació facilitada per Pamela M.King en carta datada el 12-II-1986.
- (95) *ibíd.*
- (96) Els anys que un Drápiér era batlle o sheriff, els bachelors del gremi dels drapers tenien el costum d'oferir el seu pageant de l'Assumpció per les festes de S.Joan. El 1522 decidiren preparar-lo per Sir John Milborn, però renunciaren a la idea en asabentar-se del gran nombre de pageants que hi haurien a la ciutat en l'entrada de Carles V : "Item it is agreed that the Chamberlain shall pay to Richard Harman as well for 26 s. 8 d. by him paid as for other his business & labour by him sustained in the making of the pageant of the assumption of Our Lady against the



coming of the Emperor 4 marks". Cf. Jean Robertson: "L'entrée de Charles Quint à Londres en 1522". Les Fêtes à la Renaissance, II, p. 178.

(97) *ibíd.*, pp. 177-179. Com a dada curiosa Robertson assenyala que el dia següent a aquesta entrada, Carles V i Enric VIII jugaren al tennis.

(98) C.Torroja-M.Rivas, *op.cit.*, p. 30, nota 50: "item hanse de cobrar de los mrs. de la Obra, mill mrs. que el extraordinario pagó quando fueron librados en él dos mill al arcipreste de Talavera para fazer la rrepresentación de Nuestra Señora de la Asumpción en esta dicha de Toledo para la v|en|ida de nuestro señor el rrey a la dicha fiesta..."

(99) Proemi: s Arcipreste de Talavera o Corbacho, ed. de J.González Muela. Clàssicos Castalia, nº24. Madrid, 1970.

(100) C.Torroja-M.Rivas, *op.cit.*, p. 26.

L'estança a Tortosa queda ben atestada en el següent fragment de El Corbacho: "Vi más, en la dicha cibdad de Tortosa, por ojo dos cosas muy fuertes de creer; pero ¡por Dios yo las vy! Una muger cortó sus vergüenças a un onbre enamorado suyo, al qual llamavan Juan Orenca, guarnecedor d'espadas, natural de Tortosa, porque sopo que se era con otra echado. Tomóle un dya rretoçando su vergüença en la mano e cortógelo con una navaja e dixo: '¡Traydor, nin a ty, nin a mí, nin otra jamás nunca servirá!' Tyró e cortó e dió a fueyr luego ella, e quedó el cuytado desagrándose. Y yo fuý fablar con él a su cama e me lo contó todo cómo le engañara... Vy más: una muger casada que con los dientes cortó la lengua a su marido, que ge la fizo burlando meter en la boca e apretó los dientes, e asý ge la cortó e quedó mudo e lysiado. Fuyó luego la muger a un monasterio de menoretas; fuéle demandado por la justicia por qué lo avía fecho. Dixo que lo vido hablar con una de quien ella se sospechava, en secreto muchas veses. Díxole: 'Con ésta jamás a ella nin a otra hablando engañarás'" (*ed.cit.*, pp. 94-95). Vid. també nota 43 del Capítol següent. (V).

(101) El 1454 prepara la Festa del Corpus; el 1456 les "representaciones que fizo de la fiesta del Corpus Christi" per les que rep 156 maravedís; el 1457 segueix encarregant-se de la festivitat del Sant Sagrament; el 1458 fa la "representación de los pastores de la fiesta de Navidad" i en rep 500 maravedís; el 1459 organitza les processons de Santa Maria d'agost i de Nadal, rebent-ne 1150 maravedís "en el rreparo e fazer de nuevo de ocho pares de alas e ocho chapiretas que fizo de nuevo para los ángeles chicos que van en la proçesión de los días e fiestas de Santa Maria e para la fiesta de la Natividad"; després de la representació assumpcionista de 1461, sembla que abandona aquesta activitat dramàtica. Cf. C. Torroja-M. Rivas, op.cit., pp. 24-30.

(102) *ibíd.*, pp. 66 i 191-192.

(103) Libro de la Casa y monasterio de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Cruz, Ms. 9661, fols. 40v<sup>o</sup> ss. BNM. Cf. Ronald E. Surtz: "El teatro en la Edad Media", p. 124 nota 81. Historia del Teatro en España, I (dirigida per J.M. Díez Borque). Madrid, Taurus, 1983.

(104) Textos publicats per Eduardo Julià Martínez, art.cit., BRAE, XLI(1961), pp. 321-334.

(105) Léo Rouanet: Autos, farsas y coloquios del siglo XVI. Biblioteca Hispánica, vols. V-VIII. Barcelona-Madrid, 1901, vol. II (VI), pp. 1-7, 8-19; vol. III (VII), pp. 19-33 i vol. IV (VIII), pp. 437-462.

(106) "Aquí se abre el çielo y parescen las tres personas de la Trenidad" (141s. rúb.); "Luego se abre.l çielo y baja el ánima con un coro de ángeles" (211s. rúb.); "Sube el cuerpo ... Llegada arriba, la coronan todas tres Personas" (226s. rúb.).

(107) "Aquí se cae la tapa del ataúd y empieza a subir el cuerpo" (414s. rúb.).

(108) El text fou publicat per primer cop per E. Julià Martínez, art.cit., pp. 260-284. El manuscrit és l'Enchiridion rerum memorabilium o Llibre Verd de l'Arxiu Municipal de Castelló, i fou recopilat per Johan Hieroni Folch, notari i escrivà dels Jurats i Consell, l'any 1588. Julià reproduueix també l'Auto de la Assumpti6n de Nuestra Señora del Ms. 14628 de la BNM, el mateix que editava Rouanet (Apéndice E) però amb la signatura Ms. Vv.40 (nº 261 del Catálogo de las piezas manuscritas).

(109) Aucto nuevo del Tránsito y Assumpci6n de la puríssima, immaculada y gumilde virgen María, madre de Dios, Señora y abogada nuestra. Son interlocutores: Nuestra Señora, el arcángel San Gabriel, los doze Apóstoles, la voz de Nuestro Señor Jesu Cristo, dos ángeles que con él vienen, s.l. 1603. Rouanet cita aquesta edici6n, de la que no en coneix cap exemplar, del Catálogo de Salvà (peça nº 1103), i apunta la possibilitat, per la llista de personatges, que havia d'ésser el mateix de l'esmentat Ms. 14628 de la BNM, que provenia de la Biblioteca de Böhl de Faber.

(110) Impresa a Sevilla el 1621, si bé, segons Julià, no se'n troba cap exemplar, però ell creu que n'ha d'haver un a la Biblioteca de la Hispanic Society (art.cit., p. 197).

(111) L.Rouanet, op.cit., IV, p. 301.

(112) L'edició i l'estudi més important que s'ha fet d'aquesta Loa és la tesi doctoral de Götz Volker Naleppa: *Frühformen des religiösen theaters in Spanien; ihre entwicklung und überreste in der gegenwart* (Die 'Loa' von La Alberca). Berlin, Fakultät der Freien Universität Berlin, 1970. L'única edició a l'abast que coneixem a l'Estat espanyol és la que inclou José María Requejo a la seva guia *La Alberca, monumento nacional*. Salamanca, Lib.Cervantes, 1981<sup>3</sup>, pp. 83-95. El text fou publicat, però, per primer cop, segons la versió que oferí el capellà del poble Saturnio Jiménez, per A.Castillo de Lucas a la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XIII (1957), pp. 200ss.

(113) L.Rouanet, op.cit., IV, p. 305. Hem intentat d'assabentar-nos de l'existència d'aquest drama o d'altres relacionats amb el tema, però el professor José Marques de la Universitat de Porto, que en carta de 21-VIII-1986 ens dona diverses informacions sobre el teatre medieval portugués, no l'ha pogut localitzar.

(114) Teófilo Braga: *História do theatro português*, II, pp. 223 i 231. Porto, 1871.

(115) Josep Romeu i Figueras: *El teatre assumpcionista*, p. 247.

(116) "In presencia mei Johannis Jaubert de Perpiniano, auctoritate regia notarii publici scribeque domus consulatus dicte Ville, honorabiles Ermengaldus Martini, Johannes Traginer, Johannes Pugdandluch [Puig d'En Lluc?], Petrus de Fontefrigido et Jacobus Domenech, consules anno presenti Ville Perpiniani, confessi fuerunt magnifico viro domino Johanni de Cambray, christianissimi domini nostri ffranchorum regis consiliario et pro eodem domino thesaurario et procuratori regio in comitatibus Rossillonis et Ceritanie, comisso ad tenendum computum impositionum que in dicta Villa colliguntur se ab cohabuisse et recepisse per manus Johannis Pavee

eius comissi, undecim libras monete Perpiniani per eos convertendas in representatione Sepulture et Assumptionis beate Marie fienda in proxime venturo festo Corporis Domini Nostri Ihesu Christi, pretextu illarum undecim librarum quas illustris dominus vicerex in etium statu per eum festo ordinavit anno quolibet dari pro dicta representatione fienda in dicto festo. Et quia de dicta quantitate a dicto domino thesaurario se tenerunt contentos firmarunt eidem hanc quitanciam de soluto, die septima Madii anno a nativitatis Domini M<sup>o</sup> CCCC<sup>o</sup> septuagesimo nono, quam ego, dictus notarius, manu mea propria subscripsi et signeto meo manuali munivi (?). Jo+Jaubert not." Carta en pergami amb el dors: "Quitance des consulz pour la representation Assumpcion et Sepulture Notre Dame de XI ll. XX". Carpeta "Dépenses de la commune de Perpignan. Lampes et cierge de S. Jean, palmes de Pâques, sermons de Carême, processions, etc." B.309, ADPO (Perpinyà). Observem que són els anys en què Perpinyà estigué sota el domini franc per mor de la hipoteca que en féu Joan II, el 1462, a favor de Lluís XI i a canvi de l'ajut militar francès per tal de fer front a la guerra civil que s'havia provocat entre la Generalitat de Catalunya i el monarca (Cf. J.M.Salrach: Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714, II, p. 949. Barcelona, Edhasa, 1982).

(117) Vegeu nota 22 del Capítol II (Aspectes Textuals).

(118) Josep Romeu, art.cit., pp. 274-278.

(119) La professora Isabel Martínez Cerdà, autora de Contribución al estudio del Misterio de Elche (tesi de llicenciatura llegida el 1965 i publicada en microfítxa per la Caixa d'Estalvis d'Alicant i Múrcia, 1985), ens informa per carta de 25-IX-1986, que trobà una notícia en la que el Capítol gironí sol·licitava un ajut per daurar la cadira de la Maria, de les altres Maries i de l'àngel (Sección Raros de la Biblioteca Nacional. Transcripción de Documentos antiguos en lengua catalana, doc. n<sup>o</sup> 1591. BNM). Potser caldria relacionar aquesta representació amb la instauració



el 1574 d'una processó assumpcionista urbana i general en aquella ciutat : "quatorze sous per la disminució dels siris [que] han cremat a la professó que lo dia de la Assumpció de Nostra Senyora del present mes s'és feta per la present ciutat y en lo present any introduyda per lo reverent Capítol de la seu de la present ciutat" (18-VIII-1574). Apud Pep Vila-Montserrat Bruget: Festes públiques i Teatre a Girona, segles XIV-XVIII (Notícies i documents). Girona, Ajuntament, 1983, p. 56.

(120) J.M. Doñate Sebastià ("Fiestas y festejos en la Edad Media en la comarca de la Plana", SAITABI, XXI(1971), p. 33 nota 11), insinuava l'existència de "representaciones teatrales con gran aparato escénico" sobre l'Assumpció i donava referència del lloc (Arxiu Municipal de Vila-Real) on es contenien certs documents que no transcriví. Devem a l'amabilitat del bon amic Jacinto Heredia, regidor de cultura de Vila-Real, la fotocòpia d'alguns d'aquests documents, ben minsos però expressius i que transcrivim a l'Apèndix Documental.

(121) art.cit., p. 213.

(122) "Fueron los Apóstoles o los que los representaban, indios, como en todos los actos que arriba se han recitado (y esto se ha siempre de suponer que ningún español entiende ni se mezcla en los actos que hacen con ellos), y el que representaba a Nuestra Señora, un indio, y todos los que en ello entendían, indios. Decían en su lengua todo lo que hablaban y todos los actos y movimientos que hacían con harta cordura y devoción. De manera que causaban devoción a los oyentes que veían lo que se representaba con su canto de órgano de muchos cantores y la música de las flautas cuando convenía, hasta subir al que representaba a Nuestra Señora en una nube, desde un tablado hasta otra altura que tenían hecha por cielo. Lo cual todo estaban mirando en un patio a nuestro parecer más de ochenta myll personas", pati que com explica Las Casas una mica abans "es una plaza grande cerrada de almenas, obra de un estado del suelo, poco más o menos, blanquea-



das de cal, muy lindas, que hacen los indios delante de la puerta de cada iglesia, donde caben treinta y cuarenta y cinquenta mill personas, cosa mucho de ver", és a dir una mena de "corrals", destinats, òbviament, a la realització d'espectacles. Hem utilitzat, per al primer fragment, la transcripció que ofereix Isabel Martínez Cerdà ("El Misterio de Elche y su posible influencia en la evangelización de América", Archivo Ibero-Americano, XLV (1985), pp. 162-163) basada en el manuscrit ològraf de Fra Bartolomé de Las Casas (Apologética Historia Sumaria) de la Real Academia de la Historia (Madrid), Ms. 9/4809, f. 208, car<sup>a</sup>, com assenyala la professora Martínez Cerdà, les edicions que s'han fet de l'obra de Las Casas, transcrivien totes "nave" per "nuve", cosa que no tenia cap coherència. El segon paràgraf transcrit el resseguim de l'edició de J. Pérez de Tudela; Biblioteca de Autores Españoles, 105. Obras de B. Las Casas, vol. III, cap. LXIV, p. 213.

(123) Ho referència I. Martínez Cerdà, art. cit., p. 156, citant per font cert article de Julio Callet-Bois a la Revista de Filología Hispánica (Buenos Aires, año IV, nº I). Al nº I d'aquesta revista (editat l'any 1939) figura efectivament un article de J. Callet-Bois ("Las primeras representaciones teatrales mexicanas", pp. 376-378), on menciona la representació assumpcionista que veigüé i descrigué Las Casas, situant-la a 1539, però res no diu de la "farsa" de 1543.

(124) Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron a Fr. Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España, I, Madrid 1873, p. 115. Citat per I. Martínez Cerdà, art. cit., p. 162.

(125) Götz V. Naleppa, op.cit., p. 110, nota 55.

(126) L. Rouanet, op.cit., vol. IV, p. 305.

(127) W.H. Beuken (edit.): Die Eerste Bliscap van Maria en Die Sevens-te Bliscap van Onser Vrouwen. Tjeenk Willink/Noorduyn. Culemborg, 1975.

(128) H.J.E. Endepols (edit.): Vijf Geestelijke Toneelspelen der Middeleeuwen. Bibliotheek der Nederlandse Letteren. Amsterdam, 1940, p. 49.

(129) Agraïm a Praxedes Hetzler i a M. Cinta Donet la traducció d'aquestes informacions.

---

(130) Carta de W.M.H. Hummelen (Instituut Nederlands. Faculteit der Letteren. Katholieke Universiteit. Nijmegen. Holanda), datada el 23-IX-1986 (no. CS/WH/86334).

(131) Ms. 132 F 7, fol. 11vº-53vº de la Biblioteca Reial de Gravenhage.

(132) W.M.H. Hummelen : "Inrichting en gebruik van het toneel bij Job Gommersz (1565)". Jaarboek 1975, Deel I, XXV (segona sèrie nº 17) de la Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica "De Fonteyne" de Gant, pp. 7-57 i, sobretot, pp. 12-28 i 43-45.

NOTES AL CAPÍTOL V :

APROXIMACIÓ A L'ESPAI TEATRAL DURANT L'EDAT MITJANA.

(1) Iniciàvem les investigacions en aquest sentit, si bé exclusivament centrades en els exemples del nostre àmbit cultural, en la ponència presentada al I Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre l'Edat Mitjana i el Renaixement (Sitges, 1983), organitzat per l'Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona i la Secció Històrica de l'Institut Italià de Cultura de Barcelona, i sota la direcció de Ricard Salvat; estudi ampliat després en una conferència pronunciada en el marc del Cicle d'Història del Teatre organitzat pel Departament de Filologia Hispànica de la Universitat Autònoma de Barcelona (Bellaterra, 1984), investigacions que en el present capítol ampliem a l'àmbit europeu, aprofundim i revisem a bastament.

(2) Com assenyalava Henri Rey-Flaud, en el teatre medieval "la religió és el teixit imaginari que relliga un individu amb els seus valors, les seves creences, el seu món i que l'uneix al cos social" ("Comme sur une autre scène ou le Moyen Âge de l'imaginaire". Europe, revue littéraire mensuel, any 61, nº 654 (monogràfic sobre Le Moyen Age maintenant)(X-1983), p. 93).

(3) Així s'expressava Rey-Flaud en l'al·ludit article: "Mentre es desloca l'Europa medieval, els misteris han dut a terme el projecte dramàtic més ambiciós de la història d'aquest teatre: fundar en el món, un món fora del món, pel qual el caos seria abolit, la mort vençuda i el món salvat" (art.cit., p. 98).

- (4) Elie Konigson : L'espace théâtral médiéval. Paris, CNRS, 1975, p. 78.
- (5) Luigi Allegri: Teatro, spazio, società. Fossalta di Piave (Venècia), Rebellato editore, 1982, p. 79.
- (6) E.Konigson, op.cit., p. 7.
- (8) L.Allegri, op.cit., p. 82.
- (9) ibíd., p. 79.
- (11) Mircea Eliade: Traité d'histoire des religions. Paris, Payot, 1948, p. 378.
- (10) L.Allegri, op.cit., p. 88.
- (12) Richard Schechner: La cavità teatrale, citat per L.Allegri, op.cit., p. 89.
- (13) Paul Verhuyck/Anneli Vermeer-Meyer: "La plus ancienne scène française". Romanis, 100 (1979), p. 403.
- (14) Valentino Mancini : "Public et space scénique dans le théâtre du Moyen Âge". Revue d'Histoire du Théâtre, 1965, n° 4, p. 388.
- (15) Fletcher Collins: The production medieval church music-drama. Charlottesville, University Press of Virginia, 1972, pp. 24-25.
- (16) L.Allegri, op.cit., p. 84.
- (17) ibíd.,pp. 123-124.
- (18) E.Konigson, op.cit., p. 37.
- (19) Cf. J.F.Massip: Teatre religiós medieval als Països Catalans, pp. 50-53.
- (20) Mario Righetti : Manuale di Storia Liturgica. Milano, Editrice Ancora, 1945. Vol. I, p. 311.

(21) Evidentment, els bancs se'ls portaven ells mateixos. A Tortosa, per exemple, el 1373 es paga per "portar<sup>re</sup> dels bancs de la Sala de la Ciutat a la Seu e lo tornar aquells a la Sala los jorns de la Festa de Cinquagesma e del Corpus Christi" (Llibres de Claveria, 1373, f. CI, i 1375, f. CXIIII. AMT). Sembla que els primers bancs públics i generals no s'introduirien fins al segle XVI (Cf. M. Righetti, op.cit., I, p. Tanmateix, a Tarragona, el 22-VIII-1384, "con los canonges de la Seu aguessen dit a alguns ciutadans de la Ciutat que plagués a la Ciutat que volguessen fer alguns banchs en la Seu e açò per tal que les gents hi poguessen mils seure que no fan; és estat declarat e determenat per lo dit Consell<sup>4</sup> que los dits honrats cònsols hi facen fer aquells banchs que ls serà vist fahe<sup>4</sup>dor e que sien honorables e sien a senyal de la Ciutat..." i el 26 de setembre se li paga "a.n Johan Lorens, fuster de la dita Ciutat, per IIII banchs que nosaltres li havem fets fer grans, los quals estan en la Seu de la dita Ciutat per tant que la gent de aquella hi puguen seure" (Actes Municipals 1384-1385, 1385-1386, publicades per l'Ajuntament de Tarragona, "Col.lecció de documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona", 1986, vol. 5, pp. 41 i 62. Transcripcions a càrrec del Departament d'Història Medieval i Paleografia de la Facultat de Filosofia i Lletres de Tarragona). Clar que amb només 4 bancs només podien encabir a les persones principals.

(22) Fletcher Collins, op.cit., pp. 24-26.

(23) Concepte definit per Jean Jacquot al Col.loqui de Royaumont (març de 1963) organitzat pel CNRS de París, en aquests termes: "Per lloc teatral s'entén el lloc d'una representació, és a dir, els espais reservats al "jeu" (acció) dels actors i als espectadors" Cf. Le lieu théâtral à la Renaissance (Avant propós). París, Edit. CNRS, 1964, p. VII. És el que anomenem "espai teatral".

(24) Capítol I, nota

(25) Luis Rubio García : Estudios sobre la Edad Media española,



p. 79.

(26) E.Konigson, op.cit., p. 107.

(27) Jean Duvignaud: Sociología del Teatro, p. 83.

(28) L.Allegri, op.cit., pp. 126-127.

(29) E.Konigson, op.cit., p. 79.

(30) J.Duvignaud, op.cit., pp. 82-83.

(31) E. Konigson, op.cit., p. 98.

(32) L.Allegri, op.cit., p. 127.

(33) ibíd., p. 128.

(34) Elie Konigson : "La place du Weinmarkt à Lucerne. Remarques sur l'organisation d'un espace dramatisé". Les Voies de la création théâtrale, VIII: Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV au XVIII siècle. Paris, Ed. CNRS, 1980, p. 62.

(35) E.Konigson: L'espace théâtral médiéval, p. 107.

(36) ibíd., p. 231.

(37) L. Allegri, op.cit., p. 130.

(38) J. Duvignaud, op.cit., p. 104.

(39) loc.cit.

(40) J.M<sup>a</sup> Doñate Sebastià: "Fiestas y festejos en la Edad Media en la comarca de la Plana", p. 35. En la visita de Felip II a Tortosa l'any 1585, tot sembla indicar que se'l volien treure prest del damunt. Així ho entengué el seu cronista, Henrique Cock, que escriu: "Acontesció, como creo por culpa de los jurados [de Tortosa], que más procuran el bien privado que el público, que ningún género de pescado, ni del río ni de la mar, se vendiese en la pescadería en los días que allí estuvimos, o

porque eran fiestas de los pescadores, o, lo que mejor parece, para que procurasen que Su Majestad fuese más presto, por la dicha falta, de camino" (Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia. Madrid, 1876, p. 185).

(41) Durant el segle XIV trobem referenciades diverses processons solemnes i urbanes a la ciutat de Tortosa, ja sia "per ço que lo senyor Déus rellevàs les mortal de pestilencials que són en la terra de Arahó" (Llibres de Claveria, 1371, f. XIII. AMT), sia perquè "Déus nos guardàs de tota tribulació e de terra trèmol" (ibíd., f. LXXXIIII; altres dos processons per raó del "terra-trèmol" es feren el 1373, ibíd., fol. LXXXVII. AMT), sia "per ço que Déus nos donàs pluja e salut" (ibíd. 1373, f. LXXXIX, LXXXVIII i XCIIII. AMT).

(42) Les Costums de Tortosa (s. XIII) ordenen, per exemple, que "si alcun és pres en auulteri ab muler d'altre, jasia so que él aja muller o no, nula pena no merex si doncs lo marit d'ela no l'acusava, car ladoncs si el marit de la dita femna ab qui serà pres en l'auulteri l'acusa, deu ésser corregut per la ciutat, tot despullat, sens tota vestedura e nuu e assotat corrent per la ciutat, del Coyl de Sen Johan tro fora la porta de Vinpessol. Mas no deu soffrir altra pena en sa persona ne en ses coses, e aquest corriment per la ciutat, en qual que cas sia fet, e totes les altres justícies, se deuen fer de dia e no de nit. Aldè metex s'és de la femna si serà acusada per lo marit que n sia feta aquela metexa justícia" (9.2.5, Ms. Consuetudines (1272), f. 237v<sup>o</sup> AMT); també si una flequera feia falsia en el pes del pa, havia d'ésser exposada "al costel que és al cap del mael veyl tenent ab los arcs d'en Bonràs Despug, de ora tèrcia tro ora de mig dia, tota nua sens camisa, exceptat que pot tenir la camisa entorn de les anches e de les cuxes per so que hom no li pusca veer çes vergoynes o ses natures" (9.14.2. ibíd., f. 253v<sup>o</sup> AMT). Més dur era el càstig dels alcavots o alcavotes que eren instal-

lats "tota nua o nuu cavalcant en un àsen e assotan deuen ésser corregutz per la Ciutat tenent un ferre per la lenga que pas de part en part e cridant lo sayg : quí aytal farè, aital pendrà" (9.2.8. ibíd., fol. 23B. AMT) (D'aquest manuscrit n'hi ha una edició facsímil editada per l'Institut d'Estudis Tarraconins Ramon Berenguer IV l'any 1972. Actualment està en curs d'impressió l'edició crítica a càrrec de J. Massip amb la col.laboració de Carles Duarte i Angels Massip).

L'aplicació d'aquestes lleis, de manera espectacular, ve confirmada, entre d'altres, pel relat d'Alfonso Martínez de Toledo: "Dentro en Tortosa yo vi fazer justicia de una muger que consyntió que su amigo matase a su fijo porque los non descubriese; yo la vy quemar porque dixo el fijo: 'Yo lo dyré a mi padre, en buena fee, que dormistes con Yrasón el pintor'. Díxolo la madre al amigo, e amos determinaron que muriese el niño de diés años; e asý lo mató el amigo, e la madre e él lo soterraron en un establo. Fué descubierto por un puerco después, e asý se sopo.

...Yo vi una muger que se llamava l'Argentera, presa en Barcelona, que afogó a su padre e metió al amante en casa e le rrobaron e dixeron otro dýa que s'era afogado de esquinancia. Después la vi colgar por este crimen que cometió, e era una de las fermosas mugeres de aquella cibdad. La estoria de cómo fué, de cómo se sopo, cómo fué sentenciada, sería luenga de contar; e aun en postremo el verdugo quando la descolgó se echó con ella. E mandávale matar, e por rruegos de algunos fué públicamente açotado por Barcelona, año de XXIII {1423}. E aun en esto deven tomar enxienplo los que quieren a veses porfiar con Dios e su justicia, que ésta por este crimen estudo mucho presa e por rruegos de muchos queríanla soltar. E yo fablé con ella en la cárcel, e rrogué e puse rrogadores, e ella nunca quiso synón salir por sentencia, hasta que fué después su amigo fallado e preso e tormentado, e confesó la verdad, e fuyó de la cárcel. E ella fué colgada, que fué juyzio de Dios donde ella oviera de aver toda la culpa de la muerte de su padre; e Dios quería que aun ella biviесе e

fiziese penitencia, e ella non quiso; e asý acabó. E aun después de muerta fué cabsa de la desonrra del verdugo..." (Arcipreste de Talavera o Corbacho, cap. XXIV: "Del quinto mandamiento", ed.cit. a la nota 99 Capítol IV, pp. 93-94).

(43) Recordem només el cas que descriu el cronista Chastellain (1405-1475)(Oeuvres de Georges Chastellain, ed. Kervyn de Lettenhoven. Brussel.les, 1863-66, vol. III, p. 461) i que aporta Johan Huizinga (El otoño de la Edad Media. Madrid, Alianza Edit., 1979<sup>2</sup>, p. 16), del jove incendiari i assassí que fou cremat a la Gran Plaça de Brussel.les, el qual, abans de l'execució, lligat a la picota que centrava la pira, commogué al poble que el contemplava amb paraules d'arrepentiment, "et tellement fit attendrir les coeurs que tout le monde fondait en larmes de compassion. Et fut sa fin recommandée la plus belle que l'on avait oncques vue". Semblantment succeí amb el senyor Gilles de Rais, gran promotor de fastes i espectacles, però impenitent estrangulador de criatures, que, condemnat a la foguera pels seus crims, també arribà a commoure a la gent amb les seves terribles confessions de comiat (Cf. Georges Bataille: El verdadero barba-azul. La tragedia de Gilles de Rais. "Cuadernos Infimos", 35. Barcelona, Tusquets, 1983<sup>2</sup>, pp. 128-130). Grans espectacles foren també l'execució de Savonarola a la Plaça de la Signoria florentina, com ens mostra aquella pintura anònima del XVI, i així mateix ho devien ser les tortures públiques dels jueus i sarraïns que havien gosat colgar-se amb una cristiana, i la crema d'aquesta, segons prescriuen les Costums de Tortosa: "Si jueu o sarraïn seran trobatz jaentz ab xristiana, lo jueu o el sarraïn deuen ésser tiragasats e rossegats e la xristiana deu ésser cremada en guisa e en mane-

ra que muiren, e aquesta accusació pot fer tot hom del poble senes pena de talió ne d'altra. Exceptat que si la femna era forsada o él anava vestit axí com a xristian on ela fos enganada, que ladoncs ela no deu soffrir pena e él deu ésser tiragassat" (9.2.7., Ms. Consuetudines, fol. 238. AMT).

(44) Així sembla que succeí, per exemple, en la Passió de Vila-Real del segle XIV, com veurem més endavant.

(45) J.F.Massip: "Notes sobre l'evolució de l'espai escènic medieval als Països Catalans". Acta historica et archaeologica Mediaevalia; 5-6 (1985), p. 135.

(46) H.Rey-Flaud: Recherches sur la disposition du lieu dramatique dans le théâtre religieux de la fin du Moyen-Age et de la Renaissance, tesi doctoral publicada amb el títol Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age. París, Gallimard, 1973.

(47) H.Rey-Flaud: Pour une dramaturgie du moyen âge. París, P.U.F., 1980.

(48) ibíd., p. 8.

(49) H.Rey-Flaud: Le Cercle magique, p. 295.

(50) ibíd., p. 278.

(51) E.Konigson : L'espace théâtral médiéval, p. 89.

(52) Folger Shakespeare Library de Washington, D.C. (Fig. 1). A l'est apareix el cadafal de Déu ("Est Zeus Schaffold"), a l'oest el del Món ("West Mundus Schaffold"), al Nord el de Belial ("Northe Belyal Schaffold"), al nord-est el de la Cobdícia ("Northe est Cobeytyse Schaffold") i al sud el de la Carn ("South Flesh' Schafold"). En el cercle a l'entorn de l'escena ha d'haver-hi un fossat ple d'aigua o una robusta barrera per tal de separar l'àmbit de la representació del públic, i a l'interior de l'espai han d'instal·lar-s'hi als mestres de cerimònies: "This is the wa-



tyr abowte the place if any dyche may be mad ther it schal be played;  
or ellys that it be strongly barryd al a bowte: and lete nowth

over many stytelerys de withinne the place. + // This is the Castel of  
Perseverance that standeth / in the miedtys of the place but lete  
no men seete there / for lettynge of syt, for there shal be the best  
of all. // Cobeytse capboard / be the betty's feet. // Schal be  
at the ende / of the Castel. // Mankynde is bed schal be under the  
Castle / and there schal the sowle lye under the bes tyl / he schal  
ryse and pleye."

Per tots aquests

aspectes Vid. Richard Southern: *The Medieval Theatre in the  
Round*. London, Faber & Faber, 1957, i Glynne Wickham: *Early  
English Stages*, I. London, 1959.

(53) El primer és de pedra i té un diàmetre de vora 38 metres,  
el segon, de terra, aplega gairebé als 40 metres de diàmetre (Cf.  
Allardyce Nicoll: *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*.  
Roma, Bulzoni edit., 1971, p. 65). Al manuscrit dels referits  
Cornish Plays hi ha un dibuix del Perran Round, degut a William  
Borlase (1750) amb la distribució de les mansions escèniques:  
a l'oest els Tortores (torturadors), l'Infernum (Infern) i Pi-  
latus; al nord el Celum (Paradís), al sud l'Imperator, i a l'est  
els Milites i Nichodemus (Fig. 2).

Vegeu R.Morton Nance: "The Plen an Gwary or Cornish Play in-Place"  
*Journal of the Royal Institution of Cornwall* (1936), i, del ma-  
teix autor la veu "Celtico, Teatro" de l'*Enciclopedia dello Spet-  
tacolo*, III, cols. 388-392. Roma, La Maschera, 1957. Assenyalem  
que al Perran o Piran Round de Cornualles han estat escenificats  
modernament els Cornish Plays a càrrec de N.Denny (1989).

(54) University Library, Utrecht. Cf. Neville Denny: "Arena  
Staging and Dramatic Quality in the Cornish Passion Plays".  
Medieval Drama, pp. 125-154. *Stratford-Upon-Avon Studies*, 16.  
London, Edward Amt, 1973.



(55) Llibre d'Hores d'Etienne Chevalier (1452-1460). Musée Condé de Chantilly.

(56) Traducció de Titus Livi, Ms. Fr. 20071, fol. 9. BNP.  
Aportat per Rey-Flaud, op.cit., planche 17, i comentat a les pp. 134-136.

(57) H.Rey-Flaud: Le Cercle magique, pp. 87-106.

(58) H.Rey-Flaud, op.cit., pp. 143-147, i Elie Konigson: L'espace théâtral médiéval, pp. 192-195.

(59) "te beginnene ter IJster uren na der noenen ende opter Nedermerct" (document aportat per H.J.E.Endepols: Vijf Geestelijke Toneelspelen der Middeleeuwen, p. 48).

(60) "in de vorm van een Coliseum" (ibíd., p. 48).

(61) Cf. Richard Froning: Das Drama des Mittelalters, el capítol "Die Frankfurter Dirigierrolle" (pp. 340-374). Stuttgart, 1891. Vegeu també J.Petersen: "Aufführungen und Bühnenplan des älteren Frankfurter Passionspiel". Zeitschrift für Deutsches Altertum, LIX (1922), pp. 88ss. Breus estudis acurats i concisos sobre la distribució espacial de la Passió de Francfort ens els ofereixen tant H.Rey-Flaud (op.cit., pp. 47-49) com E.Konigson (op.cit., pp. 113-115).

(62) Ms. 137 de la Fürstenbergischen Hofbibliothek de Donaueschingen, que acompanya el text de la Passió de Donaueschingen (1485), però que, essent el dibuix posterior, podria anar referit a l'escenificació de la Passió de Villingen.

(63) Blakemore Evans: "The staging of the Donaueschingen Passion Play". *Modern Language Review*, 15 (1920), pp. 65-76 i 279-297.

(64) Blakemore Evans: *The Passion Play of Lucerne*. New York, M.L.A., 1943. Vegeu també E.Konigson, op.cit., pp. 118-126.

(65) Elie Konigson: "La place du Weinmarkt à Lucerne". *Les Voies de la création théâtrale*, VIII, pp. 45-90.

(66) S'han fet dues maquetes que alcen els decorats insinuats per Cysat i emplacen els actors ressenyats, una del professor Albert Köster, de Leipzig, que es conserva al Theatermuseum de München; una altra de l'arquitecte August am Rhyn, de Lucerna, que es conserva a la Bürgerbibliothek d'aquella ciutat suïssa. Actualment, el professor hongarès nacionalitzat americà, Robert K.Sarlos, de la Universitat de Califòrnia (Davis), té en projecte reconstruir el dràma de la Passió de Lucerna a la Plaça del Weinmarkt, i ha treballat amb computadors els planells escènics de Cysat combinats amb les notícies documentals conegudes. Cf. R.K.Sarlos: "Computer modeling in reconstructing the Passion Play", comunicació presentada, amb diapositives, al V Colloque de la S.I.T.M. Perpinyà, juliol 1986 (Actes en premsa).

(67) "per envelar lo mercat ab cordes", Cf. Gabriel Llopart: "La Fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 39(1967), p. 43.

(68) "...cum fere tota plebs et gens Pollentie esset in mercatali dicti loci, ubi fiebat representatio et memoria passionis Domini nostri Iesuchristi", Cf. J.Massot i Muntaner: "Notes sobre la supervivència del teatre català antic", *Estudis Romànics*, XI (1962-1967), p. 71.

(69) "Item, com fos ordonat per los jurats que: Joc de III Maries

fos fet, e asò ab Consel de Pròmens e de la Vila"; "Item, costà un home que dux una somada de murta dicmenge matí que.l joch tornam {a fer}"; "...a.n Benet Mató qui.ns tornà agranar lo mercat e puyt tornà a II fexs de murta de què enjoncam lo mercat lo dicmenge co.l tornam fer" (G.Llompert, art.cit., pp. 43-44).

(70) "Item costaren XVIII cordes e mige que prenguem d'en Boy ops del nivelar" (ibíd., p. 43).

(71) ibíd., pp. 43-44. "desravelà" i "revelar" són formes antigues de "reblar" (que el DCVB no documentava fins a 1404), derivació del llatí roborare = 'reforçar'. El DCVB<sup>4</sup> anota "la forma catalana reblar sembla demanar una variant llatina robulare, que podria haver-se produït per analogia del sufix -ulare d'altres verbs com regular, undulare, etc." Aquí la tenim: rebeler, lògic estadi anterior a reblar. 'reblar': "omplir de rebla [conjunt de trossos de pedra] els buits d'un marge, d'una paret", i, en sentit figurat, "arreglar".

(72) G.Llompert, art.cit., p. 43.

(73) Desenvolupem aquest tema amb abundant bibliografia a l'article "Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana" que ha d'aparèixer al nº 13 de la revista D'Art (Universitat de Barcelona).

(74) G.Llompert, art.cit., p. 45.

(75) ibíd., loc.cit.

(76) "Item paga per rahó e preu de tres quarters de vi vermell que.ls dits jurats [...] compraren lo dia del Divendres Sant per donar a beure a les barbacanes" Cf. J.M.Doñate Sebastià: Datos para la historia de Villarreal, III, p. 149, que interpreta el document com que la Passió s'havia de fer "al aire libre, frente a uno de los portales de la villa... Tenían que ser los llamados de "Valencia" o "de Castellón", que tenían barbacanas" (p. 140 i nota 3).

- (77) Cf. H.Rey-Flaud, op.cit., pp. 150-159. (Figures
- (78) J.F.Massip : Teatre religiós medieval, pp. 103-115.
- (79) Juan Salvat y Bové (cronista oficial de la Ciudad): Tarragona antigua y moderna a través de su nomenclatura urbana (siglos XIII al XIX). Tarragona, Ajuntament, 1961, p. 17.
- (80) España Sagrada, vol. XXIV: "Antigüedades Tarraconenses". Madrid, Antonio Martin, 1759, gravat entre les pp. 224-225.
- (81) Luýs Pons de Ycart : Libro de las grandezas y cosas memorables de la Metropolitana, insigne y famosa Ciudad de Tarragona (1562). Lleida, 1883, cap. XXVII, pp. 152-152v<sup>o</sup> i 154.
- (82) ibíd., pp. 154-154v<sup>o</sup>.
- (83) J.Salvat y Bové, op.cit., p. 27.
- (84) ibíd., p. 74.
- (85) loc. cit.
- (86) Nom amb el que encara referenciava Moreira, a la Tortosa de principis de segle, quatre llocs: el trinquet de Ferreries, el de Remolins, el del Raval de la Llet i el del Garrofer, aquest darrer "un rectàngul de uns 18 a 20 metres de llarg per 8 o 10 m. d'ample, cobert per la part del pany de la falta i flares i descoberta l'altra part", com a seu del dit joc. Cf. Joan Moreira: Del folklore tortosí (Tortosa, 1934), reedició a la Cooperativa Gràfica Dertosense, 1979, p. 237.
- (87) El DCVB anota que l'etimologia de corral és "currale" ('lloc on estan els carros i, per extensió, les cavalleries'), de "currus" = 'carro'.
- (88) Actes Municipals 1384-1485, 1385-1386. Col.lecció de Documents de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona, vol. 5, p. 173. (Transcripcions del Departament d'Història Medieval i Pa-

leografia, Facultat de Filosofia i Lletres de Tarragona). Tarragona, Ajuntament, 1986.

(89) Llibres de Claveria, 1388, fol. 31v<sup>o</sup>. Arxiu Històric Municipal de Tarragona (AHMT).

(90) L.Pons d'Icart, op.cit., p. 153v<sup>o</sup>.

(91) Recordem la "maizo" occitana o la "mansion" francesa dels espectacles medievals a l'estat veí.

(92) També a la Seu de València, en la representació de la Nativitat i sobre el cadafal instal·lat al creuer, es disposava la "barraca per a la Maria" feta amb canyes (Cf. Sanchis Sivera: La Catedral de Valencia. València, Imp.Fco.Vives Mora, 1909, p. 464 nota).

(93) Aquesta orientació no contradiu el simbolisme eclesiàstic oest-est, que es manté a bastament. Hem vist, d'altra banda, com en l'escena del Perran Round el cel s'emplaçava al nord i l'infern es mantenia a l'oest (Fig. 2). En el Mystère de l'Incarnation et Nativité de N.S. Jésus-Christ, fet a la Plaça del Mercat Nou de Rouen el 1474, s'ordenava l'espai "Premièrement vers Orient Paradis" (Cf.E.Konigson, L'espace théâtral médiéval, p. 161 i H.Rey-Flaud, Le Cercle magique, p. 186). També en el Mystère des Trois Doms (Romans, 1509) s'assenyalava: "Y avoit Paradis devers le Levant et Enfer au Couchant" (H.Rey-Flaud, op.cit., p. 166).

(94) Emilio Morera Llauredó: Tarragona cristiana, vol. II, p. 926. Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses "Ramón Berenguer IV", 1954.

(95) 'Peça de roba pintada de figures, que servia per cobrir bancs o taules' (DCVB).

(95) Hem vist com els cònsols lloguen la botiga de G<sup>o</sup> Jover durant les dues jornades de la representació, fet que la posa en relació amb la seva llotja privilegiada. I una botiga en l'àmbit escènic és lògic pensar que només podia situar-se en les galeries que quedaven del circ.

(97) H.Rey-Flaud, op.cit., pp. 124 i 279.

(98) El professor A.-J.Soberanas interpreta, tanmateix, "vagen-se'n [de] l'església. ("El drama assumpcionista de Tarragona del segle XIV". El Teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement (Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre. Sitges, 1983). Barcelona, Edicions Universitàries, 1986, p. 95).

(99) La cosa no deixa d'ésser versemblant si pensem que potser algun framenor també intervindria en el drama, entusiasta com fou aquesta ordre de l'espectacle com a eina pedagògica i edificant.

(100) "...et furent baillées les loges le vendredi ensuivant [a la Mostra] aux joueurs pour les fournir de tapisseries" (Cf. H.Rey-Flaud, op.cit., p. 65).

(101) Vegeu l'article d'Elie Konigson: "Espaces multifonctionnels". Revue d'Esthétique, n<sup>o</sup> especial sobre "L'envers du théâtre", coll. 10/18, n<sup>o</sup> 1-2 (1977).

(102) "Del joch. Item com per rahó de la representació de la Festa de la Assumpció de Madona Sancta Maria en lo mes d'agost ara propvinent fahedora, sia stat supplicat per alguns al Consell que la Ciutat faça alguna ajuda en les messions que s'i faran. E que.ls sien prestats alscons arneses que la Ciutat haja. És stat determenat que la Ciutat los faça ajuda de .XX. florins e que.ls prest los dits arneses..." (9-VII-1388). Lli-



bres d'Actes del Consell, 1388, fol. 7v<sup>a</sup>. AHMT.

"Del joch. En Bartomeu {Cabater} etc., dats a.n Francesch Cabater, a.n Antoni Mallols e a.n Pere Ferrater, administradors de la solemnitat e representació de la Festa de la Assumpció de Madona Sancta Maria en lo mes d'agost propvinent fahedora, viginti florins d'or d'Aragó, los quals {el} Consell graciosament los ha atorgats donar en ajuda de les messions per la dita rahó fahedores, segons és scrit en lo Consell celebrat die jovis IX dicto julii anno presentis. E recobrats d'ells àpocha de reebuda, scrit a XXIIII de juliol". Llibres de Claveria, 1388, fol. 29v<sup>a</sup>. AHMT. Així doncs, un mes abans, començaven els preparatius de la representació, solemnement apadrinada per la ciutat i probablement organitzada per una Confraria de l'Assumpció.

(103) Notícia que, gentilment, ens trameté el professor A.-J. Soberanas en carta datada el 28-VII-1982.

(104) "Item, essent determenat que los cònsols hagen vinyògols {guàrdies de vinya} per guardar lo terme de la Ciutat" (Llibres de Claveria, 1388, fol. 8v<sup>a</sup>. AHMT). També a Lucerna, durant la representació de la Passió a la Plaça del Weinmarkt, hom havia de disposar guardes per la ciutat, car tots els habitants es reuniren per veure el drama (Cf. E.Konigson: "La place du Weinmarkt", pp. 89-90).

(105) "...dats a.n Bernat Vilalta, a.n Gonçalbo Marí e a.n Jacme Marí, los quals han guardades les vinyes del terme de la Ciutat durant la fira en la dita ciutat" (16-III-1384. Actes Municipals, ed.cit., vol. 5, p. 53).

(106) La fira de Tarragona se celebrava almenys des de 1371 a la Plaça del Corral, quan Pere III concedí llicència per fer-la des del 30 de novembre fins al 25 de desembre; aiximplada el 1437 amb una altra de 8 dies el tercer diumengé de Resurrecció;

fires variadíssimes on fins i tot hi havia comerç d'esclaus (Cf. J.Salvat y Bové, op.cit., pp. 31-33). També en aquestes fires es construïen barracons (Cf. Llibres d'Actes del Consell, 1414, f. 6v<sup>o</sup>. AHMT).

(107) Al Corral es dreçaven les forques en les execucions capitals, i allí es cremà, per exemple, la Constitució de 1812, seguint el Reial Decret de 4-V-1814: "procediendo en seguida sus autoridades y guarnición a la quema del código, cuya ceremonia, entre seria y grotesca, con el mayor aparato, se verificó en la Plaza de la Fuente" (Cf.Salvat y Bové, op.cit., p. 37, cita el text de Bofarull: Anales históricos de Reus, Reus 1866, p. 228).

(108) J.Salvat y Bové, op.cit., pp. 30-31.

(109) Catàlogo dels Archebisbes que són estats en la Metropolitana Església y antiquíssima ciutat de Tarragona y de les coses notables de cada qual de aquells, compilat per Micer Lluýs Pons de Icart. Ms. 9, fols. 67v<sup>o</sup>-68v<sup>o</sup> de la Biblioteca Universitària de Barcelona (BUB).

(110) E.Morera y Llauredó, op.cit., vol. IV, pp. 286-287. Ho treu dels Llibres d'Actes del Consell, 1601-2. AHMT.

(111) Cf. Salvat y Bové, op.cit., p. 34.

(112) Enguany acaba de presentar-se un Projecte de reutilització de la volta de S.Hermenegild del circ romà (al damunt de la qual encara es conserven algunes grades) amb finalitats culturals (concerts, teatre, recitals, etc.) que, sembla ser, tindrà una cabuda de més de 100 persones. (Dossier presentat a l'agost de 1986. Material que ens ha deixat consultar, amablement, la Regiduria de Cultura de l'Ajuntament de Tarragona).

(113) M.Luisa Ledesma-M.Isabel Falcón: Zaragoza en la Baja Edad Media. Saragossa, Lib.General, 1977, pp. 144-145.

(114) Chroniques de Metz. Cf. Petit de Juleville, Les Mystères, II, p. 12.

(115) J.F.Massip: Teatre religiós medieval, pp. 70-74.

(116) Acabem de publicar, juntament amb M.Carme Gómez i Muntané, un estudi més detallat sobre aquest drama, on s'inclou l'edició musical i una traducció catalana de Miquel Gros ("El drama litúrgic de l'Assumpció de Santa Maria de l'Estany". Món i Misteri de la Festa d'Elx. València, Generalitat Valenciana, 1986, pp. 111-122).

(117) Cf. Elie Konigson: L'espace théâtral médiéval, pp. 39-45.

(118) *ibíd.*, p. 45.

(119) "The staging of the Bozen Passion Play". The Germanic Review, 25, nº 3 (1950).

(120) E.Konigson, *op.cit.*, pp. 49-50.

(121) Ultra al nostre país, els cors al mig de la nau estan ben documentats a Anglaterra i a Itàlia. En aquest darrer estat començaren a destruir-se al segle XVI. L'església del Carmine de Florència tenia "antichamente il choro nel mezo della Chiesa", si bé l'any 1568, "havuta la licentia dall'Illmo.Sr. duca Cosimo et della maggior parte dei fondatori del ponte et volte che erano poste nel mezzo della chiesa, si risolsero levarle via per bellezza et ornamento di detta chiesa, come già avevano fatto i conventi et chiese di Sta.M<sup>a</sup> Novella et di Sta. Croce, et così levorno anco nel medesimo tempo il coro che era posto nel detto mezzo, con universale soddisfazione dei popoli" i es traslladà a la Capella major (Cf. Il luogo teatrale a Firenze (Catàleg de la Mostra feta al Palazzo Medici Ricardi, Mu

seo Mediceo, 31-V/31-X-1975), a cura de L.Zorzi, M.Fabrizi, E.Garbero Zorzi i A.Petrioli Tofani. Milano, 1975, p. 59).

(121bis) El referit Dictionarium, anota com a sinònim d'ingressus, incessus, de incedo = caminar pomposament (solemniament). La funció dramàtica o cerimonial és òbvia.

(122) "El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval". Miscel·lània Litúrgica Catalana, I (1978), p. 119.

(123) G.Llompart (art.cit., p. 120) documenta la representació del Davallament almenys des de 1456, i un text es recull al Ms.1139 (1597-99) de la Biblioteca de Catalunya (peça nº21) provinent de Mallorca.

(124) "Acosta's Sant Juan a Maria, qui ja està en el creuer" (56s. rúb.); "Joseph y Nicodemus que essent en el creuer" (84s. rúb.).

(125) "Sancti Petri... faciat planctum ante Crucifixium paratum in medio ecclesiae" (G.Llompart, art.cit., p. 124).

(126) Die Balearen in Wort und Bild geschildert. Leipzig, 1871. Planell reproduït per Lluís Ripoll Arbós: Die Kathedrale von Mallorca. Worte und Bilder. Palma de Mallorca, Ediciones de Ayer, 1975.

(127) Marcel Durliat:

(128) A.Duran i Sanpere: Llibre de Carvera. Barcelona, Curial, 1977, p. 170s.

(129) Agustí Duran i Sanpere-Eulàlia Duran: La Passió de Carvera. Misteri del segle XVI. Barcelona, Curial, 1984.

(130) "Dimars a XXIIII de febré, in choro post vespere, per lo venerable mossèn Baltasar Sança fons proposat com algunes eclesiàstiques tendrien devotió de fer la representació del

Misteri de la Santíssima Passió de Christo, que moltes vegades s.és feta molt bé en nostra sglésia y que ara se afegerie més en dita representatió, que lo Dilluns Sant farien Lo Convit de Làtzer e lo Dimecres Sant tratarien Consilium contra Christum, lo que no s.és fet en les altres representacions..." (Llibre dels Consells de la Comunitat, nº 75 (1538-1560), fols. 115-116v<sup>o</sup>. Arxiu Històric de Cervera). Apud A.Duran-E.Duran, op. cit., p. 22. No és segura la identificació del Consilium contra Christum amb La Citació que, d'altra banda, es representava ja el 1534 i, com hem dit, en la tarda del Diumenge de Rams.

(131) El Sant Sopar ve referenciat com-a "institució de sacraments" en un document de 26-II-1534 : "...considerant la grandesa del benefici tots tenim rebut de Nostre Senyor Déu Jesucrist per la sua Passió sanctíssima y institució de Sacraments, los quals procehiren de aquella; perquè un tant alt benefici contenent en sí lo preu de la nostra redemptió sie més vivament imprimit en nostra memòria y de tots los cristians" (Llibre dels Consells de la Comunitat, nº 74 (1510-1537), fol. 222v<sup>o</sup>). Apud A.Duran i Sanpere: "Un Misteri de la Passió a Cervera". Estudis Universitaris Catalans, VII (1915), extret, p. 7.

(132) Josep Romeu i Figueras: "La légende de Judas Iscarioth dans le théâtre catalan et provençal. Essai de classification des passions dramatiques catalanes". Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France. Avignon, Publications de l'Institut Méditerranéen du Palais du Roure, 1957, p. 88.

(133) A.Duran-E.Duran, op.cit., p. 12.

(134) Per la seva tècnica arcaica aquest Davallament no sembla sorgit de la ploma de Sança i Pons, sinó que segurament aprofitaren un text anterior que J.Romeu situa, fins i tot, en



la segona meitat del XIV. Cf. Josep Romeu i Figueras: "Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya i el fragment inèdit d'Ulldecona". Estudis Romànics, XI (1962), p. 109.

(135) "Caminant, vindran davant la Ciutat de Jerusalem" (104s. rúb.) i "Entrant per lo catafall. LO JESUS.- 'O noble ciutat y gran..." (126s. rúb. i 127).

(136) "Cambiadors, a l'entrant del catafall o ben a dins" (rúb. inicial)(ed.cit., p. 41).

(137) *ibíd.* loc. cit.

(138) rúb. inicial La Citació, ed. cit., p. 53.

(139) "Anirà lo algotzir a cassa del porter y demanarà a sa muller lo porter, y fora que sirà..." (231s. rúb.).

(140) "Ací toquaran a la porta, aturant-se a la grau del catafal" (136s. rúb.), "Los ministres pugen lo Jesús al Pretori" (278s. rúb.).

(141) "...entrarà Pilat en Pretori e dirà al Jesús" (597s. rúb.), "Traurà Pilat lo Jesús a la barana del Pretori" (659s. rúb.).

(142) "...Pilat, qui serà exit ja davant los jueus" (397s. rúb.), després de l'assotament de Crist, realitzat més al centre del cadafal. Els jueus han d'estar al sòl de l'església, malgrat que el lloc de Caifàs estigui emplaçat dalt del cadafal, car en aquest moment l'entarimat sencer ha estat connotat del significat de "Pretori", on Jesús és interrogat, assotat i escarniat, i els jueus manifesten que no poden entrar al Pretori "per ço que no contaminem / las Paschua que prest fer devem" (vv. 155-156).

(143) rúb. inicial Passió, ed.cit., p. 78.



(144) ed.cit., p. 79.

(145) "Tornaran a portar lo Jesús per crucificar, e essent a mig cor" (799s. rúb.).

(146) "Porten-lo a Pilat; aniran fins al chor y après tornaran" (126s. rúb., ed. cit., p. 85).

(147) "Desespere's Judes, portant-lo-se'n lo diable" (ed.cit. p. 83).

(148) "Fent-se Adam a la boca de l'Infern" (6s. rúb., ed.cit., p. 125); "Los Sancts Pares, a la vista de l'Infern" (10s. rúb.); "Pendrè lo Jesús una cadena y pose-la al coll de Llucifer, qui starà a la boca de l'Infern" (24s. rúb., ed.cit., p. 126); "Farà aparès de lligar-lo en lo Infern" (28s. rúb.).

(149) "Essent prop lo Paradís..." (76s. rúb.); "Entraran dins {lo Paradís}" (rúb. final, ed.cit., p. 128).

(150) Actualment el cor està situat al presbiteri. Però fins al segle XVIII ocupava la nau central de l'església, davant el presbiteri. El portal del cor duia data de 1420. Quan es transformà la vila en ciutat universitària per decret de Felip V, l'església de Santa Maria veigué incrementades les seves funcions i desbordat el seu espai. Hom pensava en l'oportunitat de treure el cor del mig del temple i col·locar-lo entorn l'altar major, idea no acceptada pel clergat. El 1760 els obrers el destruïren, de nit i a porta tancada, i els comunitaris endegaren una causa criminal contra ells. Però el canvi fou inevitable. Cf. A.Duran i Sanpere: "L'art antic a l'església de Santa Maria de Cervera", BCEC, XXXII (1922), pp. 18ss. i El llibre de Cervera, p. 140 i 478-480.

(151) 1481 : "XI sous per fer lo cadafal en la sglésia maior hon se féu la representació de la Passió de Jesucrist"; 1486: "fer lo cadafal en la sglésia major de dita Vila, que serví

per fer la representació de la Passió... 20 sous, dich 1 lliura"; 1490: "XIII sous per fer lo catafall en la sglésia major on s'és feta la representació de la Passió de Jesucrist"; 1491: "sie fet lo dit catafall a honor de la Sancta Passió de Jesucrist"; el 1501 costa un pacífic (20 sous, ço és, una lliura) igual que el 1512; però el 1518 només 18 sous, i això que el feu no un fuster qualsevol sinó "Jacme Alcover, mestre de cases" (Cf. A. Duran-E. Duran, op.cit., pp. 17-18, notes 1-7).

(152) Només després d'entrar "per lo catafal" (126s. rúb.), ço és, un cop dalt, "descavalque lo Jesús" (142s. rúb., ed.cit., p. 48).

(153) M. Dolors Elias-E. Montiu: "La Passió de Cervera, una tradició amb futur dubtós?". Carreró, (1981),

(154) López Santos: "Autos del Nacimiento leoneses". Archivos Leoneses, I (1947), pp. 9-11.

(155) Vigilio Inama: *Il teatro antico greco e romano*. Milano, Ulrico Hoepli, 1910 (edició anastàtica 1977), p. 57.

(156) Margarete Bieber: *The History of the Greek and Roman Theater*. Princenton University Press, 1961, pp. 76-77.

(157) Aristòtil: Poètica, cap. XV, Traducció de J. Farran i Mayoral revisada per Carles Riba. Fundació Bernat Metge, Escriptors Grecs. Barcelona, 1926, pp. 20-21. Tanmateix, afegeix: "Però serà bo d'usar de la màquina per a tot allò exterior a l'acció dramàtica, o per a allò que, havent-se esdevingut anteriorment, no pot ésser conegut d'un home, o per a allò que, havent d'esdevenir-se després, ha d'ésser predit o anunciat; perquè als déus els concedim la facultat de veure-ho tot" (loc.cit.).

(158) Heinrich Bulle-H. Wirsing: *Szenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin, 1950, làms. 13-15. Devenim a la gentilesa del professor Olimpio Musso, director de

la Sezione di Studi Storici dell'Istituto Italiano di Cultura de Barcelona, l'haver-nos lliurat fotocòpia d'aquestes reconstruccions.

(159) Cf. H. C. Baldry : I greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia (The Greek Tragic Theatre, 1971). Roma-Bari, Laterza, 1981<sup>3</sup>, p. 61. Damunt el giny, l'actor cridava: "Maquinista, vigila!" (ibíd., p. 62).

(160) Luís Rubio García: Estudios sobre la Edad Media española. Universitat de Múrcia, 1973, p. 48.

(161) "Vitalis Episcopus et Capitulum ... ordinarunt quod amodo in festis Pentecostes non fiat representatio emissionis Sancti Spiritus, nisi in primo festo bis, scilicet, horis missae et vesperorum. Volentes quod horis eisdem quibus fiat representatio supradicta, non fiant tonitrua cum ballistis; sed simpliciter fiat eadem representatio cum universis circumstantiis suis, exceptis tonitruis, quae damnum non modicum inferunt çambario dictae sedis..." (Fr. Jaime-Lorenzo Joaquín Villanueva: Viage literario por las yglesias de España, vol. I, p. 162. Madrid, 1803). A la vista d'aquest document, rectificuem les afirmacions inexactes que féiem a Teatre religiós medieval, p. 128 : De fet Vidal de Blanes no prohibí absolutament la Palometa, com apuntava Henri Mérimée (El arte dramático en Valencia, I, p. 16. València, Institució Alfons el Magnànim, 1985. Traducció d'Octavi Pellissà de L'art dramatique à Valencia. Toulouse, 1913), sinó només els trons, i el cel no era emplaçat a "la volta del presbiteri", sinó al "çambario" que ja estava, doncs, en avançada construcció. El Capítol sí que prohibí la representació el 25-V-1401 : "in festis Pentecostes non fiat representatio emissionis Sancti Spiritus" (Sanchis Sivera: La Catedral de Valencia, p. 467), disposició desoïda car es continuà fent almenys fins que el 1467 una espurna de la Palometa cremà el retaule major d'argent.

(162) A.Caimari: "L'antiga pietat popular entorn el Nadal". *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXVIII (1955), p. 205.

(163) Cf. Manuel Sanchis Guarner: "El Misteri assumpcionista de la Catedral de València". *BRABLB*, XXXII (1967-68), p. 107 :  
"Los àngels del cembori canten" (217s. rúb.).

(164) Teatre religiós medieval, pp. 125-142.

(165) També el cor de València fou traslladat al presbiteri el 1940 en la dèria d'ampliar l'espai de la nau (Cf. Vicente Castell Maiques: *La Catedral de Valencia*. València, 1978, p. 49). El cor existia ja al segle XIV, amb cadirals de fusta envellits pel temps que Pere Oriols, "prevere e Artiaca de Cuenca", el 1389 ofereix de canviar-lo: "per reverència de Déu e honor de la Església de la Seu" calia fer "un cor de noguer com lo que hi era fos de pi e vell" (Manuals de Consells, 1389, f.84. Cf. J.Sanchis Sivera: *La Catedral de Valencia*, p. 208). Aquests nous cadirals s'acabaren el 1393. El 1380 s'instal.lava, al reracor, una pica d'aigua beneïda: "Item doní a .III. hòmens que aportaren a la Seu una pedra que An Pere Johan, axí com a Jurat, donà per a fer una piqua a la porta del cor de la part de la capella de S.Honorat... a.n Pere Ferrer, pintor, qui pin-tà e envarniçà la dita piqua" (Llibre d'Obres, 1380, ff.40-40v<sup>o</sup>. Cf. Sanchis Sivera, op.cit., p. 214). El 1392 es feia la porta del reracor i s'ornava amb l'escena de l'Anunciació: "a Johan d'Exarch, per pintar la ymage de Santa Maria e lo àngel e dues represes on estan e la carraça del liri enmig de la Maria e de l'àngel, sobre lo portal nou del chor" (ibíd., f. 41v<sup>o</sup>), i el 1415 el reracor sencer: "Item que a cascun costat del dit portal fins als dits pilars haia 3 spays pujants de les vases fins als pinàcols, e haurà la dita obra del levament de terra fins als dits pinacles inclusivament XXVII palms axí que primerament se faran les vases ab una taula plana que pujarà cinch palms e après

al mig fins als pinacles haurà ystòries doblades una damunt altra de ymagineria, que.s deu fer a cascun costat fins als dits pilars ab filloles boaments, obra de maçoneria que és en los spays e mija talla, pinnacles e ampans e la ymage de la Verge Maria sobre lo dit portal ab un tabernacle, desús és ja deboxat e pintat en un gran pergamí, la qual obra se deu concordar en tot ab la dita mostra, salvo que la obra de talla deu ésser feta netament segons se pertany de bon mestre..." (loc. cit.).

(166) "Fiu obrar un entramès de núvols e papers blanchs, blaus e vermells, ab seraphins vermells, quatre en lata de or, per a metre en lo cor damunt lo ram de l'arbre que s'i met per aquell, dessús lo dit entramès, estigués asseguda la imatge de l'infantó Jhesús, les festes de Nadal fins a Epiphania" (Llibre d'Obres, 1437, f. 19); "Item, fiu reparar lo pom dels angelets e lo infantó Jhesús, lo qual està en les festes de Nadal en lo facistol del cor" (id., 1443, f. 13v<sup>o</sup>). Cf. J.Sanchis Sivera, op. cit., p.464 nota.

(167) Henri Merimée, op.cit., p. 18. No aporta document.

(168) "Comença a fer lo cadafal acostumat davant lo cor e de l'epistoler tro sus al prehicaor, per a les matines següens se fes la representació de la gloriosa nativitat de Jesuchrist" (Llibre d'Obres, 1432, f. 86v<sup>o</sup>). Cf. J.Sanchis Sivera, op.cit., p. 464 nota.

(169) "Item a XX abril fiu metre tres barres de fust en los apitradors del cembori de part de dins per ço com les que.y eren podrides he estaven a perill per la festa de la Colometa" (Llibre d'Obres, 1421, Cf. Sanchis Sivera, op.cit., p. 198 nota 5).

(170) "Fiu fer un postich de fusta per a la porta del cembori



per on lancen la Colometa, per ço com plovia no.y podien aturar e banyaba's la diadema del Jhesus" (Llibre d'Obres, 1441, f. 14. loc. cit.).

(171) Cesare Molinari: Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle Sacre Rappresentazioni. Venezia, Neri Pozza editore, 1961, p. 53.

(172) Ludovico Zorzi: Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana. Torino, Giulio Einaudi editore, 1977, p. 161.

(173) ibíd. p. 74. La cita exacta de Molinari, que estudia les aportacions brunelleschianes a les pp. 39-54 de l'esmentat estudi, diu que es tracta de la "primera temptativa de crear una escena unificada o almenys construïda sintàcticament i no paratàcticament; temptativa que, és evident, no es desenvolupa després que l'experiència de l'escena paratàctica de les sacre rappresentazioni "clàssiques" s'hagués exhaurit, sinó contemporàniament al desenrotllament d'aquesta experiència", és a dir que coexistien ambdós tipus d'escena, com encara avui a Elx.

(174) V.Mariani: Storia della scenografia italiana. Firenze, 1930, p. 20.

(175) Franco Sacchetti: Il Trecentonovelle, ed. a cura d'E.Facciolli. Torino, Einaudi, 1970, p. 188, 5 (novel·la LXXII).

(176) La documentació al respecte, recollida només en part per D'Ancona (Origini, I, p. 408), després d'uns anys d'ésser inconsultable (per mor de la riada de 1966), al present és objecte d'estudi de la professora Elvira Barbero Zorzi i de Paola Ventrone (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento de Florència), que ens informen estan enllestint sengles investigacions, que indubtablement ens forniran nova llum sobre el tema.

(177) Misson: Voyage en Italie, I, p. 148. La Haye, 1702. Citat



per D'Ancona (Origini, I, p. 32).

(178) Elie Konigson no addueix aquesta notícia que, d'haver-la conegut, potser li hagués permés una millor interpretació del planell de Raber.

(179) Paolo Toschi: *Le origini del teatro italiano*, p. 692.

(180) Vegeu, per exemple, la *Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du Mystère des 55. Actes des Apôtres* par Arnoult et Simon Gréban, editat per Jacques Thiboust. Bourges, Labouvie, 1836.

(181) Elie Konigson: *L'espace théâtral médiéval*, p. 196.

(182) Elvira Garbero Zorzi: "La festa cerimoniale del Rinascimento. L'ingresso trionfale e il banchetto d'onore". *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement* (Actes del I Simposi d'Història del Teatre. Sitges, 1983). Barcelona, Edicions Universitàries, 1986, p. 55.

(183) E. Konigson, *op.cit.*, p. 111.

(184) *ibíd.*, p. 199.

(185) "Orígenes del teatro catalán". *Obras Completas*, VI, pp. 236-254. Barcelona, 1895.

(186) *Crònica de Pere el Cerimoniós*, cap. I, 48.

(187) Milà i Fontanals extracta la versió castellana que en féu el 1585 Jerónimo de Blancas y Tomás (*Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón, con dos tratados del modo de tener cortes*. Saragossa, Diego Dormer, 1641); nosaltres hem transcrit la versió que Blancas copiava, deguda a Pere Miquel Carbonell (1434-1517), "archiver del Rey nostre senyor e notari públic de Barce-

lona", i inclosa en les seves Cròniques de Catalunya, escrites entre 1495 i 1513 i publicades, amb un simptomàtic canvi de títol, com a Cròniques d'Espanya, l'any 1546 (Barcelona, Carles Amorós imp.). Que el cronista trasllada d'un original de l'època (que devia trobar-se en l'Arxiu Reial), ens ho evidencia no només els detalls de la descripció sinó algunes notes marginals del propi arxiver que transcriu fidelment però que, per aclarir algun mot desuet un segle després, es veu obligat a anotar: "Aquí diu junyiren, no diu justaren com se diu vuy" (f. CCXVIIv<sup>o</sup> ed.cit.).

(188) *ibíd.*, fol. CCXVIIv<sup>o</sup>.

(189) *ibíd.*, fol. CCXIXv<sup>o</sup>.

(190) Ms. esp. 104, fols. 197-197v<sup>o</sup>. BNP.

(191) *Diari del Capellà d'Anfòs el Magnànim*, edició de J. Sanchis Sivera. València, 1932, pp. 227-229. Versos reeditats per Josep Romeu i Figueras; *Teatre Profà*, II, p. 128.

(192) A. Duran i Sanpere-J. Sanabre: *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, I (1424-1546), p. 337.

(193) *ibíd.*, I, p. 397.

(194) *ibíd.*, II (1564-1719), pp. 8s.

(195) Per a les entrades principesques a la resta d'Europa són fonamentals els tres volums de Les fêtes de la Renaissance, edició a cura de J. Jacquot, París, CNRS, 1956.

(196) *Libre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la Ciutat e Regne de València (1308-1644)*, edició de Salvador Carreres Zacarés. València, 1930, vol. II, pp. 967s.

(197) Vegeu nota 40.

(198) Ho constata Ramon Muntaner (Crònica, cap. 11), quan Jaume I, després de la conquesta de València, visità Aragó, Catalunya, el Rosselló, la Cerdanya i Montpeller: "E en cascun dels llocs on ell anava faïen-li grans professions, e lloaven molt Nostre Senyor Déus, qui El los havia salvat, e faïen balls e jochs e solaços de diverses maneres, que cascuns s'esforçaven que li poguessen fer honor e plaer". Igualment, després de conquerir i regalar el Regne de Múrcia a Alfons el Savi, Jaume I el rebé al Regne de València "ab grans professions e jocs que en cascun lloc los faïen les gents del rei d'Aragó" i, entrant a la capital, "null hom no poria escriure los jocs, les alegeres, taules redones, taulats, juntes de relló, de cavallers salvatges, barons anar ab armes, borns, galees e llenys armats que els hòmens de mar faïen anar ab carretes per la Rambla, e batalles de taronges e encortinaments" (ibíd., cap.23), festivitats que es repeteixen, amb idèntiques manifestacions (taulats, justes, "galees e llenys" i "batalla de taronges, que del Regne de València n'havien fetes venir ben cinquanta càrregues"), en la Coronació d'Alfons el Liberal a Saragossa el 1286 (ibíd., cap. 155), o en el seu retorn a Barcelona el 1290 (ibíd., cap. 173).

(199) Cf. Jean Cottiaux: L'Office Liégeois de la Fête-Dieu, Louvain-Liège, 1963, pp. 85-113.

(200) Andrés Tomás Avila: El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700). Tarragona. IET"RB IV", 1963, p. 144.

(201) Vegeu el recull de notícies inclòs al llibre Festes públiques i Teatre a Girona (ss.XIV-XVIII)(Notícies i Documents), de Pep Vila i Montserrat Bruget. Girona, Ajuntament, 1983, pp. 37-40.

(202) "Crida a la professó e a l'offici se farà ab sollepnitat" per Corpus (Llibres de Consells, 1319-20. Cf: Villanueva, Via-

ge, II, p. 170).

(203) La relació de 1380 es publica a l'article de Gabriel Llompart: "La Fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (ss.XIV-XVIII)". *Analecta Sacra Tarraconensia*, 39(1967), pp. 31-32. La relació de 1424 es troba al Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, pp. 12-21.

(204) A.Tomás Avila, op.cit., p. 145.

(205) "Item, donam als juglars lo dia de Corpore Christi, entre trompes e les tabales e flautes e [...]breta e ls picamills" (Llibres de Claveria, 1330, f. 3. AMT). En ser el primer llibre de comptes que es conserven a Tortosa amb certa integritat, hem de suposar una pràctica anterior que el 1330 es ressenya com a habitual en els preparatius de la processó.

(206) Josep Romeu i Figueras: "Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus en Cataluña". *Estudios Escénicos, Cuadernos del Instituto del Teatro*, 1 (1957), pp. 29-41. Del mateix autor vid. *Teatre Hagiogràfic*, I, p. 11.

(207) M.Carboneres: *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. València, 1873, p. 12. Vegeu també Hermenegildo Corbató: *Los Misterios del Corpus en Valencia*. University of California Publications in Modern Philology, XVI (1932-33). Berkeley-California, 1933.

(208) Cf. Gabriel Llompart: "La fiesta del Corpus y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (ss.XIV-XVI)". *AST*, XLII (1969), pp. 202ss.

(209) Cf. C.Torroja-M.Rivas: El teatro en Toledo, pp. 12-13.

(210) Ultra la bibliografia mencionada en les notes precedents, cal afegir l'estudi d'Agustí Duran i Sanpere: La fiesta del Corpus (Barcelona, 1943), de Gerhardt Mattern: Zur Vorgeschichte und Geschichte der Fronleichnamtsfeier besonders in Spanien (Münster, 1962) recensionat per G.Llompарт (RDTP, 22 (1966), pp. 437-8), de Francis George Varey: The spanish Corpus Christi procession. A literary and folkloric study (València, 1962), o els articles d'Eusebi Pascual ("Gastos para los entremeses de una festividad del Corpus (1442)", BSAL, VIII (1899-1900), pp. 253-55), J.Sarret ("La festa i processó del Corpus a Manresa", Butlletí del Centre Excursionista de la Comarca del Bages, 4 (1923), pp. 154-159), Ramon Pinós ("Lo Corpus a Cervera", Butlletí del Centre Excursionista de Lleida, 3 (1910), pp. 34-43), o Gabriel Llompарт ("Las águilas del Corpus de Pollensa y la interpretación del águila procesional del Levante español", RDTP, 23 (1967), pp. 83-104), entre d'altres.

(211) "Stabliment dels jochs dels entrameses" (1439). Stabliments, nº 8 (1430-1459), ff. 35vº-36vº. AMT.

(212) Sobre el tema hem escrit alguns articles de divulgació publicats a Ebre Informes, nºs. 174-182 (Tortosa, 4-VI-1981 al 30-VII-1981), i a Canigó, nº 767 (Barcelona, 8-V-1982).

(213) Ceremonial estatut per los honorables pahers de la insigne Vila de Cervera per rahó de la festa e professó del Cors de Jhesu-Christ en l'any MCCCCXXVI. Edició en lletra gòtica i capitals il.luminades a Barcelona, Tip. "La Acadèmica" de Serra Germans i Russell, 1906.

(214) Elie Konigson, L'espace théâtral médiéval, pp. 95 i 110.

(215) H.Ray-Flaud, Le Cercle magique, pp. 24-26.

(216) Cf. Concha Breton: "Una curiosa supervivència del teatro



religioso popular: La Passió de Verges". Estudios Escénicos, 8 (1963), pp. 9-28.

(217) Salomó. Llegenda i història al voltant del Sant Crist, amb articles d'Antoni Virgili: "Els orígens històrics" (pp.7-25) de Joan Bernadas i Tornó: "El Crist de Salomó, tradició i història" (pp. 29-64), i l'edició del text, novament escrit per Mn.Marçal Martínez entre 1940 (primera versió) i 1972 (darrer arranjament) (pp. 65-83). Barcelona, Graf.Diamant, 1980 (edició de l'Ajuntament de Salomó). El 1985 les representacions es fe-  
ren els dies 5, 12 i 19 de maig, i duraren dues hores.

(218) Peça nº 11 del Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, publicada per Gabriel Llabrés, RABM, IV (1902), pp. 456-66.

(219) A.Vitable Brovarone (edit.): Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1984, p.9. H.Rey-Flaud (op.cit., pp. 247 i 251) menciona altres representacions en tres nivells o cadafals, una, feta el 1662 al teatre de Gracht de Brussel·les, on es construïren "trois teatres ... un embas et deux aultres teatres dessus"; l'altra, feta a Lyon a principis del XVII, on hi havia "la loge apelée le Paradis", i als seus peus l'infern, llotja alta que amb el nom de "Paradis" passaria a designar, a França, el que a Castella s'anomenava "cazuela", i nosaltres en diem "galliner".

(220) La Aljafaría. Ajuntament de Saragossa, 1970, pp. 15-16.

(221) "Queremos e us mandamos que de la cambra morisca de la Aljafaría, en las paredes de la qual es pintada la Istoría de Jaufre, fagades arrancar todas las losas de piedra mármol, e feyt-la enrajolar o traspolar en manera que sea exuta e bien seca cuando nós seremos allá dó entendemos a seer en cerca, Dios queriendo. E queremos encara e us mandamos que de las ditas lo



-sas fagades metre en el palacio morisco ay tantas como n'aurá menester en algunos lugares dó fallecen, e hi es puesto mortero o trespol, e las que sobraran fagades metre en algún lugar dó sean bien guardadas que alguno no se las lieve, ni se puedan perder, e en aquesto avet diligencia assí como.s conviene" ACA, Reg. 1140, f. 64v(23-II-1352). Apud Rubió i Lluç: Documents per l'Historia de la cultura catalana mig-eval, I, pp. 159-160. Barcelona, 1908. El 3-VI-1354 es paguen 2.300 sous jaquesos per cent mil rajoles cuites per a tal obra (Protocol de Pedro Martín de Gaenat. Arxiu Notarial de Saragossa. Cf. José-Joaquín Albareda: La Aljafería: Datos para su conocimiento histórico y artístico y orientaciones para su restauración y aprovechamiento del edificio. Saragossa, 1935, p. 158.

(222) P.M. Carbonell: Chroniques d'Espagne, fol. CCXVII.

(223) Ms. esp. 104, fol. 191v<sup>o</sup>. BNP. Es tracta de la Crónica de Juan II d'Alvar García de Santamaría, que relata la Coronació de Ferran I.

(224) P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXXv<sup>o</sup>.

(225) Ms. esp. 104, fol. 202. BNP.

(226) ibíd., fol. 192.

(227) "Vidimus autem primo novum aulam, cuius longitudo erat 35 passum et latitudo 13, adeo superbam cum coopertoriis aureis, quod vix est, credendum" (De castro et fortalicio Cesarauguste), citat per Ludwig Pfandl: "Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii (1494-95)". Revue Hispanique, XLVIII (1920), p. 140. A. Beltrán, però, diu que mesura 20 x 7,65 metres (op.cit., p. 109).

(228) Els reis catalans mantingueren, en les seves reformes, l'estil aràbig, de tal manera que Jaume II, el 1301, nomena com a mestre d'obra de l'Aljaferia a Mahoma Vellido, fill de Jucef Vellido l'anterior mestre d'obres, perquè faci les obres necessàries "in Aljafaria nostra predilecta" (31-X-1301. ACA, reg. 198, f. 376)(Cf. J.M. Madurell Marimon: "La Aljafería real de Zaragoza. Notas para su historia". Hispania, XXI (1961), pp. 511-512, doc. n<sup>o</sup> 1). És, doncs, una família d'arquitectes

àrabs qui intervé en les restauracions i reformes del Palau, conservant, per tant, la seva fesomia original.

(229) Francisco Iñíguez Almeda et alt.: El Palacio de la Aljafería. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico del CSIC, 1948, p. 10.

(230) op.cit., p. 34.

(231) Ms. esp. 104, fol. 188. BNP.

(232) Arxiu de Simancas, "Guerra antigua", Leg. 391; altres al Dipòsit Topogràfic de la Direcció General d'Enginyers. Els plànols de Marín, datats el 15-VII-1757, estan traslladats pels germans Albareda: La Aljafería, plànols 1-4 i explicats a les pp. 139-142.

(233) P.M. Carbonell: Cròniques d'Espanya, f. CCXIV<sup>o</sup>. Així mateix ho descriu Alvar Garcia: "E delante deste palacio o cuerpo [pati] avía un gran palacio que avía nombre el Palacio de los Mármoles, bien grande" (Ms. esp. 104, fol. 189. BNP).

(234) Ms. esp. 104, fol. 188. BNP.

(235) P.M. Carbonell, loc.cit. També ho refereix Garcia de Santamaría: "Esta sala estava el çielo cubierto de piezas de paño de lana, una picça vermeja e otra amarilla e otra; dezían que avía en el çielo de la sala más de LXX piezas de paño e despues e pus (sic) dispuestas para facer el çielo a armas reales de Aragón" (Ms. esp. 104, fol. 188v<sup>o</sup>. BNP).

(236) P.M. Carbonell, loc.cit. Alvar García escriu: "E en la dicha sala e portales fúeron asentadas mesas el día de la Coronación con sus manteles muy blancos que bien copieran a comer en ellas dos mill personas e más" (Ms. cit., fol. 189).

(237) Ramon Muntaner: Crònica, cap. 297.

(238) En la relació de García Santamaría el dosser cobria tota la taula i l'entarimat anava entapissat amb catifes: "un asentamiento sobre gradas, real, dó comió el Rey el día de su Coronación ... E en el dicho asentamiento real, estava un paño colgado a las espaldas de la mesa, muy alto e rico con medio çielo del dicho paño que se cobrian la mesa del dicho señor Rey, el qual paño llaman en Aragón, dosser ... Hera fecho una banda de oro texido como trenas ... tan ancha como un palmo e otra de tapete velud clemosýn. E la mitad del dicho paño paresçia a armas reales de Aragón e la otra meytad paresçia a armas de Seçilia e desa mesma manera hera el medio sielo del dicho paño con una corona de oro sobre cada una de las dichas armas en manera que heran quatro coronas en el paño e çielo, e hera muy valyoso a maravilla e muy fermoso. En meytad desta sala dó estava este dicho paño, estava un asentamiento de mesa sobre quatro gradas, todo de madera, muy grande, dó comió el dicho señor Rey, e çerca del paño estava una muy rica silla cubierta de un paño de vellud muy rico a maravilla, e cubierto el dicho asentamiento de muy ricas alonbras e tapets" (Ms.cit., fol. 188v<sup>o</sup>). Empostissat reial que, alçat, permetia la bona visibilitat del monarca davant els seus súbdits. La taula d'Alfonso el Benigne no sabem si estava elevada, però sí el seu seient: "Així que el senyor rei seia tan alt, més que tots, que tots lo veïen" (R.Muntaner, Crònica, cap. 297).

(239) op.cit., p. 36.

(240) Ms. cit., fol. 188v<sup>o</sup>. Alvar García, en relatar l'àpat de la coronació de la reina Elionor, esposa de Ferran, torna a descriure aquests "palenques" : "no entró ninguno en el palenque dó comió, salvo los que servían e dos cavalleros que estavam a los cantos de la mesa con dos hachas de cera blanca

açendidos para alunbrar la mesa, maguer que estavan las LXIIII<sup>o</sup> hachas ardiendo en el çielo de la sala e las çiento blancas ant.ella de yuso del palenque por dó venían los manjares" (Ms. cit., fol. 204), aquest darrer, potser referit a un passadís en rampa o elevat (l'altre significat de palenque, que correspondria a l'esmentat "andador" central del Pati).

(241) P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXIV<sup>o</sup>. Alvar Garcia anota: "En este [corral] fue fecho una grand [s]ala de maravilla, e estavan todas las paredes cubiertas de paños françesses broslados con oro e syn oro (syrgo), e asentamientos de muchas mesas... e en sta nave estava una fuente de madera pintada toda como mármol de jaspe por dó manava por 3 partes agua e vino vermejo e blanco por cada una su licor" (Ms.cit., f. 188v<sup>o</sup>).

(242) P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXX.

(243) Vegeu el DCVB. ('dreçador'). Alvar Garcia descriu: "E en medio de la sala estava un aparejador (eparador) grande en dó estavan las vaxillas del señor Rey, de oro e de plata dorada con que el Rey hera servido a su tabla" (Ms. cit., f. 198).

(244) Elie Konigson: La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes, pp. 11-12.

(245) "A I broueteur [carreter] pour le remenaige du buffet prins à l'ostel de monseigneur de Chimay, dont l'on fist drechoir à mectre vaissel sur le dict Hourt" Cf. Gustave Cohen: Le livre de conduite du régisseur, p. 541.

(246) P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXX.

(247) Alvar Garcia de Santamaría: Crónica de Juan II, Ms.cit., fol. 198.

(246) P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXXIV<sup>o</sup>.

(249) ibíd., ff. CCXVIV<sup>o</sup>-CCVII.

(250) ibíd., ff. CCXX-CCXXV<sup>o</sup>.

(251) Aquest planell, exposat en la sala on es custodien els referits dos arcs arrencats de l'Aljaferia, rotula amb el nº 4 : "Sala Norte (Sala de las Chimeneas)", davant la qual, amb el nº 5, col·loca el "Pórtico Norte (Sala de los Mármolés)", just abans de la "Alberca" de la banda nord, i aliniat amb la mesquita. La Xemeneia la manà fer Pere el Cerimoniós el 1359: "Queremos e us mandamos que en la alfaneya [sala de la llar de foc] que es en dreyto de la alfaneya dó nós jazemos quando somos en la Aljafaria de Çaragoça, e.n.l portall por dó salle homen de la dita alfaneya al carreron por dó pueda homen a la torre mayor, fagades fer una chamineya, segunt que de aquesto Blasco Aznarez de Boraú vos informaré. Et feyt de guisa que sea feyta quando nós seremos en la ciutat de Çaragoça, en la qual nós entendemos a seer Dios queriendo, dentro breves días" (Cervera, 16-XII-1359)(ACA, reg. 1071, f. 101. Apud J.M. Madurell Marimon, art.cit., p. 526, doc. 22).

(252) P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXX.

(253) ibíd., f. CCXVII.

(254) ibíd., f. CCXXV<sup>o</sup>.

(255) Àlvar García de Santamaría, Ms. cit., f. 202. BNP. També Alfons el Benigne: "E con tot açò fo cantat e dit ... muntà-se'n en la cambra a reposar, que bé li era ops" (R. Muntaner: Crònica, cap. 298).

(256) P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXX.

(257) Àlvar García, Ms.cit., ff. 198v<sup>o</sup>-199. BNP.

(258) P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXX.

(259) A. Beltrán, op.cit., pp. 71 i 85.

(260) John J. Allen: "El Corral del Príncipe (1583-1744) en la época de Calderón". V Jornadas de Teatro Clásico Español : El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo (Almagro, 1982). Madrid, Graf. Forma, 1983, tom I, pp. 171-195.

(261) Thomas Middleton: "El urbanismo madrileño y la fundación del Corral de la Cruz". V Jornadas de Teatro Clásico Español, tom I, pp. 135-167.



NOTES AL CAPÍTOL VI :

L'ESPAI DE LA FESTA D'ELX.

(0) Cf. J. Romeu i Figueras: *Teatre Hagiogràfic*, I, p. 82. "Els Nostres Clàssics", nº 79 (Col.lecció A). Barcelona, 1957.

(1) Vid. J. Massot i Muntaner: "Notes sobre la supervivència del teatre català antic". *Estudis Romànics*, XI (1962), pp. 49-101.

(2) *Llibres de Consells*, 9-X-1789. AHME. L'edicte episcopal de 3-X-1789, fou publicat per Pere Ibarra: "Resumen de los datos históricos más importantes relativos a la Iglesia de Santa María de Elche", dins del llibre de Marceliano Coquillat y Llofriu: *Proyecto de reparación de la Insigne Iglesia Parroquial de Santa Maria de la ciudad de Elche*, Barcelona, Tip. La Académica, 1903, pp. 61 i 63.

(3) Proclamat el Dogma de l'Assumpció l'1-XI-1950 pel papa Pius XII, aquest pontífex resolgué d'elevat al rang de Basílica l'església il·licitana (Cf. Joan Castaño: "Guía de la Basílica de Santa María de Elche". *Revista de la Asociación Festera de Moros y Cristianos*. Elche, 1906), en atenció al Misteri i al Vot d'Elx formulat el 1943 en pro de l'Assumpta.

(4) Rafael Navarro Mallebrera: "Els edificis de la Festa". *Món i Misteri de la Festa d'Elx*. València, Generalitat Valenciana, 1986, p. 45.

(5) Pere Ibarra, art.cit., pp. 56-63.

(6) Cristóbal Sanz de Carbonell: *Recopilación de las cosas an- cí antiguas como modernas de la ínclita Villa de Elche (1621-1624)*. Edició de J. Gómez Brufal: *Excelencias de la Villa de Elche*. Elx, Llib. Atenea, 1954.

(7) "...paga a mestre Geroni {Genovès}, mestre de la obra de la església de Múrcia, perquè ha vingut a veure la obra de la dita església {de Sta. M<sup>a</sup> d'Elx} y estimar aquella..." (*Llibre dels comtes de la obra de la Sglésia de Senyóra Santa Maria*

de la Vila de Elig (1515-1591), fol. XXIII. ABSME). Aquest document, per primer cop tret a la llum, era desconegut pels estudiosos de l'arquitectura local. A ells els pertoca avaluar la importància de l'assessoria que el segon temple il·l·licità rebé del mestre d'obres de la Catedral de Múrcia, i si la dada pot aproximar-nos a un tipus o altre d'estil arquitectònic en les hipòtesis fonòmiques de l'edifici desaparegut.

(8) Elena Lizón: La Arquitectura del Renacimiento en Orihuela y Callosa del Segura. Tesi de llicenciatura inèdita citada per Rafael Navarro: "Anotaciones sobre el Renacimiento en Elche". Festa d'Elig/80, p. 78. Elx, Ajuntament, 1980.

(9) Rafael Navarro Mallebrera: Los arquitectos del templo de Santa María de Elche. Alacant, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1980, p. 22.

(10) Vegeu les detallades relacions d'aquest ensulsiament al Llibre Racional Major 1630ss., ff. 149 [56<sup>a</sup>] - 150 [57<sup>a</sup>]; Llibre Racional Major 1710ss., fol. 134 i Papeles Curiosos, 1, ff. 285v<sup>a</sup>-286. (AHME), que incloem en l'Apèndix Documental.

(11) R. Navarro Mallebrera, op.cit., passim.

(12) Marc no exempt de dificultats, car el 1676, quan feia ja "cuatro años que la fiesta de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de agosto se celebra en la parroquia del señor San Salvador", el capellà Miquel Llofriu <sup>al Consell</sup> es queixa/perquè "como para haser dicha fiesta sea preciso el servirse por su casa y ésta haya venido a gran ruina ... por el peso que recibe y á recebido de los años passados uno de los terrados de la dicha su cassa" on devien muntar-se els aparells del cel (Memorial presentat al Consell de 25-V-1676, Llibres de Consells, AHME).

(13) El 1685 s'estaven cobrint amb guix les voltes de l'església (Ms.1751, fol. 35v<sup>a</sup>), que quedaren llestes per celebrar la

- Festa el desembre de 1686.

(14) Vegeu el lligall d'època relligat en el vol. 5 dels Papeles Curiosos, ff. 470-473v<sup>o</sup>. AHME.

(15) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> 1729-1730. Leg. 26/2-1, f. 33. AHME.

(16) Papeles Curiosos, 5, ff. 470-473v<sup>o</sup>. AHME.

(17) El 4-X-1736 l'arrendador de la cera demana al Consell que se li augmenti l'assignació car "no estava corriente la puerta que se ha hecho en el cruzero de la Iglesia, la que antes de la dicha Festividad ya lo estava [la del migdia], por cuyo motivo es notorio el mayor consumo de cera en este año y lo será más en el siguiente a causa de averse abierto la otra puerta [la de tramontana] correspondiente del cruzero" (Memorial de Joan Pérez de Jover. Llibres de Consells, 4-X-1736. AHME). Vid. també Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1736-1737, fol. 38. Leg. 26/3-2. AHME.

(18) Leg. 22528. Sección Consejos. Arxiu Històric Nacional de Madrid.

(19) "...se faça la sglésia de la invocació del Senyor San Sebastià en lo Carrer Major atinent del spital de dita Vila" (Llibres de Consells, 26-IV-1489. AHME) Cf. R.Navarro Mallebrera: "La ermita de San Sebastián de Elche". Revista de la Asociación Festera de Moros y Cristianos de Elche, n<sup>o</sup> 7. Elx, 1984, s.p.

(20) Recordem que el DAV tenia el vestuari a la Sala Capitular, en aquella època exempta de la Seu. En altres llocs s'utilitzava com a tal bé la sgristia, bé altres edificis prop l'església o del lloc de representació.

(20bis) En els comptes de despeses de l'any 1984, es dóna una gratificació de 500' - pessetes, "a la portera de la Casa de Cosidó, por atender a los cantores interin han de entrar en es cena". Resumen del Movimiento en efectivo-1984, f. 10. APNME.

(21) Aristòfanes, de manera burlesca, situa l'Hades en una taverna a Les Granotes. Sèneca ambientava la tragèdia Tieste a l'avern, però, com sabem, mai es dugué a escena.

(22) Josep Piera: Poemes de l'orient d'Al-Andalus. "Els llibres de l'Escorpí", nº 80. Barcelona, Edicions 62, 1983, p. 36.

(23) Gustave Cohen: Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au moyen âge. Paris, Champion, 1951, pp. 53-55.

(24) Le Mystère d'Adam, ed. Paul Aebischer. Genève-Paris, Droz-Minard, 1964, p. 27.

(25) A la Passió de Mons (1501), feta a la Plaça del Grand Markiet, l'Altíssim apareix assegut en un cadiral i envoltat d'una cortina: "1e gourdine à enclore Dieu le Pere en sa chère en Paradis". (Gustave Cohen: Le livre de conduite du régisseur, pp. LIV i 562); "pour le bois d'une kayere (cadira) servant à Dieu le Pere en Paradis" (ibíd., p. 512), cadira en la que s'inverteix una peça de fusta de 156 cm. de llargària per 25,3 cm. d'amplada i 4,5 cm. de gruix, més una planxa de 3,64 metres, una post de 1,82 metres i una fusta de 1,56 m. Devia ésser un bon setial!

(26) Gormans Parfaict: Histoire du Théâtre François, II, p. 457.

(27) Isidor de Sevilla: Etimologies, Lib. VII, 5.

(28) El nombre de cercles no és sempre el mateix. S. Isidor (Etimologies, Lib. III, 44 i Lib. XIII, 6) n'indica cinc: arktikós, therinós tropikós, hemerinós, antarktikós i cheimerinós tropikós.

(29) "E estos ángeles o arcángeles tocando estromentos e cantando e faziendo muy estranos sonos, i farpas (arpes), e gui

tarras e laúdes e rrabes (rabells) e hórrganos de paño e otros istromentos de cuerda de gran solaz hera de lo oyr e ver" (Ms. esp. 104, fol. 199. BNP).

(30) En l'acte dramàtic protagonitzat per Pecats i Virtuts, es van alçont de les grades en el moment d'intervenir, primer la Sobèrbia que recitava "todas sus maldades estando vestidos con unos paños de oro clemesín", després Avarícia "que declaró sus culpas, e esta|ba| vestido unas rropas viejas rremendadas de diversas colores", a continuació "Luxuria... que estava vestido de paños colorados con rrayos de oro muy apostado e bien pintado, teniendo un espejo en la mano, somejanças desonestas e dezía dos trobas de todas sus tachas desordenadas. E levantose Ynvidia que estava vestido de paño pardo claro con la cara amarilla parando mientes a todas partes mostrándose que venía triste e doloroso, aviendo gran dolor del bien de los otros, e dixo dos coplas de su mal talante e mengua dó morían desesperando por el bien de los otros. E levantose Gula que esta|va| vestido de verde oscuro, teniendo delante de sy muchas viandas, e dixo dos coplas de cómo todavía estava fanbrienta. E Yra se levantó vestido de blanco, todas las rropas llenas de llamas de fuego, teniendo un punal en la mano faziendo continente grande e ayroso que se quería dar con el punal por los pechos... E Pereza se levantó que estava vestido de negro e tenía en la mano un libro que parescía que se le caía de las manos e no lo podían levantar de pereza..." Després s'alçaren les Virtuts, "primerament Humildad estava vestido de pano gris claro con su tocado muy onesto e los ojos omyllados mostrando de sy muy gran omildad, e dixo dos coplas loando paçiençia e perdonando los fierros que le fazen. E un ángel que estava a las espaldas de Umildad dixo otras dos coplas loando a Umildad poniéndole una corona en la cabeça"; s'alçà després "Lar-



· guesa... vestido de verde muy onestamente, teniendo en la falda muchos florines e doblas e lançando dellos a todas partes... E el ángel que estava a las espaldas púsole una corona en la cabeça"; seguidament Castedat "vestido de blanco brocado de oro muy onestamente que non acatava a ninguna parte", i l'àngel que tenia al darrera li posava la corona; s'alçà "Amor de Próximo... vestido de cárdeno mucho alegre queriendo bien a todos... e su ángel tomó la corona e lo coronó dándole galardón... Llevantose Virtud de Tenplança que estava vestido de brocado colorado con oro, teniendo delante de sí un plato de vianda faziendo continente de comer onestamente dando a entender que comía con tenplança", i la coronà el seu corresponent àngel; "Paçiença se levantó que estava vestida de verde con continente omilde e un moço llevantose e diole una palmada e Paçiença se fincó los ynojos e cantando dixo dos coplas rogando a todos que lo perdonasen", coronada per l'àngel que li tocava, "Diligencia se levantó, que estava vestido de blanco que tenía un libro en la mano leyendo en él muy devotament... E acavado de Diligencia su ángel le puso una corona en la cabeça, cantando dixo dos coplas que mostrava el Rey ser diligent en su ffecho devidamente" (Alvar García: Crónica de Juan II, Ms. cit., fols. 199v<sup>o</sup>-201. BNP).

(31) "II mances (mànecs) de fresne à faire tourner les secrés" (Mons, 1501. G.Cohen: Le livre de conduite, p. 501).

(32) "Dios Padre movió todos los çielos" ens conta el cronista García de Santamaría (Ms. cit., ff. 199v<sup>o</sup> i 201v<sup>o</sup>).

(33) Jacques Tiboust: Relation (cit. a la nota 180 Capítol V,A), pp. 72-73.

(34) Elie Konigson: La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes, p. 65.

(35) ibíd. p. 88. Vegeu Fig.

- (36) C.Torroja-M.Rivas: El teatro en Toledo, p. 55.
- (37) Lettere artistiche inedite a cura de G.Campori, Cf. D'Ancona: Origini, II, pp. 381-83.
- (38) M.Fagiolo: La scenografia. Firenze, Sansoni, 1973, p. 9.
- (39) M.Tafari-L.Squarzina: Teatro e scenografia. Milano, Touring Club Italiano, 1976, p. 27. Vid. també L.Zorzi: Il teatro e la città, p. 75.
- (40) J.P.Wickersham Crawford: "Representación de los mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas". Revue Hispanique, XIX (1908), pp. 431-432 i 440.
- (41) Jean Froissart: Croniques, t. XIV (1389-1392). Oeuvres de Froissart publiées par M.le Baron Kervyn de Lettenhove. Bruxelles, 1872, p.8.
- (42) A.Duran-J.Sanabre: Llibre de les solemnitats de Barcelona, I, p. 336. Vid. també J.Romeu: Teatre Profà, II, p. 130.
- (43) Llibre de les solemnitats de Barcelona, I, p. 396. Vid. també M.Milà i Fontanals: Orígens del teatre catalán, pp. 249-253.
- (44) Libre de la benaventurada vinguda de l'Emperador y Rey don Carlos en la sua ciutat de Mallorca y del recebiment que li fonch fet, juntament ab lo que més sucehí, fins al dia que partí de aquella per la conquesta de Alger. Palma de Mallorca, Ferrando de Cansoles estampador, 30-I-1542. Edició facsímil a S.Feliu de Guíxols, Gràf.Octavi Viader, 1933, f. 5v<sup>o</sup>.
- (45) Recordem les acotacions dels drames litúrgics: "Angelus ab altis" (Officium Stellae de Bilsen, s.XI. G.Cohen: Anthologie du drame liturgique, p. 137), "puer [àngel] in excelso"

- (Officium Pastorum de Montpellier. *Ibid.*, p. 117); "Angelus cum multitudine in excelsis appareat" (Adoració dels Mags de Fleury. *Ibid.*, p. 154), etc.
- (46) "taxes per quarnyr lo cel petit... Comprí tres liures de lata per fornir lo núvol gran e cels" (J.Sanchis Sivera: *La Catedral de València*, p. 468).
- (47) "una raima de paper per fer núvols al cel", "setze mans de paper per fer núvols", "quatre pergamins per fer núvols" (*ibid.*, pp. 468-69).
- (48) "XXIV antorchetes per tenir en les mans los àngels qui estaven alt en lo cembori ab Déu lo Pare" (J.Sanchis Sivera, *op.cit.*, p. 463).
- (49) "per obs de fer lo cel sobre la casa de hon ix la Colometa, loquí mestre Guillem feren la bastida ... Mes comprí un cahiz de ges" (1491), "per una clau que ha feta a la caseta de la Coloma" (1458). Cf. L.Rubio: *Estudios sobre la Edad media española*, p. 47.
- (50) La relació original fou publicada per Andrea Popov a la revista *Obzor*, XI-XV B (Moscou, 1875), pp. 399-406, traduïda a l'alemany per A.Wesselofsky: "Italienische Mysterien in einem russischen Reisebericht des XV Jahrhunderts". *Russische Revue*, Monatschrift für die Kunde Russlands, X (S.Petersburg, 1877), VI, pp. 425-441. Nosaltres ens servim de la traducció italiana (feta sobre l'alemanya) d'Alessandro D'Ancona, *Origini*, I, pp. 246-253.
- (51) Giorgio Vasari: *Vite* (Le Opere de G.Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, Sansoni, 1906, vol. II, pp. 375-376 i 378).

(52) Relació citada. D'Ancona, Origini, I, pp. 251-53.

(53) Le Opere de G. Vasari, vol. III, p. 198.

(54) Domenico Mellini: Ricordi intorno ai costumi, azioni e governo del Serenissimo Gran Duca Cosimo I. Firenze, Magheri, 1820, p. 117. Cf. Il luogo teatrale a Firenze, p. 69.

(55) Relació de Filippo Baldinucci. Notize dei professori del disegno dal Cimabue in qua. Firenze, 1846, II, pp. 509-510. Citat per Il Luogo teatrale a Firenze, p. 69.

(56) "descúbrese el cielo, arriba, donde está la Santa Trinidad, dos ángeles que bajan, dos ángeles que echan flores quando sube la Virgen y más ángeles músicos" (653s. rúb. ed. E. Julià Martínez, art.cit., p. 280).

(57) "y se abre el çielo, y cantan Dios Padre y los ángeles" (136s. rúb. Auto nº XXXI de l'edició de Rouanet, t. II, p. 5), "Aquí se abre el çielo, y parescen las tres personas de la Treenidad, cantando con el ánima" (141s. rúb.) "Llegada arriba la coronan todas tres personas" (226s. rúb.) (Auto nº XXXII, ed. Rouanet, II, pp. 13 i 16).

(58) La llum i el moviment circular caracteritza els paradisos visibles medievals -els primers efectes lumínics articulats del teatre modern-, en concordança amb aquelles reflexions de Ramon Llull que entenia "per llum és significada saviesa, e saviesa significa luz; e per luz és significada glòria, e per tenebres és significada pena e ignorància" (Llibre de Meravelles, L. III, cap. I), i, encara, "lo sosteniment del firmament és natural per moviment circular" (ibíd., Lib. III, cap. II).

(59) Definició de Miquel Fullana: Diccionari de l'Art i dels oficis de la construcció. Mallorca, Ed.Moll, 1984, p. 74.

(59bis) Recordem que el Paradís dissenyat per Filippo Brunelleschi a l'església de S.Felice in Piazza (Florència, c. 1430), tenia, "per potere quel cielo aprire e serrare ... due gran porte di braccia cinque l'una per ogni verso; le quali per piano avevano, in certi canali, curri di ferro, ovvero di rame, e i canali erano uniti talmente, che quando si tirava con un arganetto un sottile canapo ch'era da ogni banda, s'apriva o riserrava, secondo que altri voleva, ristriggendosi le due parti delle porte insieme, o allargandosi per piano mediante i canali. E queste così fatte porte facevano duoi effetti; l'uno, che quando erano tirate, per esser gravi, facevano romore a guisa di tuono: l'altro, perchè servivano, stando chiuse, come palco per acconciare gli angeli, e accomodar l'altre cose che dentro facevano di bisogno" (Le Opere di Giorgio Vasari, vol. II, p. 378). Com veiem, amb unes dimensions i una complexitat molt superior a les actuals d'Elx.

(60) "Manifestó el Sr. Presidente que era conocido por todos el gran riesgo que corren los operarios encargados de la colocación de los aparatos, tramoyas o artefactos en la cúpula de la Iglesia de Santa María para las festividades que en dicho templo se celebran anualmente durante el mes de agosto... y que con el fin de evitar desgracias y a la vez la responsabilidad consiguiente que recaería contra la Corporación según la vigente ley de accidentes del trabajo, proponía que se adquiriera una red de cáñamo para colocarla en dicha cúpula los días que se celebren las expresadas fiestas, garantizando así la vida de los espresados operarios que en aquellos momentos trabajan completamente al aire y con verdadera esposición de la vida" (Llibres de Consells, 12-IV-1902. AHME).

(61) Carles Tàrraga, en el seu Ms. de 1751, ens narra alguna d'aquestes caigudes, quan en aquella època no hi havia xarxa, unes humanes, salvades pel merc de les portes del cel, altres dels més diversos i estrambòtics objectes: pedres, dagues, espasins, barrets, capes, melons, càntirs, etc., indicatiu del tràfec que sempre hi ha hagut entre els tramoistes del cel, que mengen, beuen, criden, xerren, car des d'allí no es pot seguir ni oir la representació, i a ells, des de baix, tampoc se'ls ou.

(62) Fragment de Llibre Racional de l'època (1672) relligat als Papeles Curiosos, 1, f. 284v<sup>o</sup>. AHME.

(63) Ms. 1751, f. 36.

(64) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1745-46. Leg. 26/4-5. AHME.

(65) Ms. 1751, f. 32.



- (66) Llibre Racional Major, 1710ss., ff. 147v<sup>o</sup>-148. AHME.
- (67) Leg. 22528, peça n<sup>o</sup> 4 (19-VIII-1758). AHN (Madrid).
- (68) Claveria N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME.
- (69) Leg. 22528, peça n<sup>o</sup> 4, fol. 167v<sup>o</sup> (Informe de 20-X-1758). AHN.  
És a dir, que Evangelio pretenia teular a dues aigües la nau:  
"el tejado se ha de formar de madera con cartavón correspondien  
te, según arte, cuidando que la emmaderación sea a parhilera  
con los cuadrantes correspondientes a cada par" (ibíd., f.166),  
cosa que no s'arribà a fer.
- (70) Claveria de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, 1760. . Leg. 27/2-5. AHME.
- (71) Leg. 22528, peça n<sup>o</sup> 1, ff. 66-66v<sup>o</sup>. AHN.
- (72) Llibre Raciobal Major, 1710ss., f. 166ss. AHME.
- (73) "Por las maromas de cáñamo ha hecho para los pescantes"  
(Claveria de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, 1755-56. Leg. 27/2-1. AHME).
- (74) Llibres de Consells, 20-I-1781. AHME.
- (75) Claveria N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> 1755-56, Leg. 27/2-1. AHME. El 1753 també  
s'anotava "la carrucha para la tramoia" (Claveria N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, 1753-54,  
Leg., 27/1-5. AHME).
- (76) "Por un cordel nuevo de cáñamo... para las carruchas de  
las tramoyas" (Claveria 1757-58. Leg. 27/2-3. AHME).
- (77) Llibres de Consells, 14-IX-1792. AHME.
- (78) Vegeu Capítol I : Aspectes Històrics.
- (79) Llibres de Consells, 13-VIII-1844. AHME.
- (80) Papeles Curiosos, 2, f. 278v<sup>o</sup>. AHME.
- (81) 8-V-1878. Leg. 362-n<sup>o</sup> 23. AHME.

(82) 26-VIII-1878. Leg. C-nº 43. AHME.

(83) Llibres de Consells, 22-V-1884. AHME.

(84) Llibres de Consells, 20-I-1781. AHME.

(85) Cf. Juan Castaño García: "La Festa d'Elx cien años atrás" Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, nº 40 (IX-XII/1983), p. 161.

(86) Junta Parroquial de Santa Maria, 11-VII-1663, fol. 100. ABSME.

(87) Llibres de Fàbrica de Santa Maria (1505-1669). ABSME. Cf. Joan Castaño i Garcia: "La tramoia de la Festa d'Elx: notes a la seua evolució". L'Espill, nº 22 (X-1985), p. 14, nota 12.

(88) Ms. 1751, f. 35. Tàrrega treu aquesta dada possiblement d'un manuscrit titulat Antigüedades y glorias de la Villa de Elche, probablement escrit a principis del XVIII i del que se'n conserven alguns fragments relligats als Papeles Curiosos, 1. Allí llegim, efectivament, el mateix accident: "asístiendo... Juan Oliver arriba a la puerta del cielo que ay en el terrado de dicha Iglesia, etc." Aquí s'identifica, explícitament, trapa amb porta del cel, aspecte que no creiem probable. Del referit manuscrit fragmentari sembla que se'n féu un trasllat el 1757 per donar-li al sermonista d'aquell any: "por aver copiado las Antigüedades de esta Villa y Venida de Nª Sª a ella para las noticias al Predicador, 14 sueldos" (Claveria Nª Sª, 1756-57. Leg. 27/2-2. AHME).

(89) Cuentas dadas por Mathias Malla Generoso, fabriquero de las rentas y demás perteneciente a la fábrica de Santa Maria de la Villa de Elche de los años 1719 y 1720 (sense foliar). ABSME.

(90) Claveria Nª Sª, 1743-44. Leg. 26/4-3. AHME.

- (91) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1746-47. Leg. 26/4-6. AHME.
- (92) Llibre Racional Major, 1710ss., f. 3v<sup>es</sup>. AHME.
- (93) Ms. 1751, f. 32v<sup>o</sup>. Aquí, en canvi, es diferencia entre trape i portes del cel, situades aquestes sota la primera (vegeu el comentari de la nota 88).
- (94) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1753-54. Leg. 27/1-5.
- (95) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1757-58. Leg. 27/2-3.
- (96) Noticier de J.M.Ruiz inclòs als Papeles Curiosos, 5, ff. 98v<sup>o</sup>-99. AHME.
- (97) Memorials solts de l'ABSME reunits i transcrits per Joan Castaño en el seu article inèdit "L'arrova de l'oli, una antiga aportación al mantenimiento de la Festa d'Elx". Chaveta és, segons el diccionari de la RAE, 'clavija o pasador que se pone en el agujero de una barra e impide que se salgen las piezas que la barra sujeta', i així ho recull, com a castellanisme, el DCVB (el mot correcte seria clàvia o clavilla). La garofa ha d'ésser la garrocha, vara amb passador als extrems.
- (98) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1742-43. Leg. 26/4-2. AHME.
- (99) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1640-41. Leg. 25/2-5, f. 3.
- (100) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1739-40, Leg. 26/3-5. El 1732 aquest Ginés Irlés de Ferrero, cobra també per "poner y quitar el cielo" (Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1732-33. Leg. 26/2-4. AHME).
- (101) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1740-41. Leg. 26/3-6. AHME.
- (102) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1749-50. Leg. 27/1-2. AHME.
- (103) Llibre Racional Major, 1710s., f. 3v<sup>es</sup>. AHME.
- (104) Llibres de Consells, 20-I-1781, quan els germans Ginés i Agustí Irlés reben la custòdia de les tramoies del cel, càrrec

que hereten de son pare.

(105) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1746-48. Leg. 26/4-6. 1 vara a Xàtiva i a Alacant són 912 mm.

(106) Leg. 22528, peça n<sup>o</sup> 4, f. 194v<sup>o</sup>. AHN.

(107) ibíd., peça n<sup>o</sup> 1, ff. 66-66v<sup>o</sup>. AHN.

(108) ibíd., peça n<sup>o</sup> 1, f. 88v<sup>o</sup>. AHN.

(109) J.Fuentes y Ponte: Memoria histórico-descriptiva, p. 180.

(110) Pagament de 23-VIII-1839. Leg. C-n<sup>o</sup>41. AHME.

(111) J.Fuentes y Ponte, op.cit., p. 180.

(112) Llibres de Consells, 25-V-1867. AHME.

(113) Papeles Curiosos, 5, f. 280v<sup>o</sup>. AHME.

(114) I afegeix: "A la 1 y 3 cuartos de la tarde del 10-VII-1867 fue conducido el cielo referido, desde el patio de las monjas de la Corredera a la Iglesia Parroquial de Santa Maria, por catorce hombres, atravesando unas trozadas de bigas sobre las que descansaba hecho dobleses para que no se maltratara. A las 3 y cuarto de dicha tarde se colocó por primera vez en la media naranja" (Papeles Curiosos, 5, ff. 280v<sup>o</sup>-283. AHME).

(115) "pour I chiel de toille pointuré, où estoient aucunes es toilles dorées" (G.Cohen: Le livre de conduite, p. 471).

(116) "Item, a fymament with a fierye clowde and a double cloude" (Cf. Claude Gauvin: Un cycle du théâtre religieux anglais au Moyen Âge. Paris, CNRS, 1973, p. 90).

(117) Sanchis Sivera: La Catedral de Valencia, p. 464.

(118) Recordem el torn amb manetes i el polipast o doble politja de la Passió de Mons que servia per pujar el diable i a Crist al Pinacle del Temple: "pour II manevelle de fer servant à tourner le cercle du Pinacle, et une baye portant II moulettes et une keville de fer servant au piét du dit Pinacle" (G.Cohen: Le

livre de conduite, pp. 496-7).

(119) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1632-33. Leg. 25/2-4, fol. B. AHME.

(120) Leg. 22528, peça n<sup>o</sup> 4, f. 194 (30-XI-1759). AHN.

(121) Ms. 1751, ff. 35v<sup>o</sup>-36.

(122) Leg. 22528, peça n<sup>o</sup> 1, ff. 66v<sup>o</sup> i 88v<sup>o</sup>. AHN. De la construcció o renovació dels torns anteriors als d'Evangelio, tenim només algunes dades: "por una jácena... para renovar los tornos" (Claveria 1752); "por un quartón grande y dos medianos que se han comprado para el torno y carrucha" (Claveria 1752); "una xásena para aser un torno" i "componer los tornos" (Claveria, 1754); "a los maestros carpintero y serrajero por haver compuesto el torno, puerta del caracol para subir el terrado y hecho serraja y llave" (Claveria 1759). A aquesta porta ha de referir-se la "serraja nueva para la puerta que entra al torno de las tramoyas" (Claveria 1749), si bé el 1723 es ressenya: "Mas a Juan Bayle por dos puerta para el caracol y tornos" (Claveria, 1723. Leg. 26/1, fol. 30. AHME).

(123) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1725-26. Leg. 26/1-3. El 1747 es gasten tres lliures "por una tienda de tela de costtales para la sombra en la trapa del terrado de Santa Maria" (Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup> 1747, Leg. 26/4-6. AHME).

(124) Llibres de Consells, 2-IV-1755. AHME.

(125) "a Fco. Torregrosa, maestro soquero y alpargatero, 50 L. i s. 6 d., valor de una vela grande y otra pequeña, cordales y manos de trabajo de coser los cordales que se han hecho para la función de N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup> que sirven en el terrado de dicha iglesia para sombra" (8-VII-1755)(Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME).

(126) "En 14-VIII-1858 se estrenó la casita de madera que se construyó delante de la cúpula de la Iglesia de Sta.M<sup>a</sup> de esta Villa, en los terrados, para custodiar y evitar que la intemperie perjudicara el torno que sirve para descender y elevar las tramoyas ... y evitar también el movimiento de dicho torno que anualmente, al terminar la Fiesta, se hacía para retirarle a la casita donde se custodian muchas de las piezas de dicha Fiesta, con lo que se perjudicaban los terrados, teniendo que componerles cuasi todos los años en perjuicio de aquel sumptuoso edificio. Los gastos... salieron de la administración de las rentas del Vínculo de la Virgen" (Papeles Curiosos, 1, f. 282). "Esta casita, toda de madera, se colocó en el terrado de la Iglesia de Sta. M<sup>a</sup> junto a la cúpula principal y su parte de levante, en 11-VIII-1858, y su valor, incluso la pintura con su madera, ascendió a 3516 r.v. Fue pintada por Francisco Bulo de Brauli, músico (?) mayor de esta Villa" (Papeles Curiosos, 5, f. 100v<sup>a</sup>-101). "Por el Sr. Presidente se manifestó que la casita para resguardar el torno que funciona en el terrado de la Iglesia de Sta.M<sup>a</sup>... se halla terminada, según lo resolvió esta Municipalidad" (Llibres de Consells, 21-IX-1858. AHME). "Relación de los gastos ocurridos en la construcción de la casita de madera para resguardo del torno de la Fiesta de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>... que hemos practicado los Maestros de albañilería, carpintería, herrería, ojalatería y pintor que abajo suscribimos: ... jornales y materiales de albañilería empleados en predichas casitas y reparación de la vieja 337 r.;...valor de la madera y echuras, 1900 rals;... valor del zerraje y echuras... 369r.; ...por la plancha de sinc y mis trabajos, colocada en el aforro de dicha casita, 510r.;... de los colores y trabajo empleado en pintar la casita repetida, 400r. Total: 3516 reales de vellón" (Vínculo de N.Caro, 8-XI-1858. Leg. 28/10. AHME).



(127) "José Soriano, 120 r.v. por los colores y trabago en la pintura, o sea, renovación de la casita de madera existente en el terrado de la insigne Parroquial Iglesia de Sta. M<sup>ª</sup>" (Vincle de N.Caro, rebut nº 7 de 12-XII-1860. Leg. 28/12. AHME).

(128) "Memòria de lo que se à gastat en fer la baraca de Santa M<sup>ª</sup>. Primo se an gastat desat cafisos de algesp a quatre reals el cafís, 68 r. Mes güit colañes y un rollís... 75 r. Mes deu fexos de cañís a real, 10 r. ... una cherionada (?) de algesp, Br. Mes una biga per a la barraca... de adobar la barraca, 6 r." (Alvarans solts d'entre 1640-1650, docs. VI, VII i VIII. ABSME. Cf. Joan Castaño: "L'arrova de l'oli...").

(129) "a Juan Cierra, alvañil, por el iesso, rollisos y obra echas en la casita para los músicos y citarones, 14 L. 16 s. 3 d." (Claveria N<sup>º</sup> S<sup>º</sup> 1723, Leg. 26/1, f. 30. AHME).

(130) "Item de dos ventanicas que se an echo para la casita que ai en el terrado de Santa M<sup>ª</sup> que sirve para des-suarse los músicos, an costado 17 s." (Claveria 1726, Leg. 26/1-4, f. 33. AHME).

(131) "2 ventanas para la casita de los músicos... a Matheo Asnar, maestro de obras, por haver alargado la casita de los músicos en el terrado y rejas de las ventanas, 144 reales 8 dineros... 5 L. 7 s. 9 d. que ha importado el gasto de jornales y materiales gastados en la casita del terrado de Sta.M<sup>ª</sup> para los músicos... en el trespol que se le puso y reparo que se le hizo" (5-II-1754). Claveria N<sup>º</sup> S<sup>º</sup> 1753-54. Leg. 27/1-5. AHME.

(132) Una caseta semblant, per a vestuari dels actors, es feia a Lucerna el 1583 : "ein Hüslin", Cf. B.Evans: The Passion Play of Lucerne, p. 190.

(133) "a Phelipe Ovet, 3 reales valor de 2 aldavas que hizo para la casita que está encima del terrado de Santa María don de se ponen los adherentes para la Festividad de Agosto" (13-II-1745), possiblement per evitar els possibles furts, solució que estalviava el tenir vigilants per als dies de la Festivitat: "Otrosí a Gaspar Torres 5 s. por haver estado una noche y medio día en el terrado de la Iglesia de Sta.Mª guardando las tramoyas" (Claveria Nª 5ª 1744-45. Leg. 26/4-4. AHME).

(134) "coste de la obra y piesa que se determina hacer en el terrado de la nave de la Yglesia Mayor para la custodia y conservación de las maderas que sirven para el tablado de la Fiesta de agosto en el mismo terrado, en cantidad de 20 L. 8 s." (Llibres de Consells, 12-IX-1777. AHME).

(135) "José Berenguer, carpintero, 12 r.v. y son por componer la puerta de adonde ponen la madera de la Fiesta de la Virgen y por reclavar las puertas de la media naranja de Sta.Mª". Vinde de N.Caro, rebut nª 10 (25-X-1857). Leg. 28/9. AHME.

(136) "Relación que manifiesta el gasto ocurrido en la compocición de las tres casitas situadas en el terrado de Sta.Mª donde se colocan las maderas, tramoyas y cordeles para la Fiesta de NªSª de la Asunción" (vid. infra, nota 138).

(137) "el mal estado en que se encuentran los techos de las casitas que en la iglesia de Sta.Mª hay destinadas a conservar el menage que se usa en la Festividad de Nª Patrona y la imprescindible necesidad que existe de hacer una composición en las mismas" (Llibres de Consells, 19-VII-1865. AHME).

(138) "las compociciones que se an hecho en la primera casita, la cubierta de 50 palmos se á hecho nueva con el trespol y 7 bigas, las otras dos compocición de terrados y paredes y una riastra (travesser) de 26 palmos , la cuadrilla 6 días de 2

oficiales, amasador y 3 peones, a 44r., 264 r. 4 cahises (ca-fissos) de yeso, 67 r. 17 m. 200 estives (?), 40 r. 2 cahises de mortero, 100 r. Al maestro por 6 días, 30 r. Suma: 501 r. 17 m." (Vincle N.Caro, rebut nº 2. 1865-66. Leg. 28/14. AHME).

(139) Ramon Muntaner en la seva Crònica parla també abundantment de taulats. En l'entrada de Martí l'Humà a Tortosa (1401) se li féu un "papalló" amb un "pont ribarech" on eixia el rei. (Llibres de Claveria, 1401, f. LXXXXVII. AMT), i en la de València (1402) hi havia, d'una banda, els "bastiments dels dites entremeses", i d'altra "lo cadafal o peyró on mirava lo dit senyor Rey e Senyores Reynes" (Libre de Memòries, I, p.163). En la Coronació d'aquest monarca a la Seu de Saragossa, se li parà "un sitial cubert de drap de or que fou aparellat enmig del pati [presbiteri] del dit altar. Aprés fo posat un altre sitial vers lo altar per a l'arquebisbe de Saragoça" (P.M.Carbonell: Cròniques d'Espanya, f. CCXVIII) i, un cop coronat, pujà al "cadafal que li era aparellat a la mà dreta del pati de l'altar major, hon havia una cadira molt ricosament arreada" (ibíd., f. CCXVIIIVº). En la de Ferran d'Antequera es feu "un andamio de madera fecho muy largo entre los cruzeros de la Yglesia, de parte a parte, con assaz espacio, alto del suelo bien honze palmos, dó estava fecho un altar con sus gradas... e todo el andamio muy bien guarnido de alonbras el suelo, en las paredes de nobles paños de oro e syrgo, e el altar muy noblemente adreçado e un frontal muy rico de oro amarillo; [e] el dicho andamio entrava por la capilla del arçobispo don Lope de Luna e [en] medio del andamio estava el altar, [e] en este andamio estaban tress syllas muy rricamente adreçadas e con sus paños de oro e syrgo a las espaldas [de] las dos; estava la una a la mano derecha del preste quando se buelve al pueblo e la otra a la mano izquierda; la de la mano derecha estava más alta que las otras sobre tress gradas, estos (e en esta) se coro-

nó el rey, en la otra la reyna, e la sylla [que] estava en cabo del andamio pegada a un pilar de los cruzeros de la Yglesia dó se mostraban al pueblo asý el sábado quando iba, como el domingo, asý la reyna como el rey" (Alvar García de Santamaría: Crónica de Juan II, Ms. esp. 104, f. 193. BNP).

(140) Vegeu, per exemple, l'Ordo Stellae de Bilsen (s.XI) on els Reis Mags "desendent de sedes" (Palau d'Herodes), o el Castell d'Emaús de l'Ordo Peregrinum de Rouen (s.XIII) on els pelegrins "ascenderint" al tabernacle (Cf. Gustave Cohen: Anthologie du drame liturgique, pp. 148 i 68). Vegeu també els exemples de Rouen, Tours o Avinyó que estudia Elie Konigson (L'espace théâtral médiéval, pp. 21-45).

(141) Cf. J.F.Massip: "Les primeres dramatitzacions de lá Passió en les cultures occitana i catalana". Revista D'Art, nº 13 (en premsa).

(142) Cf. William Shepard: La Passion provençale du Manuscrit Didot. Mystère du XIVème siècle. París, 1928. Vegeu la definició que dóna de "mansió" W.T.Shoemaker ("Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI". Estudios Escénicos, 2 (1957), pp. 21-22).

(143) Vegeu Capítol V, notes 67-75.

(144) Vegeu Capítol V, nota 76.

(145) "Item costaren cordes per als bastiments, III sous I diner. Item costaren V liures de claus per als cadafals, V sous... Item costaren cordel per al cadafal de Judes, V diners" (Llibres de Claveria, 4 (doc. 4-IV-1383), Arxiu Municipal de Castelló) Cf. José Sánchez Adell: "Castellón de la Plana en la Baja Edad Media. Aspectos de la vida urbana". BSCC, 54 (1978), pp. 333-334. Podem interpretar que els bastiments eren per al pú-

blic i els cadafals per als llocs escènics? En aquest cas es tractaria, també, d'una representació al carrer.

(146) Vegeu Capítol V, notes 89ss.

(147) Gabriel Llompart: "La Fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (ss.XIV-XVIII)". AST, 39 (1966), p. 42.

(148) Higiní Anglès: "Epístola farcida del martiri de Sant Esteve", Vida Cristiana, X (1922), p. 70.

(149) Higiní Anglès: "El Cant de la Sibil·la", Vida Cristiana, IV (1917), p. 72, on referencia també, ja el 1406, "fusta per fer los cadafalchs" per als actes dramàtics de Nadal. El 1418, a la Processó del Corpus de Toledo, els fusters construïren "cadahalsos" (C.Torroja-M.Rivas: El Teatro en Toledo, p. 13 nota 14).

(150) Richard Donovan: The Liturgical Drama in medieval Spain, p. 158.

(151) Higiní Anglès: La música a Catalunya fins al s.XIII, p. 285.

(152) Vegeu Fig. En aquesta expressiva pintura observem l'existència d'un entarimat redossat a la façana del Palau de la Signoria on s'instal·la, ben visible, el tribunal inquisitorial que sentència a mort presumiblement a Gerolamo Savonarola (1452-1498) i a altres dos, segurament destacats ecclèsiàstics seus. D'aquest empostissat arrenca un corredor fins a un cadafal circular al centre de la plaça (encara avui recordat per un cercle de marbre amb la inscripció de l'execució), on es dreça el pal del que seran penjats els reus, i sota el qual s'encén la foguera. L'estructura és de fusta, amb cobertura de taulons sobre suports d'estaques, cavallets i puntals. Observem també la multiplicitat "escènica" de la pintura, en la que se'ns ofereix



simultàniament les tres seqüències del fet: sentència, conducció i penjament.

(153) Cf. Johan Huizinga : El otoño de la Edad Media, pp. 18 i 25.

(154) "...al dit Maestre Vicent [Ferrer] en sa entrada fos fet aquell acolliment que paregués als honorables jurats ésser fagdor e expedient e a la honor de la Ciutat. E que fossen prestades velas e entenes e exàrcia de les que són en la Draçana del Grau de la Mar per fer ombres a les places e lochs dins la Ciutat on lo dit Maestre Vicent prehicarà, e fessen fer cadafals on poguessen estar los Jurats e alguns Prohòmens de la Ciutat oïnts los sermons llà on lo dit Maestre Vicent prehicarà..."  
(Manual de Consells, t. 24 A, f. CCXXV (13-VI-1410), Cf. H. Corbató: Los Misterios del Corpus de Valencia, p. 149).

(155) "...en fer lo cadaffal de maestre Vicent Ferrer en la plaça de la dita Vila ... per portar los cabirons al dit cadafal... per XIII trenilles d'espart... a obs del dit cadafal... set lliures de claus grosos... a obs del dit cadafal... III lliures de claus miganets... una liura de claus...per a obs les cortines del dit cadaffal ... per dues posts...per el dit cadafal..."  
(Cf. J.M. Doñate Sebastià: Datos para la Historia de Villarreal, III, pp. 180-181), "...bagadures, simolses e fil...en los cubertós del cadafal que fon feyt a maestre Vicent Ferrer" (ibíd., p.182).

(156) Recordem els de Lleida per a certa representació de l'Ascensió, el 1458 i 1472, que anaven coberts de draperia; per a les representacions de la Passió el 1456 (Cf. Luís Rubio Garcia: Estudios sobre la Edad Media española, pp. 32 i 28) o per la representació de l'Assumpció, instituïda el 1497, amb un cadafal d'uns 50 m<sup>2</sup> o més, segons es dedueix de la fusta utilitzada en construir-lo (Cf. J. Romeu i Figueras: "El teatre assump-



cionista de tècnica medieval als Països Catalans", p. 271 i nota 91); els cadafals de Vila-Real, envoltats de bancs per al públic (Representació de Sant Jaume, 1569 i 1579. Cf. J.M. Doñate, op.cit., III, pp.153-154) o els de Mallorca per a les representacions de Setmana Santa almenys des de 1456 (Cf. G.Llompart: "El Davallament a Mallorca, una paralitúrgia medieval", pp. 109-133).

151

(157) Cesare Molinari: Spettacoli fiorentini del Quattrocento, p. 57.

(158) Claude Gauvin: Un cycle du théâtre religieux anglais, p. 285.

(159) A.Vitale-Brovarone: Il quaderno di segreti, pp. XIV-XV.

(160) Recordem les carretes i roques de la Processó del Corpus de València, almenys des de 1432 (Cf. M.Carboneres: Relación y explicación histórica, pp. 41 i 47) i encara vigents avui en dia, o els de Tortosa des de 1446 (Llibres de Claveria. AMT). A Toledo, des de 1418, la Processó del Corpus incorporava "carretas y carretón", encara no pròpiament escèniques, car sobre d'elles només "yvan algunas ymágenes" (C.Torroja-M.Rivas, op.cit., p.13, nota 14), i que es construïen amb rodes, eixos, fusta de Conca i d'Àvila, cairats, taulons, quartons i fusta de parafulla, muntat amb claus, tatxes, galfons, perns, gemals, etc. (ibíd., p.40. Documentació de 1493 a les pp. 185-192). Per a una mateixa representació de vegades s'usaven diversos "carros": el 1496 s'utilitzaren 13 carretes per 6 "autos" i el 1498, 15 carros per 7 "autos" (ibíd., p. 44). El "Carro de la Ascensión", documentat a partir de 1500, era tan gran que calia prendre mesures als carrers i portals per on havia de passar per tal d'evitar que s'eganyés (ibíd., p. 62).

(161) Cal assenyalar els cadafals múltiples emprats en les representacions mallorquines conservades en el Ms.1139 de la Biblioteca de Catalunya, escrit entre 1598-1599. (Cf. J.Romeu: Teatre Hagiogràfic, passim, o Ferran Huerta: Teatre Bíblic, passim).

(162) Cadafal de la Passió de Cervera (1501, 1509, 1518), fet per un "mestre de cases" (Jacme Alcover). Cf. A.Duran-E.Duran: La Passió de Cervera, p. 18, notes 6-7.

(163) És el cas, ja comentat, del cadafal de la Consueta del Juý mallorquina: un taulat que representa la terra, sota del qual s'emplaça l'infern, i al seu darrera un altre més alt que és el lloc del Paradís.

(164) Vegeu nota 139.

(165) Cf. J. Sanchis Sivera: La Catedral de Valencia, p. 464, nota 1 (document de 1432), i les Fig. , cadafal que en la representació de la Palometa era format per "XXIV taules" (p.469).

(166) Libre de Memòries, I, p. 456.

(167) "Sa Magestat se'n passà al cadafal que estava davall lo sambori..." (Cf. J. Sanchis Sivera, edit.: Libre de Antiquitats, p. 211. Valencia, 1926).

(168) J. Romeu: Teatre Hagiogràfic, I, p. 84. Vegeu també el "cataffal in solito pulpito pro faciendo la Turba" de la Catedral de Tarragona (1561) (Cf. A. Tomás Avila: El culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona, p. 59).

(169) Representació de les Tres Maries (Girona, 1539). Cf. Higiní Anglès: La música a Catalunya fins al s. XIII, p. 275: "eant ad altare maius, ubi sit paratum Cadafale".

(170) Així a la Representació de la Sibil·la de la Catedral de Toledo o a les representacions nadalenques de la Seu d'Osca (Cf. R. Donovan, op.cit., pp. 39-40, 181 i 189-190, i H. Anglès, op.cit., p. 302): "dice la Sybilla los versos en un tablado pequeño que para este propósito se ha hecho entre los 2 coros, arrimado a la rrexa del coro mayor, por la parte de afuera, junto al púlpito donde se canta el Evangelio", "Suben todos 5 [Sibil·la, àngels i acompanyament] a un tablado que está prevenido al lado del púlpito del Evangelio" (Ms. de 1765).

- (171) H.Rey-Flaud: Pour une dramaturgie du Moyen Age. Paris, PUF, 1980, pp. 38-41.
- (172) E.Konigeon: La représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes, pp. 42ss.
- (173) Gustave Cphen: Anthologie du drame liturgique, p. 74.
- (174) G.Llompart: El Davallament de la Creu, p. 121.
- (175) A.Duram-E.Duran: La Passió de Cervera, p. 18 nota 7.
- (176) "Item a Ginés Irlés, piedrapiquero, 7 L. por el trabajo de hazer el tablado para la Fiesta" (Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1708-1710, Leg. 25/4-1. AHME).
- (177) Cf. J.F.Massip: "El Renaixement a Tortosa". Ebre-Informes, n<sup>o</sup>s 162-165 (Tortosa, II-IV/1981) i "El Renaixement a Catalunya", Canigó, n<sup>o</sup> 74 (Barcelona, II-1983), pp. 8-10. Joaquim Garriga: Renaixement. Segle XVI (amb la col.laboració de M. Carbonell), vol. IV de la Història de l'Art Català, pp. 99-102. Barcelona, Ed.62,1985. R.Navarro: "Renacimiento y Barroco", dintre de la Historia de la Provincia de Alicante, vol. III. Múrica, ed.Mediterráneo (en premsa).
- (178) Per a la representació de l'Assumpció de Lleida, és "mestre Gaspar la Nage, fuster" "e lo seu jove" qui s'encarreguen de bastir el cadafal el 1497. Cf. J.Lladonosa y Pujol: La Diócesis de Lérida y el misterio de la gloriosa Asunción de la Santísima Virgen. Monografía histórica. Lleida, 1952, pp. 206-208.
- (179) Fa 40 anys que intervé en la representació, actualment de primer Jueu, càrrec que vol transferir a son nét, que ja aquest any s'ha assajat.
- (180) "Més a J.Sória, de corda per a lo cadafal" (Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1617-18. Leg. 25/2, f.3. AHME); "a Ginés Irlés, per lo sa-

lari se li dóna de fer y desfer lo cadafal y una lliura dotze sous de gasto de algeps y corda per a fer dit cadafal" (ibíd., 1632-33. Leg. 25/2-4, f. 2v<sup>o</sup>. AHME); "més a Ginés Irlés... per algeps y cordes que se an gastat per a lo cadafal y andami" (id., 1640-41. Leg. 25/2-5, f. A); "yeso, clavos y sogas para componer el tablado y andador" (id., 1740-41. Leg. 26/3-6; id. 1744-45. Leg. 26/4-4; id., 1748-49. Leg. 27/1-1; etc. AHME).

(181) Vegeu Inventari i Plànols.

(182) "a Martín Bayle, maestro carpintero ... por 6 pies que hizo para los cavalletes de dicho tablado" (Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1743-44. Leg. 25/4-3. AHME); "por componer los canseles debaxo del tablado" (id., 1744-45. Leg. 26/4-4. AHME); "4 tablonas para el tablado" (id. 1749. Leg. 27/1-2. AHME); "por tres tablas de a 36 que á trahído de Alicante para el tablado, 9 pies que á echo para los cavalletes del mismo" (id. 1753. Leg. 27/1-5. AHME).

(183) Cf. Llibres de Consells, 26-VI-1754, 17-XII-1754 i 2-IV-1755, i Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME.

(184) Cf. Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME.

(185) ibíd., loc. cit.

(186) Ja hem vist com es feia a Toledo (vegeu nota 160). Vegeu també, sobretot, G.Cohen: Le livre de conduite du régisseur et les comtes de dépenses de la Passion (Mons, 1501), pp. XXXIX-LXXIX

i 469-593.

(186bis) G.Llompart (El Davallament a Mallorca, pp. 120-121) transcriu "xebions". Els xebrons són 'barrons de fusta que formen les parets o bandes del carro' (DCVB).

(187) A.Duran-E.Duran, op.cit., p. 8, notes 6-7.

(188) "item, loguï XXIV taules per fer lo cadafal" (J.Sanchis Si- vera, op.cit., p. 469).

(189) J.Lladonosa i Pujol, op.cit., p. 206.

(190) J.Romeu: El teatre assumpcionista, p. 271, nota 91.

(191) Cf. Llibres de Consells, 3-II-1860. AHME.

(192) 28-VIII-1878. Leg. C-Nº43. AHME.

(193) Vegau Inventari.

(194) Claveria de NªSª, 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME.

(195) És expressiva la despesa feta en la Passió de Mons de 10 sous "pour XII thourettes [colonnets] de bois tournée" (G.Cohen, op.cit., p. 490).

(196) Claveria de NªSª 1726-27. Leg. 26/1-4, f. 33. AHME.

(197) "por el corte de maderas y tornear la barandilla y ajustarla, a Antonio Torreblanca, carpintero, 22 L. ,,, Más a Joseph Pómares por dar colores a dicha barandilla, 10 L. Mas a Manuel Ortís por todos los ierros de la barandilla, 3 L." (Claveria NªSª, 1723-24. Leg. 26/1, ff. 29vª-30. AHME). Al mateix ferrer Ortiz se li compren "2 tornillos con sus embres para sujetar la barandilla del tablado de la Fiesta, 7 s." (Claveria NªSª, 1743-44. Leg. 26/4-3. AHME).

(198) Claveria de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, 1749-50. Leg. 27/1-2. AHME.

(199) També a Girona, el 1539, en la representació de les Tres Mariees, es fa un "cadefale cum multa luminaria" (Cf. H.Anglès: La música a Catalunya fins al s.XIII, p. 275, i R.Donovan: The Liturgical Drama, p. 102).

(200) Claveria de N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME.

(201) *ibíd.*

(202) Rúbrica inicial de la Segona Jornada. Cf. la nostra edició, p. 132.

(203) Claveria N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1749-50. Leg. 27/1-2. AHME.

(204) "La tramoya terrestre de la Festa". Información, 9-VIII-1986, pp. 30-31.

(205) Claveria de N<sup>o</sup>S<sup>o</sup> 1750-51. Leg. 27/1-3. AHME.

(206) *id.*, 1754-55. Leg. 27/1-6, AHME.

(207) *ibíd.*

(208) Representació de la Presca de l'Hort a Banyuls-dels-Aspres (1888). Cf. Josep Sebastià Pons: La littérature catalane en Roussillon au XVII et XVIII siècle, pp. 312-318. Tolosa-París, 1929. De manera semblant ho descriu M.Henry per al Misteri de S.Julià i Sta.Basilícia: "Sur un échafaudage d'environ 4 pieds d'élévation, une grande quantité de planches formaient une surface assez étendue, un peu inclinée vers les spectateurs" ("Une représentation des Mystères ou Comédies sacrées", dins de Lettres du Roussillon, p. 13. Perpinyà, Tastu, s.d. (envers 1823). Aquesta inclinació encara es manté a La Alberca (Salamanca) en la representació de la Loa de la Asunción, que compta amb un entarimat d'una alçada de 150 cm. pel darrera i 90 cm. pel davant (cara



al públic). Cf. G.V.Naleppa, op.cit., p. 83 (Vegeu nota 112 del Capítol IV).

(209) Es tracta d'una "alfombra de nudo, de forma irregular, con destino al Tablado y Andador que mide 109,15 m<sup>2</sup>, a 1560 pts./m<sup>2</sup>, 170.274'-. Es col·locà l'agost de 1959, i tingué un cost total (comptant l'embalatge i el desplaçament d'un orperari per transportar-la i dirigir la instal·lació) de 173.749,50' - ptes., pagades en terminis anuals de 17.000' - ptes. (per tant, en deu anys). (Factura de 6-X-1959, nº 14613. APNME)(Factura adreçada al "Patronato de la Dama de Elche" : els de la Real Fábrica de Tapices no devien tenir gaires notícies sobre el Misteri). L'inventari de 1971 la descriu com "una rica alfombra de nudo de color azul y dibujos dorados, rojos y verdes", i explicita que la catifa del cadafal "mide 58 m<sup>2</sup>, y la del andador 25 metros de largo por 2 de ancho". També ens informa de la "caja de madera recubierta de lámina de metal" per guardar les catifes, caixa que medeix 2,20 x 0,85 x 0,65 m. (Inventari de 31-VII-1971. APNME).

(210) Full solt inserit dintre el volum dels Llibres de Claveria, 1448. AMT.

(211) Hermenegild Corbató: Los misterios del Corpus de Valencia. "University of California Publications in Modern Philology", XVI, nº I, p. 158. Berkeley, 1933.

(212) Cf. Gustave Cohen, op.cit., pp. XLIX, LI, LXXXIX, 494, 531, 534 i 577. Vegeu també E.Konigson: La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes, pp. 36-37.

(213) Cf. E.Konigson: L'espace théâtral médiéval, p. 42.

(214) A.Tomás Ávila: El culto y la liturgia, p. 54, nota 113.

(215) "per posar les catifes en lo catafal" (Claveria N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1632-

33. Leg. 25/2-4, f. I); "por seis varas de lienso azul para el tablado" (Claveria N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1740-41. Leg. 26/3-6); "Otrosí a Fco.Salinas 1 L. 7 s. valor de onse varas y media de lienso azul para el tablado de la Fiesta a la parte de Levante" (Claveria N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1743-44. Leg. 26/4-3); "Otrosí a Bernardo Sanmartín, 3 L. 12 s. por 25 varas de lienso azul para el rededor del tablado" (Claveria N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1750-52. Leg. 27/1-3. AHME), etc.

(216) Cf. Papeles Curiosos, 5, ff. 292-292v<sup>o</sup>. AHME.

(217) Claveria N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME.

(218) J.Fuentes y Ponte: Memoria histórico-descriptiva, p. 191.

(219) L'Illustration, n<sup>o</sup> 2347 (18-IX-1897), p. 226.

(220) "La Asunción de Elche", publicat a La Época (Madrid) i reproduït a La Verdad (Tortosa, 18-VIII-1900).

(221) "12 L. de plata que sirvieron para la barandilla del tablado" (Claveria N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME).

(222) "Otrosí a los dichos Bayle y Reyes por el arcón que han hecho para cerrar dicha barandilla, por madera y zerrajes" (Claveria de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, 1745-46. Leg. 26/4-5. AHME).

(223) "per pintar roga la bastida" (Cf. J.Lladonosa y Pujol, op.cit., p. 206).

(224) L.Rubio: Estudios sobre la Edad Media, p. 33.

(225) Cf. G.Cohen, op.cit., p. XLIV i nota 3.

(226) Cf. E.Konigson: La représentation d'un Mystère de la Pas-

sion, p. 43.

(227) Libre de la benaventurada vinguda de l'Emperador y Rey don Carlos en la sua ciutat de Mallorques (1542), f. 6v<sup>o</sup>.

(228) Aquest fou construït el 28-VIII-1858 (Papeles Curiosos, 5<sup>a</sup> ff. 98-98v<sup>o</sup>. AHME).

(229) Leg. H/146, n<sup>o</sup> 7, f. 3 (1873). AHME.

(230) Cf. R. Donovan: The Liturgical Drama, p. 137.

(231) Teodor Llorente escriu, l'últim any del segle XIX : "en el cadafal hay 4 sillones para el arcipreste y otros sacerdotes de la parroquia" (Las Provincias, València, 11-VIII-1900) i Pedrell precisa: "uno para el arcipreste, uno para el maestro de ceremonias, otros para los sacerdotes de la parroquia, revestidos con sus hábitos" (La "Festa" de Elche, p. 14).

(232) Carta publicado a El Heraldo de Madrid (4-VIII-1907). Vegeu també J. Castaño: "La Festa de Elche cien años atrás", p. 180 n.13.

(233) Als corrals castellans del XVII aquest subsòl també s'utilitzava com a vestuari masculí. Cf. O. Arróniz: Teatros y escenarios del Siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1977, p. 70.

(234) Així a la Representació dels Set Sagraments, consueeta mallorquina del XVI (Ms. 1139, f. 172. Biblioteca de Catalunya). Vegeu, més endavant, l'apartat de Trucs Escènics.

(235) Generalment no s'utilitza la imatge titular venerada, que pesa uns 100 quilos, sinó una rèplica més lleugera (15 quilos) conservada al Museu de la Festa i propietat de la Societat de la Vinguda de la Verge (Cf. Inventari de 31-VII-1971. APNME).

- (236) G.Cohen, op.cit., pp. LXXXVIII, 26 (2<sup>a</sup> col.) i 493.
- (237) Cf. Le Baron A. de Girardot: *Mystère des Actes des Apostres représenté a Bourges en avril 1536 et publié d'après le Manuscrit original.* (Només edita un "Extraic des faintes quil conviendra faire pour le Mystère des Actes des Apostres", pp. 9-27). Paris, Didron, 1854, passim.
- (238) Cf. H.Rey-Flaud: *Le cercle magique*, p. 145.
- (239) Cf. E.Konigson: *L'espace théâtral médiéval*, pp. 131-160 i 288.
- (240) Cf. J.Fuentes y Ponte: *Memoria histórico-descriptiva*, p.197.
- (241) També de taulons de fusta eren les trapes de l'Hourt de Mons: "pour une aiselle [post] de X piét, dont on a fait ung huisset [eixida, trapa] de secrés sur le Hourt" (G.Cohen, op.cit., p. 521).
- (242) Recordem el "cadefals muy grand con gradones" de les representacions del Corpus saragossà de 1472 (Cf. G.Llompарт: "La Fiesta del Corpus y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca", AST, XLII (1969), p. 197), o l'empostissat parat al pati d'un castell que relata Cervantes: "...este teatro, adonde se subía por algunas gradas" (Don Quijote, II, cap. LXIX).
- (243) Claveria de N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1743-44. Leg. 26/4-3. AHME.
- (244) ibíd., 1744-45. Leg. 26/4-4. AHME.
- (245) ibíd., loc.cit.
- (246) Claveria de N<sup>o</sup>S<sup>o</sup>, 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME.
- (247) Llibre Racional Major, 1710ss., f. 3v<sup>o</sup>. AHME.

(248) Libre de la benaventurada vinguda de l'Emperador (1542), f. 14v<sup>o</sup>.

(249) Precisament les catedrals gòtiques de Múrcia i Oriola, veïnes d'Elx, conserven encara aquests reixats de cor i altar amb via sacra. La de Tortosa ho conservava encara abans la guerra (Fig.

(250) Cf. G. Llopart: "El Davallament a Mallorca, una paralitúrgia medieval", cit.

(251) Cf. Josep Romeu i Figueras: Teatre Hagiogràfic, I, pp. 90-91, i III, pp. 173 i 207. Vegeu també F. Huerta Viñas: Teatre Bíblic, pp. 288, 290 i 300, i el Ms. 1139 : 3<sup>a</sup> Passió mallorquina, ff. 167 ("romanga la Maria enmig del corredor per fer-se encontradissa ab lo Jesús") i 168 ("Maria encontrant-se ab las tres donas qui steran an el corredor"); Consueta dels Tres Reis, f. 24 ("Are se'n va Bálrean y per lo corredor troba a Aaron"), etc.

(252) 2<sup>a</sup> accepció del Diccionari de la R.A.E. Cf. José M. Díez Borque: Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, Barcelona, Bosch, 1978, p. 194.

(253) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1754-55. Leg. 27/1-6. AHME.

(254) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1749-50. Leg. 27/1-2. AHME.

(255) ibíd., 1754-55, cit.

(256) "al final del mismo [andador], a su derecha, retalla en avance uno de sus tramos para dar colocación a tres sillones que son ocupados por el Caballero Porta-Estandarte y los señores Electos" (Fuentes y Ponte: Memoria histórico-descriptiva, p. 190). Vegeu també nota 231.

(257) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1755-56 (Memorial 1756). Leg. 27/2-1. AHME.

- (258) "El caballero porta-estandarte y los dos señores electos, que son los que dirigen la famosa fiesta, tienen asientos preferentes junto al andador, lo mismo que las dos señoras camareras de la Virgen" (Teodor Llorente: Valencia, t.II de España, sus monumentos..., p. 997. Id.: "¡A Elche!" Las Provincias, 11-VIII-1900). También Felip Pedrell (op.cit., p. 15) ens informa: "El caballero porta estandarte y los dos señores electos... tienen sitios reservados en la parte más alta de la rampa, así como dos señoritas sirvientas de la Virgen".
- (259) Cf.E.Konigson: L'espace théâtral médiéval, p. 18.
- (260) Llibres de Sitiades, 14-VIII-1596. AHME.
- (261) Llibres de Consells, 21-VI-1635. AHME.
- (262) Llibres de Sitiades, 14-VIII-1652. AHME.
- (263) ibíd. Vegeu també Llibres de Sitiades, 15-VIII-1652. AHME.
- (264) Llibre Racional Major, 1710ss., ff. 78v<sup>o</sup>-79. AHME.
- (265) En aquest lloc el ressenya també Fuentes y Ponte (op.cit., p. 191).
- (266) AHN (Madrid). Sección Consejos. Leg. 22528, peça nº 3 ("Concesión de Arbitrios. Libramientos. Gastos ordinarios y extraordinarios").
- (267) Llibres de Consells, 23-XII-1739. AHME.
- (268) Libro Racional donde se toma la razón de las Libranzas. Lligell solt sense numeració. AHME.
- (269) Papeles Curiosos, 5, f. 70. AHME. Vegeu també Leg.H/146-1. AHME.
- (270) 28-VIII-1878. Leg. C-Nº43. AHME.



(271) Leg. H/146, nº 7, f. 3. AHME.

(272) Així ho referenciava, el 1886, Fuentes y Ponte (op.cit., pp. 192-193): "Cuando asiste el ilustrísimo señor Obispo, toma asiento en la tribuna correspondiente a la capilla de San Joaquin".

(273) Edició de P.Ibarra: El Tránsito y Asunción de la Virgen, p. 23.

(274) "Item, la Salve que es canta el día de la Festivitat de N<sup>ra</sup>S<sup>ra</sup>" (Llibre Racional, 1630ss., f. 151. AHME).

(275) "Item a Pedro Mena, arpista, se le dieron 3 L. por haverse quedado lo restante del Ochavario a tocar el arpa en las Salves de N<sup>ra</sup>S<sup>ra</sup>" (Claveria N<sup>ra</sup>S<sup>ra</sup>, 1708-10. Leg. 25/4-1. AHME).

(276) Claveria N<sup>ra</sup>S<sup>ra</sup>, 1712-13. Leg. 25/4-4, f. 2v<sup>o</sup>. AHME.

(277) Claveria N<sup>ra</sup>S<sup>ra</sup>, 1743-44. Leg. 26/4-3. AHME.

(278) id., 1744-45. Leg. 26/4-4. AHME.

(279) id., 1745-46. Leg. 26/4-5. AHME.

(280) ibíd.

(281) Claveria N<sup>ra</sup>S<sup>ra</sup>, 1746-48. Leg. 26/4-6. AHME.

(282) Llibres de Consells, 26-VI-1754. AHME.

(283) "11 s. valor de un pedazo de biga y tabla que á puesto en el tablado del altar mayor para la Octava" (Claveria N<sup>ra</sup>S<sup>ra</sup>, 1756-57. Leg. 27/2-2. AHME).

(284) Rebut nº 38 (4-I-1859). Leg. 28/11. AHME.

(285) Rebut nº 36 (5-XII-1859), ibíd. Vegeu també, especialment, rebuts nº 12 i 13 (19-VIII-1843), Leg. 28/3; rebut nº 210 (25-VIII-1847), Leg. 28/5; rebut nº 9 (17-VII-1859), Leg. 28/11; rebuts nº 19 (4-VII-1860), 20 (3-IX-1860) i 21 (22-VIII-1860), Leg. 28/12; rebuts nº 12 (8-VIII-1861), 16

(4-X-1861) i 17 (16-VIII-1861), Leg. 28/13; rebut nº 11 (24-III-1862), Leg. 28/16; etc.

(286) 'conjunto de velas o hachas de cera, que sirven en alguna función' (Dicc. RAE). En l'esmentada representació assumpcionista de Dieppe, el llit de mort de la Verge, situat davant l'altar major, estava enmig "d'une espèce de jardin de Gethsemani, dont les fleurs et les fruits étaient faits de cire peinte" (Cf. L.Vitet: Histoire de Dieppe. Paris, Lib. Charles Gosselin, 1844, p. 45).

(287) J.Fuentes y Ponte: Memoria histórico-descriptiva, p. 191.

(288) Recordem l'absis gòtic de l'església d'Elna (Rosselló), construït el seu perímetre fins ben bé 2 metres d'alçada i mai acabat, que encercla l'església romànica encara existent.

(289) Fragment de Llibre Racional de 1672 relligat als Papeles Curiosos, I, ff. 284-284vº. AHME.

(290) Memoria histórico-descriptiva, pp. 190-191.

(291) Crónica de Juan II. Ms. esp. 104, f. 193. BNP.

(292) Cf. Milà i Fontanals: Orígenes del teatro catalán, pp. 240-241. Bartolomé Las Casas referencia uns empostissats que els indis mexicans alçaven, a la plaça de l'església, "de un estado del suelo", ço és, de l'altura d'un home (Obras, cap. LXIV, vol. III, p. 213. Biblioteca de Autores Españoles, 105). Però a la plaça del mercat de Tlal-telolco, segons relata Hernán Cortés, havia "uno como teatro que está en medio della, fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el qual tenían ellos [els indis] para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos se ponían allí porque toda

la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía" (Carta Tercera, citada per José J.Rojas Garcidueñas: El teatro en Nueva España en el s.XVI. Mèxic, 1935, pp. 23-24); això és d'uns quatre metres d'altura, cosa realment exagerada.

(293) Miguel de Cervantes: Prólogo al Teatro y Entremeses. Dintre Obras Completas (ed. d'A.Valbuena Prat). Madrid, Aguilar, 1943, p.133s.

(294) M.Henry: Lettres du Roussillon. Lettre II: "Une représentation des Mystères ou Comédies sacrées". Perpinyà, Tastu, s.d., p. 13.

(295) Recordem que al costat nord hi havia el taulat de la Vila i el Bisbe, que en l'antiga església se situava a la part meridional (Capella del S.Crist) com ho féu el 1652 Lluís Crespi de Borja, el 1718 es col.loca també a la banda de tramontana, dalt les tribunes, plausiblement perquè l'altre cantó estava ocupat pel cadafal escènic. Vegeu notes 264 i 272.

(296) Leg. 72, nº3, f. 3. AHME.

(297) 23-IV-1615, citat per J.Sanchis Sivera (La Catedral de Valencia, pp. 200 i 466), però no aporta el document. Tindria alguna cosa que veure aquests rèixats amb els de la Via Sacra que, efectivament, dividien -i encara separen en alguns llocs- l'església?

(298) En la mort de Ferran d'Antequera (6-IV-1416), a València es proposa de fer "en mig de la Seu o de la sglésia de S.Vicent, aquell sia feta e posada una gran tomba, lilit fornit de fins draps de or, entorn del qual lilit sia fet un embarrament, dins lo qual sien agenollades les grans dones de stament... e fora lo dit embarrament estiguen los hòmens, axí clergues com llechs" (Libre de Memòries, I,

p. 461).

(299) Informació que ens facilita Dom Alexandre Olivar (Abadia de Montserrat) en amable carta de 5-VI-1986.

(300) Ms. Add. 28962, f. 381v<sup>o</sup> British Museum (Londres); reproduït en l'última edició de la Història de la Literatura Catalana de Martí de Riquer-Comas-Molas, vol. 4, lám. XII.

(301) M.Righetti: Manuale di Storia Liturgica, I, p. 298.

(302) Casiano Pellicer: Tratado histórico, pp. 102-103.

(303) *ibíd.*, p. 105.

(304) Vegeu nota 240 del Capítol V. El Diccionari de la R.A.E., com ja hem comentat (vegeu nota 252), dóna com a primera accepció de "palenque" el de "valla", però també, en el teatre castellà, el de "rampa". Aquí, naturalment, té el primer sentit.

(305) La rampa és de 18 metres de llargària, si bé el passadís que creen les baranes medeix 26 metres.

(306) "y acompañados del Sr. Arcipreste y de tres parejas de policía, salen y van a la ermita de S. Sebastián para acompañar a los actores" (Fuentes y Ponte, *op.cit.*, p. 190).

(307) Ja als ss.XI-XII a Padua, en el Visitatio Sepulchri, els tres diaques que interpretaven les Tres Maries, anaven precedits pel mestre de cerimònies, per fer-los lloc entre la gent des de la Sagristia fins al Sepulcre (Cf. Valentino Mancini: "Public et espace scénique dans le théâtre du Moyen Âge". Revue d'Histoire du Théâtre, 1965 n<sup>o</sup> IV, p. 392). Així mateix a la Segòvia del XVI, en una

cerimònia similar, "preçeda el pertiguero haziendo lugar hasta el altar mayor" (Cf. R.Donovan, op.cit., p. 62). Els "arregladors de la professó" en la Festa del Corpus estan ben documentats arreu dels Països Catalans. Només recordarem els "dos hòmens salvatges qui porten una barra per retenir la gent" en la processó del Corpus barceloní de 1424 (Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, p. 20). També en les entrades reials havien "ordenadors" del seguici i entremesos, que cavalcaven "per la ciutat per ço que bregues o remors no se moguessen" (Libre de Memòries, I, p. 498. Entrada d'Alfons el Magnànim a València, 1424).

(308) "Item, ponit in datis tres denarios quos solvit domino Jacobo Forner per huns açots als çans que entren en la iglésia" (Lleida, 1475. Cf. L.Rubio: Estudios sobre la Edad Media, p. 22).

(309) Llibres de Consells, 14-VIII-1818. AHME.

(310) Llibres de Consells, 11-VIII-1830. AHME.

(311) Pierre Paris, el 1896, descriu l'andador com "un plancheur va s'inclinant en rampe doucement jusqu'au milieu de la nef" (art.cit.).

(312) Libro de qüentas de la fábrica de Santa M<sup>a</sup> de la Villa de Elche desde el año 1719 en adelante. Document corresponent a 1771. ABSME. Cf. J.Castaño : "La tramoia de la Festa d'Elx". L'Espill, nº (1985), p. 17 nota 19.

(313) Claveria de N<sup>a</sup>S<sup>a</sup>, 1749-50 i 1754-55. AHME.

NOTES AL CAPÍTOL VII :

LA MAQUINÀRIA AÈRIA DEL MISTERI D'ELX EN EL CONTEXT  
ESCENOTÈCNIC MEDIEVAL.



(1) Cf. Jacques Le Goff: Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval. Barcelona, Gedisa, 1985, pp. 1-17.

(2) Hall : "Giovanni de' Dondi and Guido da Vigevano". Machaut's World, 1978.

(3) Jean Froissart : Chroniques, t.XIV (1389-1392). Oeuvres de Froissart publiées par M.le baron Kervyn de Lettenhove. Bruxelles, 1872, pp. 11-12.

(4) M.Felibien: Histoire de la Ville de Paris, composée par D. Michel Felibien, revue, augmentée et mise au jour par D.Guy-Alexis Lobineau, tous deux Prêtres religieux Bénédictins de la Congregation de Saint Maur. Paris, 1725, t. II, p. 206 (Liv. XIV, cap. XL).

(5) Gustave Cohen: Histoire de la mise en scène, p. 143. El professor J.Romeu ens comentà també que cert rellotger fou requerit a Saragossa durant les festes de les al·ludides coronacions reials. Resulta ben versemblant que aquests artífexs de grans rellotges mecànics que funcionaven amb rodes i contrapesos metàl·lics, haguessin tingut un important paper en la construcció i disseny de ginyes aeris d'elevació aplicats al teatre. A la Península, entre les ciutats que es disputen el primer rellotge mecànic, figuren València (1378), Lleida (1390) i Barcelona (1393); les altres són Toledo (1371) i Sevilla (1396). Cf. Antonio Bonet Correa (coordinador): Historia de las artes aplicadas e industriales en España. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 181-182. (Capítol de Luís Montañés: "Relojes").

(6) Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, G.C.Sansoni, 1906 (facsimil 1973), vol. III, p. 196. La relació dels arquitectes i mestres d'obres amb ginyes d'aquest tipus, els venia, òbviament, del seu ofici específic, en tant que en la construcció dels edificis calia pujar pedres i assegurar els manobres en bastides. Vasari conta com Brunelleschi "di continuo, per ogni

minima cosa, [faceva] disegni e modelli di castelli da murare ed edifizii da tirar pesi", així com andamiatges "cosí sicuramente vi lavoravano i maestri e tiravano pesi e vi stavano sicuri, come se nella piana terra fusino" (id., II, pp. 357 i 359). Com observa Ludovico Zorzi (Il teatro e la città, p. 164 nota 32), en aquestes complexos bastides s'usaven ginys de tracció, arganells, politges, cordes, igual que en les màquines teatrals que comentarem. A Grècia, eren científics com Arquímedes, el més gran matemàtic i físic de l'Antiguitat, els qui es dedicaven a enginyar màquines militars o d'altra mena, amb sistemes d'elevació per politges compostes, d'una complexitat sorprenent (que ens apropa a l'acurada perfecció dels ginys aeris del teatre d'aquella època), si bé ho consideraven una distracció sense importància, i mai es plantejaren una autèntica aplicació pràctica en la vida quotidiana, car l'existència d'esclaus els ho eximia (Cf. Benjamin Farrington: Ciencia y filosofía en la Antigüedad (Science in Antiquity, 1969). Barcelona, Ariel, 1977, pp.165-163 i 190).

(6bis) L.Zorzi (op.cit., p. 161 nota 29), assenyala que el vol de l'àngel al llarg d'una corda tença, sobretot en el seu caràcter d'exhibició funambulista, és encara atestat amb múltiples variants en alguns centres de la Itàlia meridional.

(7) "An investigation into the Imaginative and Dramatic context of the Italian Conforteria, the Practice of Comforting Condemned Criminals up to the Moment of Death", comunicació presentada al V Colloque de la S.I.T.M. (Perpinyà, 12-VIII-1986).

(8) Vita del beato Giovanni Sansedoni. Siena, 1508, cap. XII. Actualment se'n prepara, a Siena, una nova edició.

(9) A.D'Ancona: Origini, I, pp. 101-103.

(10) *ibíd.*, I, p. 209. Vid. nota 175, capítol V.

(11) *ibíd.*, I, pp. 246-250.

(12) *ibíd.*, I, pp. 251-253.

(13) Alessandro Vitale-Brovarone, que edita aquest magnífic text, tradueix: "Per [...] saber fer l'àngel en figura com si fóra viu, cal fer el contrapès com sa [...], i cal fer-lo [...] amb un tub, i si es vol cordes o [...] ... l'àngel, que vindrà per les cordes..." (Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Alessandria, Ed. dell'Orso, 1984, pp. 22-23).

(14) Elie Konigson : La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547. París, Edit. CNRS, 1969, pp. 41, 85, 88.

(15) *ibíd.*, p. 23.

(16) "le Sathan qui porta Iesus rampant contre la muraille bien quarante ou cinquante piedz de hault" (rúb. de la 9ª Jornada), *ibíd.*, p. 92.

(17) Rodolfo Ciullini: Notizie storiche sul Carro del fuoco che ogni anno s'incendia sulla Piazza del Duomo, la mattina del Sabato Santo in Firenze. Bibliotheca Antiquaria Aldina. Firenze, 1924. Agraïm la gentileza de la professora Elvira Garbero Zorzi (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento de Firenze), d'haver-nos tramès fotocòpia d'aquest treball.

(17bis) "lensa en què corria l'astela per dos fells (fils) al Jorn de Parissi" (l'allorca 1392. Cf. G.Llompart: "La Fiesta del Corpus y representaciones religiosas en Barcelona y l'allorca", p. 41); "Per una stela que feu fer de ferro estanyada, a los Calendes de què foren los Ignoscents, com feren la representació dels 3 Reys d'Orient" (Vila-Real, 1410, 1417. Cf. J.M. Doñate: Historia de Villarreal, III, pp. 149-150). També una "stella" sortia i s'amagava en la Consueta dels Tres Reis del 8's. 1139 (f.22, B.C.), i a la Passió de Valenciennes s'escolava per un llistó: "Comme de l'estoille allant en l'air puis d'une nuée la venant couvrir" (E. Konigson, *op.cit.*, pp. 77, 80 i 82). En aquesta mateixa Passió, un cable unia l'Infern amb el Palau, a través del qual els diables feien els seus vols: "La volerie des diables entre l'Enfer et le Palais s'établit par une tringle ou par un câble tendu entre les 2 mansions et manoeuvré par un treuil au premier étage de l'Enfer" (*ibíd.*, p. 85).

(18) J.Sanchis Sivera: La Catedral de Valencia. València, 1909, p. 469.

(19) "sis capdells de linyol, tres grossos e tres prims", ibíd., p. 463.

(20) op.cit., pp. 463-469. Es reproduueixen també en un opuscle editat per El Almanaque de Las Provincias (València, Est.Tip. Doménech, 1908) titulat "La dramática en nuestra Catedral durante la Edad Media" (8 pàgs.).

(21) "lata ... per la palometa ales" (p. 463); "lata per fornir ... palometa e rodes" (p. 468).

(22) "quatre fulls de paper de la forma major per fer plomes a la palometa", 1463 (p. 469).

(23) "4 liures de almànguena per tenyir les rodes" (p. 469).

(24) riscles: 'fustès flexibles que poden doblegar-se fins unir els seus caps i formar un cercle' (DCVB) : "ariscles per fornir lo mitg de les rodes amunt e devall" (p. 468).

(25) "1 arrova e XVIII liures de plom per fer les cresoletes per a les grans rodes ... 1 liura de fil de ferro per a les cresoletes de plom" (pp. 468-69).

(26) "dos liures de candeles de cera per a les rodes grans" (p.469).

(27) "plom per a fer contrapesos a les rodes de la palometa" (p.469).

(29) "sabó moll per a les talles" (p. 469). La talla és el bocell que conté les politges.

(28) "tres politges grans, de noguer, per a les rodes de la colometa" (p. 468).

(30) Hem intentat, en tres viatges consecutius, accedir a l'Arxiu Capitular de València per completar aquestes dades, però

per un o altre motiu, se'ns ha interdit.

(31) "V alnes de tela blanca per affegir a la manegeta de la colometa com fos molt curta" (p. 469).

(32) *ibíd.*, p. 468.

(33) L.Rubio, *op.cit.*, p. 48.

(34) "Item, un pern per a l'aracelli que s'era trencada" (1455); "una ariscle he una liura de claus per adobar lo núvöll de la Coloma" (1450). Cf. L.Rubio, *op.cit.*, p. 45.

(35) "XII liures de plom per métrer dins de la Coloma ... doní a.n Bardina de fer la Coloma ab tot lo ferre que.y met en dita Coloma" (*loc.cit.*).

(36) "e los sis parells d'ales per tenir en les espatles", "una dotzena de civelles ab caps per a les ales", "item, 60 perns per a les ales" (*loc.cit.*).

(37) "quibus emit sera per untar les cordes de la Coloma" (1455) (*ibíd.*, p. 45); "a Antoni Cardet, serraler, per una polea de ferro per a la Coloma" (1466) (*ibíd.*, p. 50); "...per tallar la corda de la Coloma" (1481) (*ibíd.*, p. 43); "unam libram de çabó moll un real per alqui talla la Colometa" (1474) (*ibíd.*, p.45). L.Rubio interpreta "tallar" per "cortar", però creiem que ha de significar 'fer passar la corda per la talla' (bocell de cúrries' com hem vist a València). L'últim document esmentat acaba "et unum pondus de olivera, minutatim dedit in suis compotis" que podem interpretar com a petits contrapesos de fusta.

(38) "sis canons d'aram los quals fuit fer per obs de la Coloma de Cinquagèsima, los quals féu un moro appellat Jussé de Ferro" (1459); "a.n Cardet, manyà, per fer los canons de la Coloma nous" (1472) (*ibíd.*, p. 44).

(39) Richard Donovan: The Liturgical Drama, p. 158.



- (40) Arxiu Capitular de Barcelona. Llibres de la Sagristia, 1405-1407, f. 16. Cf. Higini Anglès: "El Cant de la Sibil·la", Vida Cristiana, IV (1917), p. 71.
- (41) Cf. C.Torroja-M.Rivas: El teatro en Toledo, p. 16 nota 20. El 1500 un colom d'artifici, dut per Sersinel de Guadalajara, s'emprà en l'Auto de la Ascensión (ibíd., p. 62).
- (42) C.Pulce: Annales. Apud D'Ancona: Origini, I, pp. 98-100.
- (43) Cf. Charles Magnin: Histoire des marionettes, p. 213.
- (44) Gabriel Llabrés : "Consueta de la representació de la tentació", RABM, 13 (1905), pp. 128-129.
- (45) Germans Parfaict: Histoire du théâtre françois, II, p. 491.
- (46) Aucto n<sup>o</sup> XLI, edició de L.Rouanet: Colección de Autos, farsas y Coloquios del siglo XVI, II, pp. 150-166. Rubrica igual Juan Caxes en el seu Auto de los dos primeros hermanos (s.XVII), ed. L.Rouanet, Revue Hispanique, VIII (1901), lín. 1072. Cf. W.Shoemaker: Los escenarios múltiples, p. 60.
- (47) Presa de Christo. Llibre de la Mort y Passió de Christo Nostre Senyor, escrit per pròpia mà Pere Barell de Toý, 1780 fins 1781. Ms. 46, p. 8, ADPO (Perpinyà).
- (48) Pere Miquel Carbonell : Cròniques d'Espanya, f. CCXX.
- (49) L'aragonès Pere de Luna, darrer papa d'Avinyó, havia donat suport a la candidatura del rei castellà en el Compromís de Casp, sota la promesa de fidelitat a la seva tiara, vot que Ferran I incompliria (Conveni de Narbona, 1415): "Y lo emperador [Segimon d'Alemanya], ab tots los missatgers ho embaxadors dels Reys de Christians [França, Anglaterra, Escòcia, Polònia, Suècia, Dinamarca, Noruega i Nàpols], e axí mateix ab lo dit Rey de Aragó, y ab tots los altres senyors dessus dits, sostregueren y levaren la obediència al dit Papa [Luna], y fets tots



aquests actes, lo Rey de Aragó tramès embaxada al dit Papa qui era en Cobliure ... Y haver ohit lo Papa los embaxadors los respòs en continent aquí mateix. E los embaxadors de la resposta no s'agradaren molt. Y aquí mateix los embaxadors prengueren comiat del Papa, y digueren al Papa: - Pare Sanct, què direm al senyor Rey? Y per lo dit Papa fon respost que li saludassen y li diguessen de part sua: Me qui te feci misisti in desertum" (P.M. Carbonell, op.cit., f. CCXIII v<sup>o</sup>).

(50) Ms. esp. 104, f. 199v<sup>o</sup> BNP.

(51) Cf. Josep Romeu i Figueras: "La Representació de la Mort, obra dramàtica del siglo XVI y la Danza de la Muerte". Bolètin de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XXVII (1957-58), pp. 181-225. Vegeu també, del mateix autor: "Francisc d'Olesa, autor dramàtic: una hipòtesi versemblant". Randa, 9 (19 ), pp. 127-137.

(52) Es tracta d'un fresc de la Dansa de la Mort, lamentablement molt arruïnat, que representa una rotllana en la que s'enllacen les mans reis, papes, bisbes, frares i potentats, a l'entorn d'un mort, mentre que fora del rotlo, un altre mort dispara una sageta contra els dansaires. Els morts són representats despullats, amb les pells aixecades i les freixures vistes. Sota la impressionant dansa hi han uns versos acompanyats de notació musical que el mal estat i l'altura on s'emplacen, no ens ha permès de transcriure més que aquestes paraules: "hon és lo teu tresor / là és lo teu cor. / Frares nos |...| mas |...| nosaltres la hora més |...| / |...| durador |...|".

(53) Ms. esp. 104, f. 201. BNP.

(54) ibíd., f. 201v<sup>o</sup>.

(55) Antoni Tallander, Mossèn Borra (+1446), fou mestre dels bufons de les corts de Martí l'Humà, Ferran d'Antequera i Al-

fons el Magnànim. Home lletrat, "de pequeña estatura semejan-  
 te a Bonamí" (segons anota el Dr. Juan Francisco Andrés de Uzta-  
 rroz que, en l'esmentada edició de 1641, completava las Corona-  
ciones de Blancas amb notes extretes de la Crónica d'Alvar Gar-  
cía), "excellente y famoso entre los hombres de humor", i del  
 que l'humanista italià Lorenzo Valla (1405-1457), al servei del  
 Magnànim al Castellnou de Nàpols entre 1435 i 1448, on el de-  
 gué conèixer, escrivia, en el segon llibre de les seves Histo-  
riarum Ferdinandi regis Aragonae (1445-46): "is est Borra scurra-  
 rum eximius". En l'entrada de Martí l'Humà a Tortosa (juny de  
 1401), el municipi donà "a Mossèn Borra, arau {herald} del se-  
 nyor Rey, vint florins d'or d'Aragó, los quals li foren donats  
 graciosament dels béns de la Universitat com lo senyor Rey hi  
 trobàs gran plaer" (Llibres de Claveria, 1401-2, f. LXXXXII.AMT),  
 mentre que l'any següent, en l'entrada de la Reina de Sicília  
 (20-IV-1402), se li donaren, a ell i als "companyons seus, sinch  
 florins" (ibíd., f. CLXXXV), i en la de València, el mateix  
 any, es comprà "drap de seda blanch e vayrs a obs de la cota  
 de Mossèn Borra" (Libre de Memòries, I, p. 265). Andrés de Uz-  
 tarroz anota també que en el Registre de Corts de 1436 figurava  
 una partida de mil sous "para Mosén Borra, truán" (ed.càt., f.  
 164). Els reis li confiaren missions diplomàtiques delicades,  
 cosa que li permeté de viatjar a Lorena, Estrasburg i Ulm. Fou  
 pare de tres fills, un dels quals, Lleonart, figura com a xan-  
 tre de la Capella reial, i un nét, Pere, escrigué un important  
 tractat teòric sobre música i, probablement, és autor de cer-  
 tes composicions d'interès (Cf. M.C.Gómez: La música en la Casa  
Real catalano-aragonesa, I, pp. 101-103). Antoni Tallander,  
 versat en lleis i en gramàtica, sagaç diplomàtic i eficient  
 ambaixador, tenia la dignitat de cavaller, l'amistat d'Ausias  
 Marc, qui li dedicà un poema en la seva malaltia ("Oh, quant  
 és foll qui tem lo forçat cas", n° 107, on l'anomena, familiar-  
 ment, "Toni amic"), i la seva reputació li permet de soterrar-  
 se al claustre de la Catedral de Barcelona (amb una làpida se-

pulcral de bronze on el bufó hi és representat jacent i amb robes cortesanes). L'estudi més complet, fins la data, és de F.Bofarull: "Tres cartas inéditas autógrafas de A.Tallander, Mossèn Borra". Memorias de la Real Academia de Buenas Letras, V (1896), pp.33-100. (56) Ms. esp. 104, f. 204v<sup>o</sup>. BNP.

(57) Cf. Joan Castañó: "Aparatos escénicos de la Festa d'Elix : el Núvol o Mangrana". Festa d'Elix-84 (1984), p.56. Informació que li facilità Josefa Gómez Sierra. El DAC (1588) anomenava nuve a l'aparell que baixava a l'àngel nunci.

(58) Relat d'Abram de Souzdal. D'Ancona, Origini, I, p. 253. La documentació d'aquesta representació tradicional ens ofereix més detalls sobre la fesomia d'aquest núvol: "Per dipignere la nuchola e metere d'azuro e d'oro fine ... per dipignere gli Agnioli che girano de la nuchola ... per fare a vite el ferro che sta fito drieto alla nuchola ... per fare far fare el ferro de lumi di sopra la nuchola ... per fare far fare e'luminegli di soto et da lato della nuchola... per fogli per fare gli Agniolletti della nuchola" (doc. 1425) (Cf. D'Ancona, op.cit., I, p. 408). "També en la Passió de Valenciennes Crist, en el moment de l'Ascensió, "estant sur la montaine s'esleva de luy mesmes en l'air environ quarante piedz de hault par le moien d'ung beau secret, puis finalement fut couvert d'une nuée blanche ou s'apparurent deux anges en vestement blanc" (Cf.E.Konigson,op.cit., p. 140).

(59) E.Garbero-S.Cantore: "Le entrate trionfali". Teatro a Reggio Emilia, a cura de S.Romagnoli i E.Garbero. Firenze, Sansoni, 1980, vol. I, pp. 3-28.

(60) La representació de Sta.Agueda acaba: "morta santa Agata, vengono giù due Angeli da cielo: l'uno colla palma, l'altro colla corona, cantando : 'In ciel ne vieni in questa nugoletta / come sposa di Dio scrata eletta'". A la representació de S.Eustaquí "una nugola viene da cielo, e l'anima loro ne porti cantando" i en la de Santa Apol.lònia, "una nugola piglia l'anima e portala in cielo" (Cf. D'Ancona, op.cit., I, p. 510.

(61) Matteo Palmieri: Cronaca. Cf. Nerida Newbigin: Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentini del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi, p. XXIX. Segons Vasari (op.cit., III, p. 196), "le nuvole che andavano in Fiorenza per la festa de S.Giovanni a processione, cosa certo ingegnosissima e bella, furono invenzione del Cecca".

- (62) Carta de B.Capilupi a Francesc Gonzaga. Cf. Il teatro italiano, I. Dalle origine al Quattrocento, tomo secondo, p. 697. A cura d'Emilio Faccioli. Torino, Einaudi, 1975.
- (63) A.Nicoll : Lo spazio scenico, p. 71. Aquests núvols apareixen en els drames de Cornualles (Cornish Plays) i també en el Ludus Coventriae (N-Town Plays).
- (64) A.Duran-J.Sanabre: Llibre de les Solemnitats de Barcelona, vol. I (1424-1546)(Barcelona, 1930), pp. 396-397.
- (65) ibíd., II (1564-1719), pp. 8-10. En la Festa del Faisà, organitzada i relatada per Olivier de la Marche, que tingué lloc a la Cort francesa de Burgúndia per solàçar a Felip el Bo (1419-1467), a part de molts altres ginys notables en els entremesos que es desenvoluparen (església sobre rodes amb 3 cors de veus infantils, un tenor i alguns orguenets portàtils; embarcació flamenca amb tripulació completa, tortell gegant en forma de castell amb 28 músics a l'interior que tocaven dolsaines, rabells, flautes dolces, llaüts, trompes, gaites i una trompeta alemanya; una nena muntada sobre un cèrvol i el propi Olivier de la Marche sobre un elefant), el menjar era devallat des de dalt amb grues. Cf. David Munrow: "La corte de Burgundia", dintre el quadern que acompanya l'àlbum de 3 discs The Art of Courtly Love (The Early Music Consort of London. EMI, 10-165-005.410/12. SLS 263).
- (66) ibíd., II, pp. 131-133.
- (67) Salvador Carreres Zacarés: Ensayo de una bibliografía crítica de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino, València, 1925, p. 175. Ho treu d'un fullet imprès a Sevilla el 1599 i conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid. Cf. Joan Castaño, art.cit., p. 58, nota 16.
- (68) A.Duran-J.Sanabre, op.cit., II, pp. 162s.
- (69) Libre de Memòries, II, p. 1111.
- (70) Germans Parfaict, op.cit., II, pp. 171-172.



- (71) Jean Robertson: "L'entrée de Charles Quint à Londres en 1522", p. 177. Les Fêtes à la Renaissance, II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint. Edició a cura de J. Jacquot. (II Congrès de l'Association International des Historiens de la Renaissance, Bruxelles-Anvers-Gand-Liège, 2 al 7-IX-1957). París, CNRS, 1960.
- (72) The description of the pageantes made in the Cyte of London att the receyvyng of the most excellent pryncys Charlysh the fyfte Emperour et Henry the VIII Kyng off Englonde. Corpus Christi College (Cambridge), Ms. 298, nº 8, pp. 132-142; reproduïda en gran part per R. Withington: English Pageantry: An Historical Outline, I (1918), pp. 174-176.
- (73) C. Torroja-M. Rivas, op.cit., p. 49. Un Auto del Juicio Final (1496-1510), empra un parell de núvols col.locats un sobre el Paradís, l'altre sobre el Judici, que "estaban hechos con arcos de cuba, una viga y varios maderos, brite o tela basta que debía tener cosida o pegada lana cardada teñida de colorado, azul y morado, imitando los colores del crepúsculo. Cerradas con papel por la parte de abajo, se accionaban mediante guindaleras, roldanas y fuertes sogas y se cerraban y abrían mediante unos cordales, dejando ver las estrellas de lata dorada y oropel que adornaban su interior" (ibíd., p. 57). Lamentablement no es transcriuen en aquest llibre els documents que deuen justificar la descripció. W. Shoemaker (Los escenarios múltiples, p. 26) cita "8 libras de algodón para la nube del cielo" utilitzada en certs entremesos del Corpus sevillà de 1497. Ho treu dels Anales de Sánchez Arjona, 5, que no hem pogut consultar.
- (74) C. Torroja-M. Rivas, op.cit., p. 62, que tampoc transcriu la indubtablement interressantíssima documentació.
- (75) ibíd., pp. 63 i 68.

(76) Ronald E. Surtz: "El teatro en la Edad Media" (Historia del Teatro en España, I, p. 142).

(77) Sebastián Covarrubias Orozco, maestro escuela y Canónigo de la Santa Yglesia de Cuenca, capellán de Su Magestad y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición: Tesoro de la lengua castellana o española. Madrid, Luis Sánchez imp. del Rey, 1611. És evident que "antiguamente" és abans de Trento i les seves seqüeles en les sinodals peninsulars, i Covarrubias, que ho havia vist i potser viscut, s'afanya a desqualificar l'entranyable espectacle, resta dels ritus d'inversió pre-cristians. Lázaro Carreter (Teatro medieval, p. 44) transcriu aquest pasatge però enlloc de llegir 'nuve' llegeix 'nave', que no ve al cas.

(78) 560s. rúb., Aucto n° LVIII, ed. L.Rouanet, II, p. 498.

(79) 30s. rúb. i igualment a les rúb. 256s. i 556s., Aucto n° XCVI, ibíd., IV, pp. 105-127.

(80) Romancero y Cancionero Sagrados, edición de Justo de Sancha, Biblioteca de Autores Españoles, XXXV, p.3. Madrid, Rivadeneira, 1872.

(81) Recordem aquell diàleg entre una personificació del Teatre i un visitant:

"Teatro.- ¡Ay, ay, ay!

Forastero.- ¿De qué te quejas, Teatro?

Teatro.- ¡Ay, ay, ay!

Forastero.- ¿Qué tienes, qué novedad es ésta? ¿Estás enfermo? que parece tocador ese que tienes por la frente.

Teatro.- No es sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.

Forastero.- Pues ¿qué puede mover tales cosas?

Teatro.- ¿Es posible que no me veas herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

Forastero.- ¿Quién te ha puesto en ese estado tan miserable?

Teatro.- Los carpinteros por orden de los autores".



Més endavant, el "Teatro" fa una autèntica declaració de principis contra la trama teatral :

"Teatro.- Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes; pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos ... Hace días que nací en Grecia, donde nacieron todas las artes. Conocí a Eurípides, a Esquilo, a Sófocles y a Aristófanes. Pero volviendo al pueblo, digo que justamente se mueve a estas máquinas por deleitar los ojos; pero no a las de la comedia de España, donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres" ("Prólogo dialogístico a la Parte XVI". Comedias escogidas de Lope de Vega Carpio, edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, t. IV, p. XXV. Biblioteca de Autores Españoles, LXII. Madrid, Rivadeneira, 1884).

En aquest sentit Lope seguia la Poètica d'Aristòtil : "L'espectacle [alguns tradueixen l'escenografia] és el que s'enduu més les ànimes: però és també el més estrany a l'art i el menys propi de la poesia: perquè la força de la tragèdia pot existir sense la representació escènica i sense actors, i és més important per a la preparació dels espectacles l'art del maquinista (skēnopōlon = attreuzista) que el dels poetes" (ed. cit., p.11).  
Tanmateix, Lope quan

escriu el Nuevo Arte de hacer comedias en este tiempo (1609), una "avergonzada retractación" segons Menéndez Pelayo, una "disculpa e ironia" segons Vossler, es mostra disposat a agradar al "vulgo", car a ell van dirigides les seves comèdies (Cf. Mario Rodríguez Alemán: "La ideología teatral de Lope de Vega". El teatro durante l'Edat Mitjana i el Renaixement (Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre. Sitges, 1983). Barcelona, Edicions Universitàries, 1986, pp. 215-234). Maquinària escenotècnica que tampoc era del gust de Cervantes, per a qui aquestes "apariencias" s'utilitzaven "para que gente ignorante se admire y venga a la comedia" (Cf. J.M. Díez Borque: Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega. Barcelona, A. Bosch, 1978, p. 190).

(82) Cf. Manuel Sito Alba: "La estructura escénica de los misterios medievales en la comedia española del Siglo de Oro", p. 412.

(83) W. Shoemaker: Los escenarios múltiples, p. 62 nota 20.

(84) *ibíd.*, p. 59.

(85) Recordem que "l'archàngel [Gabriel] ix d'un núbol y se'n va atràs de Lucifer", i després tornava a desaparèixer dins el seu "núvol vermell", en la Pastoral de S. Joan en lo Desert, III, 6 (Ms. de la Biblioteca Municipal de Montpeller. Cf. Josep Sebastià Pons: La littérature catalane en Roussillon au XVII et au XVIII siècle. Toulouse-París, 1929, p. 355). Semblants acotacions trobem al Melodrama Pastoral de S. Joan dins lo desert (Ms. 49, f. 15. ADPO, Perpinyà). Anotem també el "núvol lluminós" sobre el que apareix "la ombra de Adrià y devalla sobre lo theatre" en la Comèdia de Sant Adrià Màrtir (traducció catalana feta el 1829 d'una obra de Campistron, Ms. 125, f. 34v<sup>2</sup>, Biblioteca Municipal de Perpinyà), idèntic al que davalla dos àngels en la Tragèdia de Santa Eulàlia y sa Companya Santa Júlia de 1835 (Ms. 47, ff. 28v<sup>2</sup> i 36, ADPO, Perpinyà), o els "dos núbols" en què baixaven un parell d'àngels per recollir a la santa en una similar Tragèdia (Ms. 48, p. 92, ADPO, Perpinyà).

(86) rúbrica de la 3<sup>a</sup> Jornada. Cf. E. Konigson: La représentation d'un Mystère à Valenciennes, p. 73. Encara, a la 7<sup>a</sup> Jornada, en el Bateig de Jesús, "le Saint Esprit descendre en forme de coulombe sortant d'une sphere s'ouvrant par trois fois", *ibíd.*, p. 88. Ressonyem també l'estructura nuvolada que cobria a Crist durant la Transfiguració, per tal que l'actor pogués canviar-se de roba i pintar-se de daurat les mans i el rostre per aparèixer "reluisant" (Cf. E. Konigson, pp. 111 i 113). Així mateix la Passió de l'ons utilitzava, ben cert, més d'un núvol en la seva escenificació (Cf. G. Cohen: Le livre de conduite, pp. 510, 529, etc.).

(87) "fault une nue blanche pour venir quérir et ravir S. Jehan preschant en Epheze, qui le transporte jusques devant la porte de l'hostel de la Vierge Marie. Fault une aultre nue pour ravir tous les apostres... Fault qu'il soit envoyé de Paradis jusques sur le dit monument [Sepulcre de Maria] une nue ronde en forme

de couronne où aye plusieurs anges faincts... et fault, s'il est possible, qu'il y en ait de vifz pour chanter ... doit venir une nue collisse, a demy ronde, pour l'eslever [a Symon Magus] en l'air" (Cf. Le baron A. de Girardot: Mystère des Actes des Apostres représenté à Bourges en avril 1536. Paris, Didron, 1854, pp. 14-15). Així es rubrica també en el drama, contingut en el Ms. fr. 1529 de la BNP (Girardot només publica una llista de "feints" o trucs necessaris per a la representació: "Extraict des fainctes qu'il conviendra faire pour le Mistère des Actes des Apostres"): "une nue blanche doit venir avironner Jehan ... et doit estre transporté en la nue devant la porte de Marie" (f. 118), igualment per als altres apòstols (ff. 122 i 195); "Icy doit descendre une nue en forme de couronne on y ara plusieurs anges fainct tenans espées nues et dart avec Gabriel. Et troys aultres parlens pour chanter en la dite nue ou autre[me]nt en Paradis" (f. 145); "et les anges qui sont en la nue doivent getter feu en manière de pouldre" (f. 161), "Gabriel parlant en la nue ou en Paradis" (f. 161v<sup>o</sup>).

(88) Existeix un poemeta anònim que descriu les Pompe et cerimonie celebrate nella inclita ciptà de Fiorenza nella festività del precursore Johanni Baptista l'anno MDXIII, on apareix la "Nugola di San Michele" descrita "In forma di leggiadra nuggoletta, / delli spirti celesti il caso appare / di Lucifer superbo e di sua setta, / che'l regno ad Aquilon volson locare", mentre que l'Assumptione és narrada així: "In clara nube appare il ciel portarsi / la Imperatrice alla mole superba. / Mille altre leggiadre puote mirarsi, / che un poema ciascuna per sé serba". Cf. Nerida Newbiggin, op.cit., p. XLIX.

(89) *ibíd.*, pp. XXVI-XXVII, nota 25.

(90) "S.Joan davalla del núvol a Jerusalem, davant la casa de Maria" (639s. rúb.); "Aquí els apòstols es reuniran en un núvol davant la porta de Maria" (759s. rúb.).

(91) "Venen dos àngels amb túniques i embolcallen a S.Joan; la roba lluirà com un núvol i, així vestits, apareixen davant Maria" (571s. rúb.). Cf. edició citada de W.H.Beuken.

(92) Froissart anota: "... à la seconde porte de Saint-Denis... avoit ung chastel... et ung ciel nué et tout estellé très-riche ment... et là dedens ce ciel, jeunes enfans de coer, lesquels chantoient moult doucement en fourme d'angèles, laquelle chose on veoit et ouoit moult volentiers. Et ad ce que la royne passa, dedens sa littière, desoubs la porte, le Paradis s'ouvry, et deux angèles yssirent hors en eulx avalant..." (Chroniques, XIV, pp. 9-10).

(93) Claveria Comuna, 1402. AMV. Citat per Manuel Carboneres: Relación y explicación histórica, p. 35. També ho menciona el Libre de Memòries (vol. I, p. 265), on es referencien, a més, els "maestres d'axa, pintors, machinayres e altres qui feyen e endreçaven los dits jochs..." Corregim aquí l'error comès en la nostra tesi de llicenciatura en anotar la data 1442 enlloc de 1402 i atribuint, per tant, l'entrada a Alfons el Magnànim (Teatre religiós medieval als PPCC, p. 128), error que copiava, sense verificació ni cita, Lluís Quirante (edició de El Misteri d'Elx. València, Gregal, 1986, p. 18).

(94) M.C.Gómez (La música en la casa real catalano-aragonesa, pp. 14, 16 i 20-22) parla de l'afrancesament musical d'aquells regnats i cita la definició que la primera esposa de l'Humà fa del Caçador: "era tot francès".

(95) Cf. M.Milà i Fontanals: Orígenes del testro catalán, p.235.

(96) Dietari del Capellà d'Anfòs el Magnànim (ed. Sanchis Sivera), pp. 227-29. Vegeu també J.Romeu: Teatre profà, II, pp. 127-130.

(97) Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, pp. 336-337.

(98) Libre de Memòries, II, p. 678. El Libre d'Antiguitats, p. 17, només parla d'"uns àngels que devalaren del cel".

(99) Libre de Memòries, II, p. 751.

(100) *ibíd.*, II, p. 810.

(101) Libre de Antiguitats, p. 83. Salvador Carreres Zacarés (Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino. València, 1925, pp. 118-119), diu que a les Torres de Quart "se había levantado un arco de bóveda móvil".

(102) Quan els Consellers valencians prepararen, el 1413, l'entrada de Ferran Trastàmara (que no acudí fins el 1415), deliberaren encarregar certs entremesos "com en les altres ciutats e senyaladament Barcelona li eren stats fets jochs e alegries" (Libre de Memòries, I, p. 415).

(103) La traducció catalana, del final del segle XIII, del llibre de Voragine, descriu l'aparició d'aquesta manera: "l'emperador ab Na Sibil.la estava sobre aquest fet perpensan, en ora de migdia, .i. cercle de color d'or aparegué en aviró del sol; e enmig del cercle éls veseren estar una verge molt bela ab .i. enfant en sa fauda tenent manifestament. E con l'emperador, d'aquela cosa vesent molt se maravelàs, él ausí una vou a él dién: -Aquella és la ara del cel! E dix Sibil.la a l'emperador: -Aquel Infant que tu veus és major que tu e per assò adora tu Aquel..." (Vides de Sants Rosselloneses, edició a cura de Ch.S.Maneikis Kniazzezh i E.J.Neugaard, vol. II (Barcelona, 1977), p. 73. Els Mirabilia Romae (s.XII) ho relataven així: "Tempore Octaviani imperatoris senatores videntes eum tantas pulchritudinis, quod nemo in oculos eius intueri posset, et tante prosperitatis et pacis, quod totum mundum sibi tribu-



tarium fecerat, e[i] dicunt: te adorare volumus, quia divinitas est in te, si hoc non esset, non tibi omnia subirent prospera, quod renitens inducias postulavit, ad se Sibillam Tiberitinam vocavit, quid quod senatores dixerant, recitavit, quae spatium trium dierum petiit, in quibus artum ieiunium operata est, post tertium diem respondit imperatori: hoc pro certo erit, domine imperator, // iudicii signum, tellus sudore madescet, / e celo rex adveniet per secula futurus / scilicet in carne praesens, ut iudicet orbem, et caetera quae sequuntur. Ilico apertum est coelum et splendor maximus irruit super eum. Vidit in celum quandam pulcherrimam virginem stantem super altare puerum tenentem in brachiis, miratus est nimis et vocem dicentem audivit: hec ara filii dei est, qui statim procidens in terram adoravit. Quam visionem retulit senatoribus, et ipsi mirati sunt nimis, hec visio fuit in camera Octaviani imperatoris, ubi nunc est ecclesia S. Mariae in Capitulo. Idcirco dicta est ecclesia S. Mariae ara celi" (cap. XIII: "De visioni Octaviani imperatoris et Responsione Sibillae"). Cf. Henri Jordan: Topographie der Stadt Rom in Alterthum. Berlin, Weidmannsche, 1871-1907, I, p. 619.

(104) "Deu la dita sagristia a dit candelers per 230 candeles que serviren per lo Ara Coeli lo dia de Nadal per la representació de la Sibil·la ab l'emperador, que pesaren VIII lliures e miga a raó de II sous la lliura. Fonch a XXII de decembre 1418" (ACB, Sagristia, 1417-19). Cf. H. Anglès: "El Cant de la Sibil·la", Vida Cristiana, IV (1917), p. 72; ID.: La música a Catalunya fins al s. XIII, p. 302. Precisament se'ns conserva un fragment català del segle XV d'una "Representació de la Sibil·la ab l'emperador" en un manuscrit de procedència desconeguda, custodiat a la B.U.B. (Ms. 101, f.1), fragment editat per J. Massot i Muntaner ("Notes sobre la supervivència del teatre català antic", p. 39). Aquesta visió es resol, a la Passió de Valenciennes sense calfar-se gaire el magí: davallen,



simplement, una tela pintada, segons la interpretació que E. Konigson fa de la rúbrica: "Item, qu'on voyoit en l'air une june Vierge en ung ray de soleil tenant ung petit enfant que Sibille monstroit à Octavien" (La représentation d'un Mystère de la Passion, p. 73).

(105) J. Sanchis Sivera: La dramática en nuestra Catedral durante la Edad Media. 8 pp. València, establ. Tip. Doménech, 1908. Dades reproduïdes a La Catedral de Valencia (València, 1909), pp. 462-464, nota 1.

(106) Manuel Sanchis Guarner: "El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València", BRABLE, XXXII(1967-68), pp. 111-112.

(107) "Dimecres a XIV deembre començà a fer fahena En Johañ Amorós per fer lo Araceli e peanya..." (Sanchis Sivera, loc. cit., p. 4 o p. 463 nota). En les despeses "per obs de la dita representació" (Sanchis Sivera no transcriu les línies anteriors que potser ens aclaririen quina era la dita representació) figuren, efectivament, l'àngel que devalla en una peanya i la Maria que ho fa en un Araceli, que suggereixen un drama assumpcionista. Però els comptes mencionen els Profetes ("les diademes dels Prophetes") i, sobretot, que la Maria no va sola, sinó amb l'infant Jesús ("per lo infantó que portaba la dita Maria de l'araceli"). Són els profetes que anuncien la vinguda de Crist i és l'altar del cel que la Sibil·la mostra a l'emperador. Succeeix, però, i naturalment, que els elements escènics no eren exclusius d'un drama, sinó que s'usuaven en totes les representacions. Així, el llenç del cel s'anomena "lo cel de la Palometa de Cinquagèsima", en tant que aquest espectacle fou el primer en utilitzar-lo, com hem vist, ja al segle XIV, i l'araceli i peanya serien els mateixos en la representació de la Sibil·la que en la de l'Assumpta. També consta que s'usà en aquest drama la "diadema ab raig e steles e daurada de or fi e picada" de la Maria Mater de la Processó

del Corpus per a posar-li a la Maria de l'araceli, així com les cabelleres d'Eva, també del Corpus, per a la mateixa. També en la "Representación de la Natividad de nuestro Redentor en la noche de Nadal de 1487", que es féu a la seu de Saragossa amb motiu de l'estada dels RRCC, sortien els profetes i s'utilitzaren "un par de garrotes para puyar el torno donde estaba asentada la Maria" (Cf. M.Milà i Fontanals, op.cit., p. 216 nota).

(108) M.Sanchis Guarner: "El Cant de la Sibila", antiga cerimònia nadalenca. València, 1956.

(109) Datable entre el 1416, quan s'instaura la festa de l'Assumpció a la seu de València, i el 1425, data que J.Romeu proposa per a la introducció del terme francès "misteri" al nostre país, si bé, com hem vist, el mot ja apareixia a Castelló el 1424. Si l'araceli barceloní és, com sembla, anterior al de València, no es pot ratificar l'afirmació de G.V.Naleppa: "L'araceli és un invent escènic de la regió valenciana" (Der 'araceli' ist jedoch eine Bühnenerfindung der Gegend von València)(Cf. Früherformen des religiösen theaters in Spanien, p. 29).

(110) "fiu fer un pern de ferro a N'Aloy per lo llavor de l'Araceli" (S.Sivera, op.cit.).

(111) "Una fulla prima de fust dels cedaçers per a fer raigs a l'Araceli. Una dotzena de fulla de stany per cobrir los dits raigs; XIV mans de paper per als núvols de l'Araceli e peanya de l'àngel... dues liures de lata per a l'Araceli e peanya de l'àngel. IX llibres d'aygua-cuyta per pegar los núvols... per guarir e adobar lo araceli de núvols e ço que y feya mester... e calar {davallar} l'Araceli" (ibíd.).

(112) "dos capdells de lença grosseta per als vents de l'Araceli" (ibíd.).

(113) "XVI alnes e 3 pams de tala Gostança... per a la mànega que estava dessús lo araceli" (ibíd.).

(114) "XXVIII caneles grossetes blanques per a l'araceli" (ibíd.).

(115) "...Item, una verga de ferre daurada, la qual porte aquell qui representa sanct Benet. E una pensera. E la Ara Celi..." ("Nota dels arreus lliurats tots els anys per la Festa del Corpus i ordinations de la Processó. 1424") Cf. Llibre de les Solemnitats de Barcelona, I, pp. 14-15. A Barcelona trobem també documentat, el 1446, un "reselis" (rescèlica?) en un entremès de Sant Sebastià ("lo reselis e la diadema ab lo Jhesús" ibíd., I, p. 168), i el 1492, "una ara celi ab lo saraf" en un entremès de Sant Francesc (ibíd., I, p. 130), que podem relacionar amb l'aparell que havia de pujar a S.Francesc per a l'estigmatització en la Consueta de S.Fcesc. (Cf. J.Romeu: Teatre Hagiogràfic, II, p. 150), i amb l'araceli de l'Auto de San Francisco (Cf. L.Rouanet: Autos, farses y coloquios del s.XVI, II, nº 39, p. 110s.).

(116) "...Més per dos perns per al món e la ara celi... Més per una riscla de torn a l'ara seli..." ("Cuern del Corpus Christi", ff. 2 i 5. Llibres de Claveria, 1448. AMT).

(117) "...Més per IIII mans de paper per al cel... Més per V liures blanquet per al cel e per encarnar Adam e Eva e .I<sup>a</sup>. dotzena de hous... Mes per dos lansols per cobrir los cels..." (ibíd., ff. 1,2 i 4). (Vegeu nota 212 del capítol V).

(118) La darrera edició d'aquest text, l'ha feta Ferran Huerta Viñas (Teatre Bíblic, Antic Testament. Barcelona, 1976, pp. 101-118). La còpia conservada és del 1672, si bé el llenguatge expressa una redacció cinc-centista. Els documents ens permeten veure la naturalesa de la màquina aèria que era regentada des del capdamunt d'unes torres de fusta (Vegeu infra, notes 147-149). En l'actual Roca d'Adam i Eva de la Processó del Corpus valenciana, ja no figura l'aparell.

(119) "Item pos que doní a.n Santmartí, pintor, per refer les corones e capes de les Maries, per reffer la Ara Celi e pintar les astes del pal.li del Corpus Christi" (1456). Cf. L.Rubio: Estudies sobre la Edad Media, p. 72 i nota 24.

(120) Vegeu nota 51 Capítol VI.

(121) Ludovico Zorzi: Il teatro e la città, p. 73.

(122) El dibuix d'una mandorla il.luminada que Bonaccorso Ghiberti inclou en el seu Zibaldone (c.1472-83)(Còdex BR 228. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 115. Reproduït per L.Zorzi, op.cit., lám. 42), va acompanyat d'unes notes que expliquen com s'ocultaven i es tornaven a fer aparèixer aquestes llums: disposades dintre d'un tub de ferro, les candelletes enceses eren empentejades fora per les cordes que fan de palanca sobre el pern que les feia lliscar dintre el tub: "Questo canone é di ferro istagniatto apichatto in sul trono che v'è dentro una luciernuza di rame che à un filo di fero di sotto che tiratto uno spagho chome vedi disengniatto, fa ischizzare fuori del chanone e lumi,e uno ispagho ne spinghie 6 o 8 in modo che quando è tempo tutti a un atto venghono fuori". S'ha volgut veure aquí una de les primeres aplicacions de la molla, que de fet és descrita per Vasari: "quando una molla che si abbassava era tocca, tutte [le lucernine] si nascondevano nel voto della mandorla di rame". Però aquest dibuix no presenta ni necessita molles, car el mecanisme funciona amb palanques o manetes i per la força de gravetat. A.P.Blumenthal ("A newly-identified drawing of Brunelleschi's stage machinery", Marsyas, XIII (1966-67), pp. 20-31) publica diverses reconstruccions del maquinari.

(123) L.Zorzi, op.cit., pp. 73-74.

(124) Le Opere de G.Vasari, II, pp. 376-377.

(125) "fecesi per onorarlo più festa che non richiedeva il tempo della quaresima, cioè a dì 20 di marzo in S.Felice in Piazza la rappresentazione di Nostra Donna quando fu annunciata, a dì 21 detto nel Carmine quando Cristo andò in cielo, a dì 22 detto in Sto.Spirito quando Iddio mandò lo Spirito Santo agli apostoli, e la notte seguente pe' lumi accesi in Chiesa che caldono in su legnami circa a ore cinque s'appiccò il fuoco, ed arse tutta la chiesa, cadde il tetto e niente vi rimase nella chiesa se non le mura d'intorno e quelle tutte intronate ed abbronzate dal fuoco, e fu un gran danno" (Anonim: Diario di Firenze fino al 1532. Firenze, BNC, Palatino II, I.239, ad diem. Cf. D'Ancona, Origini, I, pp. 272-73). Com veiem, a tot arreu les representacions pentecostals eren altament perilloses: a València, trenta anys abans, havien cremat l'altar major d'argent; a Florència tot el temple del Sto.Spirito s'ensorrà de l'incendi...

(126) Jacopo Nardi: Istorie della Città di Firenze, a cura d'A.Gelli. Firenze, Le Monnier, 1888, Lib. I, p. 37.

(127) "E andonne [Carles VIII] per Mercato vecchio, e andonne in fine a S.Felice in Piazza per vedere la festa di S.Felice, che allora facevano per suo conto, e giunti alla porta non vi volle entrare; e fecionla più volte e non vi entrò mai. Molti dissono che egli aveva più paura di noi; e guai a lui se cominciava, benché vi fusse anche al nostro gran pericolo" (Luca Landucci: Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542. Ed. i notes de I.Del Badia. Firenze, Sansoni, 1883, p. 84. Reedició anastàtica Firenze, Studios Biblos, 1969).

(128) "In detta chiesa di S.Felice fuori e dentro è un bellissimo parato, e nel mezzo di essa chiesa per il traverso è fatto un palco in testa del quale per un verso, che era della Nog



tra Donna, con cortine tirate sù che non si vede nulla. Nell'altra testa è una residenza capace di starci sù molti personaggi e in principio apparisce vota e quando è il tempo di cominciare detta festa, prima per via di fuoco lavorato s'accende otto candelieri che durano quanto la festa, e viene un Angelo e annunzia la festa, esortando ciascuno a stare attento. Dipoi chiama a uno a uno molti Profeti e Sibille comandando a ciascuno che dica quello che sa della Incarnazione del figlio di Dio, e quali venuti alla presenza di detto Angelo, parla una sola stanza [e] dice cantando quello che ha profetato del Nascere del Messia, e detto che hanno, vanno a seddere in quella residenza vota detta di sopra che fu bel vedere. Al fine de' quali profeti s'apre il Cielo con balli, suoni e feste e v'è l'angelo Gabriello in mezzo di sei angeli esultando e ballando e Dio Padre l'impone l'ambasciata ch'egl'ha a dire alla Vergine Maria, l[o] quale scendendo dalla Nugola saluta la vergine e dicegli le parole del Vangelo di Santo Luca che comincia Missus est, e quivi rispondendo la Vergine Maria e l'angelo, alfine la Vergine dice Ecce ancilla Domini e l'angelo si ritorna in cielo. La Vergine impone il cantico Magnificat e li angeli seguitano e con altri suoni e canti tornati in cielo si chiude il cielo ed è finita; nella qual rappresentazione v'accade mille belle cose, massime, che non l'avevo detto, che al dire Ecce ancilla, a dimostrare la remissione dello Spirito Santo, s'accende molti gigli e altri lumi sopra la camera di detta Vergine, così nella nugola e del Angelo v'è molti lumi che l'accendono e spengono secondo che viene al proposito e tanti altri segreti che meglio col vedere che col referire si posson dare ad intendere. Pero quanto a questa non ho che dire se non che detta festa si è fatta tre volte addì 19, 20, 21. Di questi ogni dì una volta acciò che più persone la possino vedere, e in Domenica che fanno addì 20, v'andò la Duchessa" (Ragionamento di Niccolò di Stefano Fabbrini dove si tratta delle Feste e Magnificen-



ze fatte alla duchessa [Margarida d'Austria] del mese d'Aprile 1533. Codice Firenze, BNC, Nuovi acquisti 982, ff.165-66)  
 Cf. Nerida Newbiggin : Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento, pp. XXVI-XXVII, nota 25.

(129)

"A dì 22 di Marzo si fece nella Chiesa di Santo Spirito la Festa della Nunziata alla presenza del Duca [Cosimo], e del Principe [Francesco] e di Sua Altezza Serenissima, e di tutta la Corte, e gran humero di popolo. Era fatto il palco della Rappresentazione sotto la Cupola, nel luogo, dove è il Coro de' Frati, ed erano serrate tutte le finestre, e occhi, che sono per la detta Chiesa, e era ripiena tutta la Chiesa di lumi accesi, e sopra il detto palco era fatto la Camera della Vergine con il suo letto, e altre appartenenze, e comparirono in su il detto palco i Profeti, e le Sibille a uno a uno, e recitavano ciascuno di loro la loro Profezia. Di poi si apriva il Cielo, il quale era fatto dentro al vano della Cupola di detta Chiesa, e appariva il Paradiso aperto ripieno d'uno splendore stupendissimo, nel quale si vedeva il Dio Padre in mezzo a molti Angeli, e Cherubini, il quale commetteva all' Angelo Gabbriello, che scendessi in terra, e annunziassi a Maria Vergine l'Incarnazione del suo Figliolo. Dipoi l'Angelo Gabriello in una bella mandorla ripiena tutta di lumi scendeva a poco a poco in terra, e sopra di lui poi era un Coro di Angeli, che scendeva insieme seco quasi sino a mezza aria, poi si fermava, e la mandorla, dove era l'Angelo Gabbriello, da per sé scendeva a poco a poco in terra, e, dove arrivato, usciva dalla mandorla, e subito tutti i lumi, e splendore di essa mandorla s'apriva, e lui con bellissima grazia pianamente andando, si conduceva avanti alla Vergine, e con voce quasi divina gli esponeva la imbasciata di Dio". (Domenico Mellini: Ricordi intorno ai costumi, azioni e governo del Serenissimo Gran Duca Cosimo I, a cura del canonge Domenico Moreni. Magheri, Firenze, 1820, p. 117nota).

(130) Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, a cura di F. Ranalli. Firenze, Batelli e Compagni, 1846, vol. II, pp. 509-510.

(131) D'Ancona, Origini, I, p. 409. El 1471 s'anota: "per 4 paja di calze rosse per 4 fianciulli che andarono su per le chorde" (ibíd.).

(132) Germans Parfaict: Histoire du Théâtre François, II, p. 272, nota f.

(133) G.Cohen: Le livre de conduite, pp. XCII-XCIII.

(134) ibíd., p. 449. El giny no mancava de complexitat com es desprén de les despeses en els seus elements: "Pour le Mont Tabor, .I. pièce qui est eneuwillie sur le pillot portant Dieu, de .III. pils d'espés et XV pils de large... Pour .I. giste [biga] de VIII piés, servant au Paradis, qui monte et avalle... .I. giste de X piés servant devant Paradis, avecque .I. lambour de [traverser] de X piés et 2 autres pièces quoy on a fait .II. esteaux [plataformes] et le bois de 2 croisettes [fusts creuats en la intersecció dels quals es fixa l'eix del giny, és a dir del cabestrant o torn que hissa Jesús al Paradís] portant le bois de l'engien... II pièces de fer, de piét et demi de long chacune, portant II bendes [fusts] de .II. piés de long chacune, et ung oeillet [anella] pour bouter cordes par le deseure [dessota] servant au secret du Paradís" (Torn per hissar a Jesús en l'Ascensió) (Cf. G.Cohen: Le livre de conduite, pp. 497, 506, 513).

(135) Charles Desmarquets: Mémoires chronologiques, p. 75 (Vegeu nota 30, Capítol IV).

(136) Mystère des Actes des Apostres, Lib. V. Ms.fr. 1529, ff. 187v<sup>o</sup>-188. BNP.

(137) Maurice Rimbault: "Une représentation théâtrale à Aix en 1444". Revue des Langues Romanes, 67 (1936), pp. 263-274.

(138) Vegeu notes 27, 28, 35 i 39-44 del Capítol IV.

(138bis) Pierre Salies: "Le Montement", p. 53 (Vegeu nota 35 Cap.IV).

(139) *ibíd.* loc. cit.

(140) Notal de Jean Vaissière, nº 59. Arxius Departamentals de Tarn, Fons de Viviés. Publicat per M.Vidal: "Notre-Dame-du-Montement à Rabastens; projet pour la construction d'un appareil destiné à figurer l'Assomption". Bulletin Historique et Philologique, 1908, pp. 415-421.

(141) Llibres de Consells, 26-IX-1530. AHME.

(142) J.Romeu i Figueras: "El teatre assumpcionista", p. 275.

(143) "Item fia fer .IIII. canons de ferro a mossèn Vicent Fevrer per a les corrioles de la cadira de l'àngel... Item comprí de la viuda Rerverera .III. ales d'estopa per guarnir la dite cadira..." (1508). Cf. L.Rubio: Estudios sobre la Edad Media, p. 33.

(144) J.Romeu i Figueras: *art.cit.*, pp. 276-277.

(145) "pour .I. verge de fer portant .II. bandes et ung sercle servant à pendre .I. gourdine à enclore Dieu le Père en sa chèere en Paradis... Pour le bois d'une kayere servant à Dieu le Pere en Paradis: .I. pièce de VI piés de long, de .II. polz d'espés et XI polz de large; item une roille [planxa de fusta] de XIIII piés, .I. aisselle [post] de VII piés, une fente de VI piés, servant à la dicte kayere" (Cf. G.Cohen: Le livre, pp. 562 i 512 respectivament).

(146) "Item a.n Johan Rodero per fahena que féu en la cadira que fon feta per al Déu, II sous... Item, per cinch o sis fulles (?) que compraren per a la cadira e bastida, V sous" (Manual de Consells, nº 57 (1513-1514), full solt entre els ff.

64v<sup>o</sup>-65. Arxiu Municipal de Vila-Real (AMVi).

(147) H. Corbató: Los misterios del Corpus de Valencia, p. 154.  
Encara: "Item, ha de fer un sel sobre la cadira y trono" (loc. cit.).

(148) M. Carboneres: Relación y explicación histórica, p. 80.  
Es refereix, naturalment, a la Roca d'Adam i Eva.

(149) Roca d'Adam i Eva. Cf. H. Corbató, op. cit., p. 158.  
El mateix any s'insisteix que cal "regonèxer totes les tramoyes  
què y à en dita roca {d'Adam i Eva}, y afinar aquelles per a  
què ixquen ab tota perfectió al temps de la representació que  
es fa als Senyors Jurats y Senyor Virrey" (ibíd., p. 159).

(150) H. Corbató, op. cit., p. 156. En una altra representació,  
El Carro de Tertimón, també "a su tiempo suba una muger en una  
tramoya por en medio hasta ponerse muy alta" (loc. cit.).

(151) Edició de J. P. W. Crawford, pp. 433 i 441 (Vegeu nota 40  
del Capítol VI).

(152) Vegeu nota 119, Capítol IV.

(153) La imatge més antiga de l'Assumpció d'Elx, conservada fins  
al 1936 i que l'actual reproduïx fidelment, era divuitesca i,  
naturalment, dempeus.

(154) Vers 131, referit al tron celestial on Maria és coronada,  
com s'esdevé al DAT, tot i que a Elx es fa en l'aire.

(155) Juan de Villafañe: Compendio histórico en que se da no-  
ticia de las milagrosas y devotas imágenes de la Reina de los  
cielos y tierra, María Santísima, que se veneran en los más cé-  
lebres santuarios de España. Madrid, 1740. Tom I, pp. 74-75.

Carles Tàrraga, que sens dubte copia de Villafañe o d'una font comuna (tal vegada el manuscrit Antigüedades de Elche, del que només se'n conserven alguns petits fragments), relata el fet amb una variant que embolica la troca i no pot ajustar-se a la realitat tècnica de l'aparell: "en lo any 1502, pujant en la Arazeli a la Verge y les quatre persones, es trencà un bastó dels que la sustenten en la carrucha, y invocant a la Verge, el Majoral Joan Antoni Sempere, que tenia a son càrrech este cuidado, aplegà dalt la tramoya ab la Verge sens desgràcia" (Ms. 1751, fol. 34v<sup>o</sup>). A Elx la "garrutxa" sempre ha estat la corriola doble o polipast que, evidentment, no subjecta cap bastó, ans únicament fa lliscar els calabrots. L'accepció de carrutxa com a 'caminadors, caixa de fusta amb quatre rodets, dins la qual posen un infant menut perquè aprengui de caminar' (DCVB), que ens podria remetre a la "cadira" documentada el 1530, és un sentit usual a Andorra, Pallars, Plana de Vic, Solsona, Organyà, Lleida i Pla d'Urgell; ben lluny del País Valencià, on no creiem que s'hagi utilitzat mai amb aquest significat.

(156) Recordem que la mangrana barcelonina només tenia 3 ales el 1599 (Vegeu nota 66). Les consuetes d'Elx rubriquen, únicament: "obre's lo núvol", "tanca's lo núvol"...

(157) La Fiesta de Elche. Este traslado de la Fiesta de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de la Assumpción de esta Villa de Elche, Reyno de Valencia, fue traducido de lengua lemosina al castellano por Claudiano Phelipe Perpinyan. Edició de Pere Ibarra, Elx, Imp. Marcial Torres, 1924.

(158) Inventari d'A. Mazón (1643), Rebuts de l'Administrador de l'Arrova de l'Oli (1642-45), doc. n<sup>o</sup> IV. ABSME.



(159) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1749-50. Leg. 27/1-2. AHME. També, "por haver compuesto los yerros de la granada" (Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1750-52. Leg. 27/1-3 (Memorial de 1751). AHME), o "granada con armazón de yerro" (Inventari de 1763. Llibre Racional 1710ss., ff. 3-5v<sup>o</sup>. AHME).

(160) Teodor Llorente parla del "globo azul con franjas de oro" (Valencia, t.II de "España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia", p. 999. Barcelona, 1889); Pierre Paris és més precís: "globe bleu à pendeloques d'or, décoré de têtes d'anges" i així el dibuixa en el seu article (L'illustration, n<sup>o</sup> 2347 (18-IX-1897), pp. 226-227)(Fig.

(161) Inventari de Mn. Antoni Mazón (1642-45)(doc. cit., n<sup>o</sup> IV). ABSME.

(162) Joan Castaño, que ha transcrit el document, pensa que "aqueixes pintures vermelles, segons la forma i mecanisme d'obertura de l'aparell, devien servir per recobrir les ales exteriorment" ("La tramoia de la Festa d'Elx: Notes a la seua evolució". L'Espill, 22 (X-1985), p. 18).

(163) "A Hilarion Sempere, xixanta reals per el oripell [que] comprà per a el núvol" (Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup> 1640-41. Leg. 25/2-5. AHME).

(164) E.Konigson: La représentation d'un Mystère de la Passion, p. 34.

(165) Llibre Racional Major, 1710ss., ff. 3-5v<sup>o</sup>. AHME.

(166) 5-VIII-1857. Papeles Curiosos, 5, f. 71. AHME.

(167) "A Cipriano Antón, por 180 ojas de oropel que ha trahído de la ciudad de Murcia para vestir la Granada y tramoya del Araceli... A Antonio Ceva, por haver vestido de oropel los vesíos



de las alas y tramoyas" (Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup> 1756-57, Leg.27/2-2. AHME).

(168) Papeles Curiosos, 5, ff. 288v<sup>o</sup>-289. AHME.

(169) *ibíd.*, f. 311. El 1906, però, sembla que ningú protestà contra l'altre despropòsit que fou pintar de granatós la mangrana, aspecte que, al nostre entendre, caldria repristinar.

(170) Inventari de 31-VIII-1971, p. 7. APNME. Dada curiosa és la nomenclatura que se li dóna al giny en aquest inventari: "La Mangrana-Granada o globo de fuego" i, més endavant, "globo celeste", cosa que ens suggereix que l'oripell hagués vingut a substituir, per seguretat, les tradicionals candeles enceses dels ginys quatre-centistes que, com hem vist, tants infortunis ocasionaren dintre els temples: crema de l'araceli na dalenc, el 1440, i de l'altar major de plata, el 1469, en la representació de la Palometa, a la Catedral de València; incendi de l'església florentina del Santo Spirito, el 1470, en la representació de l'Anunciació, etc.

(171) El 1931 es duia d'Alemanya. Cf. Relación de gastos (1931), f. 3. APNME.

(172) Papeles Curiosos, 5, ff. 437-438v<sup>o</sup>. AHME.

(173) "Otrosí a Baltasar Sirvent, por 21 varas de lienso que ha vendido para las alas de "la granada" (Claveria N<sup>o</sup>5<sup>o</sup>, 1752-53. Leg. 27/1-4. AHME).

(174) "A J.Guilabert, pintor, por haver pintado las alas a la tramoya del ángel" (Claveria N<sup>o</sup>5<sup>o</sup>, 1752-53. Leg. 27/1-4. AHME).

(175) "por haber cosido el ropel en las alas de la granada que se han echo nuevas" (*ibíd.*).

(176) "Mes de uns cordells per a el núvol", "unes chavetes per a el núvol" (Inventari de Mn.A.Mazón (1643), doc.cit., nº VI, VIII i IX. ABSME).

(177) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup> 1640-41. Leg. 25/2-5. AHME.

(178) Ms. 1751, f. 35. També ho relata, el 1740, el P.Villafañe: "Por los años de 1580, a 14 de agosto, baxando el Ángel, que le hacía un músico llamado Diego Gallego, de voz muy singular, habiendo concluído su embaxada, hallaron que había baxado y subido la nube, que llaman Granada, sin haver asido el gancho fortísimo de hierro que hai en la maroma, cuyo peso pasa de veinte arrobas, y todo estuvo afianzado de la ligadura de un levísimo cordel que se pone para que el gancho no ande vagueando" (op.cit., p. 75). No debades hom comenta que, a més de bons cantors, els àngels de les màquines han de ser autèntics trapecistes.

(179) Actualment desproveïts de cordes, tot i que, segons ens explica l'actual Mestre de Capella Antoni Berenguer, (amb la comicitat exuberant que li és habitual), abans en duïen, si bé tampoc es polsaven, fins que un cop, un dels tiples les baté malgirbadament durant el cant produint la desharmonització del conjunt, cosa que motivà al mestre de Capella Pasqual Tormo (el famós mestre "Caragol" que exercí entre 1944 i 1959), a tallar, enfurismat, les cordes als instruments dels infants.

(180) Llibres de Consells, 26-IX-1672. AHME.

(181) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1683-84. Leg. 25/3-4. AHME.

(182) Llibres de Consells, 4-VIII-1740. La documentació parroquial sobre aquesta administració l'aporta Joan Castaño: "L'organització de la Festa a través dels temps". Món i Misteri de la Festa d'Elx, p. 60. València, Generalitat Valenciana, 1986; amb més informació en el seu article inèdit "L'Arrova

de l'Oli, una antiga aportación al mantenimiento de la Festa d'Elx" (en vies de publicació, junt amb altres articles sobre el Misteri, a l'Editorial 3 i 4 de València).

(183) Carta del Duc d'Arcos, marquès d'Elx, de 28-VI-1749.

Llibres de Consells, 29-VIII-1749. AHME.

(184) "de adobar les genolleres de l'araceli, 3 rals". Rebutx de l'Administrador de l'Arrova de l'Oli (1642-45), doc. V, signat per M<sup>o</sup> Sànces. ABSME.

(185) "6 almodillas con fundas de olandilla encarnada" (4 per a l'araceli i 2 per al giny de la Coronació, és a dir, només per als personatges que van agenollats). Llibre Racional 1710ss., ff. 3-5v<sup>o</sup>. AHME.

(186) "Mas armamento de Araceli, Coronación y granada con arma zón de hierro" (ibíd.). Hi ha, però, un document que no acabem de veure clar: "Otrosí a Joseph Galbis, maestro zerrajero, por yerro y manos que ha echo para la granada, araceli y Coronación con sus carteles, 90 reales" (Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1752-53. Leg. 27/1-4. AHME). ¿Es tracta d'uns rètols que designaven les màquines o els personatges? El 1668 en la Roca d'Adam i Eva valenciana el pintor havia de "tornar a fer lo lletrer qu'està en dita cadira [de Déu Pare]" (H. Corbató, op.cit., p. 158).

(187) Claveria N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, 1749-50. Leg. 27/1-2. AHME.

(188) El periodista Pastor Chillar informà, fa un parell d'anys, de la possible conservació, oculta, de l'antiga imatge que, segons s'especula, haguera estat salvada de l'incendi. Es comenta que algú l'amenaçà si continuava investigant en aquest sentit. El cert és que no se n'ha parlat més i hi ha qui creu, efectivament, en l'existència de la talla amagada o, almenys, les joies pertanyents a la mateixa.

- (189) op.cit., p. 74. Es a dir, que podien alçar-se en el moment de l'Assumpció, com hem vist amb la Imatge de Dieppe (Vegeu nota 30, Capítol IV).
- (190) "Mas dos pares de ganchos para la talla" (Inventari de 1763. Llibre Racional, 1710ss., ff. 3-5v<sup>o</sup>. AHME).
- (191) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1752-53. Leg. 27/1-4. AHME.
- (192) Vegeu nota 167.
- (193) Inventari 1763. Llibre Racional, 1710ss., ff. 3-5v<sup>o</sup>. AHME.
- (194) "Otrosí a Francisco Torres por 18 varas olandilla paleada (sic) que ha venido para las tramoyas, 54 reales" (Claveria 1752-53. Leg. 27/1-4. AHME).
- (195) Llibres de Consells, 10-III-1764. AHME.
- (196) Rebutts de l'Arrova de l'Oli, doc. V. ABSME.
- (197) E.Konigson: La représentation d'un Mystère de la Passion, p. 113, reflexat també per les miniatures de Cailleau (planche V). Cosa semblant succeïa en l'Ascensió de Crist (ibíd., p. 140 i planche IX).
- (198) Alvar García de Santamaría: Crónica de Juan II. Ms. esp. 104, f. 198v<sup>o</sup>. BNP (Vegeu nota 257, Capítol V).
- (199) Inventari 31-VII-1971, f. 6. APNME.
- (200) "En 14-VIII-1858 se estrenaron los efectos siguientes, que fueron renovados ... Una faja de lana azul para aferrar la maroma de las tramoyas, hecha por Ramon Anton y Marcell, sastre... 83 reales vellón, incluso tela, botones y manos. Dicha faja, en número de 120 palmos valencianos de larga y 5 cuartos de ancha" (Papeles Curiosos, 5, f. 101. AHME).
- (201) Claveria de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup>, 1752-53. Leg. 27/1-4. AHME.

(202) "2 maromas gordas de las tramoyas, la principal [núvol i arecelí] de a 50 varas" (Llibres de Consells, 20-I-1781. AHME).

(203) "Cordeles de diferentes calibres para la maniobra de la función de Agosto: ... La [maroma] de la Coronación, 25 varas. 1 maroma vieja de la Coronación 30 varas" (ibíd.).

(204) "se dió cuenta al Cabildo haverse fabricado ya y entregado por D. Jayme Caraceva, la maroma que sirve en la función del ángel y ciertos cordeles que han sido precisos, de peso ace todo ocho arrovas y una libra de cáñamo" (Llibres de Consells, 28-VII-1842. AHME). Costà 900 rals de billó.

(205) "Siendo indispensable componer la actual Maroma con qué bajan las máquinas de la función de N<sup>a</sup> Patrona ... o fabricar otras nuevas..." (Llibres de Consells, 5-VI-1845. AHME).

(206) "las respectivas actuales maromas, torcidas con excelente cáñamo, forradas con tela azul y estrenadas en 1866, tienen 0,06 m. de diámetro" (J. Fuentes y Ponte : Memoria histórica-descriptiva, p. 187).

(207) Així s'expressa el síndic procurador general al Llibre de Consells, 28-I-1774, que reclama que es renovin. (AHME). Al respecte Villefañe relata un altre pressumpta miracle en el que "el día 15 de agosto, haciéndose la fiesta acostumbrada a esta Santa Imagen... dicha tramoya del Ara-Coeli, que se reputa por cinquenta arrobas de peso, [se mantuvo] con solos cinco espartos de la maroma, que oy es de cáñamo, muy recia y fuerte" (op.cit., p. 75).

(208) Claveria de N<sup>es</sup>, 1752-53. Leg. 27/1-4. AHME.

- (209) Cf. Joan Castaño: "Aparatos escénicos de la Festa d'Elx: lo núvol o mangrana". Festa d'Elx-84. Elx, Ajuntament, 1984, pp. 55-57.
- (210) Ruiz de Lihory: La música en Valencia, pp. 130-131. Vegeu també Joan Amades: "El ball de les gitanes", Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria, III (1925), p. 71. Id.: Costumari Català, III, p. 305. Ambdós estudiosos diuen que la dansa s'havia suprimit feia pocs anys. Avui, però, s'ha tornat a restablir i apareix, altra volta, en la processó del Corpus valenciana.
- (211) M.Ángeles Sánchez: Guía de fiestas populares, Madrid, Ed. Tania, 1982<sup>2</sup>, p. 41. Regraciem a Joan Castaño l'haver-nos tramès fotocòpia de les pàgines que ens interessen d'aquest llibre.
- (212) *ibíd.*, p. 42.
- (213) *ibíd.* p. 44.
- (214) Papeles Curiosos, 5, ff. 235-235v<sup>o</sup> (Noticiero de J.M. Ruiz, 1872). AHME.



NOTES AL CAPÍTOL VIII :

ELS EFECTES ESPECIALS I ELS TRUCS ESCÈNICS EN  
EL DRAMA MEDIEVAL I LES SEVES RESTES EN LA  
FESTA D'ELX.

(1) El text evangèlic de la Passió de Crist contenia, en si, un diàleg intens i emocionat, plagat de rudiments dramàtics, i era recitat, durant l'ofici, almenys per tres clergues: un, el celebrant, que llegia les paraules de Crist, l'altre (el "lector") que recitava la narració evangèlica, i el tercer feia els papers restants (aquests darrers se solien col·locar un a cada trona o púlpit del temple). (Cf. MASSIP, Jesús-Francesc: Les primeres dramatitzacions de la passió en llengua catalana (article en premsa). Quan el recitat arribava al punt de la mort de Crist, oficiants i creients feien tota mena de sorolls picant de peus i fent rodar els carraus, batzoles i matraques (instruments, precisament, anomenats de tenebres, que substituïen les campanes durant el Dijous i Divendres Sant), pràctica vigent fins fa ben poc arreu de les nostres esglésies que s'explicava amb finalitats tan peregrines com "matar jueus" o "produir mal de cap a Judes".

(2) Alessandro Vitale-Brovarone: Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione. "Pluteus, testi, I". Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1984, p. 45.

(3) Germans Parfaict: Histoire du Théâtre François, II, p. 477, aplicat, però, als sorolls infernals.

(4) H. Craig: The Coventry Corpus Christi Plays. London-New York-Toronto, 1957 (Early English Texts Society, extra series, 87), p. 102.

(5) És a dir, "el tro [en el moment de la mort de Crist] es farà amb el barril ple de pedres i s'haurà d'avisar a aquells qui l'han d'empènyer". Cf. Blakemore Evans: The Passion Play of Lucernæ, p. 179.

(6) Liber Passionis, ff.169v2-170. Ms. 378 de la Biblioteca Municipal de Montpeller. També en el Ms. 1365 de la Biblioteca de Catalunya es rubrica: "Luego fan remor en lo catefal com un terratrèmol". Igualment en la Passió del Ms. 1575 del mateix fons, datada el 1743, s'hi diu: "Jésús inclina lo cap y fa altre terremoto".

(7) Numancia, Jornada III, p. 111 de l'edició a cura d'Angel Valbuena Prat: Obras Completas. Madrid, Aguilar, 1943. Aquí l'efecte simbolitza el mal averany que amenaça als numantins.

(8) En la representació del Divendres Sant (Passió i Mort) s'hi despesen "pólveres per als trons" (1395). Cf. J.M. Doñate Sebastià : Datos para la Historia de Villarreal, III, p. 149.

(9) 988s. rúb., ed. A. Duran-E. Duran, cit.

(10) Ms. 1139, f. 171vº. Biblioteca de Catalunya.

(11) "desus e dejost lo trovat destrapo forço q|uanos| .X. ho .XII., prest" ("damunt i davall del cadafal facin esclatar, prestament, deu o dotze canonades"). Cf. A. Vitale, ed. cit., p. 45. "Hornblaser sond han bulluer zum rouh im berg, ouh das tonner fass ... Die 2 horn blaser sond han bulffer zum rouch im berg; ouch soll grüst syn das tonder fass" ("Ha d'estar preparat el barril de la pólvora per fer el tro"). Cf. B. Evans, op. cit., p. 184.

(12) Ms. 187, f. 1. Museu-Arxiu Episcopal de Vic.

El text fou editat per J. Gudiol (Els entremesos o oratoris pasquals, "Vida Cristiana", I (1915) pp. 237-240), reproduït per R. Donovan (The Liturgical Drama in medieval Spain, pp. 87-91. Pontifical Institute of Medieval Studies, 4. Toronto, 1958) i revisat, recentment, per A. Cornagliotti. (Sobre un fragment teatral català de l'Edat Mitjana. "Estudis de Llengua i Literatura Catalanes", I, pp. 163-174. Homenatge a Josep M. Casacuberta. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980).

(13) "Cal que algu sia sota el cadafal, davall la tomba, i faci petar un o dos cops de canó quan Jesús voldrà ressuscitar, que espantin als jueus" (Vitale, ed. cit., p. 17).

(14) R. Donovan, op. cit., p. 62. Cervantes recull novament el truc per designar la resurrecció d'un mort, en la mateixa Numancia:

"Con el agua clara de la redomilla baña el hierro de la lanza, y luego heriré en la tabla /trapa del sepulcre/, y debajo suenan cohetes y hágase ruido" (id. id., Jornada III, p. 113).

Altres sorolls significatius s'utilitzaven, per exemple, per simular la Crucifixió quan aquesta es feia rera una cortina: "Fan soroll com si l clavassen" (Passió de 1751, Ms. 25 de la Biblioteca de Catalunya).

Finalment, trobem un cas on l'espotec, realitzat amb "algunes arcabuscades", el que expressa significativament és l'incendi i destrucció del món (previs a la resurrecció dels morts) en el dia del Judici Final. Cf. LLABRES, G.: Consueta del Juý. "RABM", IV (1902), pp. 459.

(15) Cf. Henri Recoules: "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro", Boletín de la Real Academia Española, pp. 134 i 138. Calderón reprén i utilitza abundantament aquest efecte, de tal manera que en una sola pàgina arribem a trobar 7 terratrèmols (La Cura y la Enfermedad, III, 771), que se solen produir amb instruments de percussió: redoblaments de caixes, tambors, tabals i, sobretot, bombos. Cf. Miquel Querol: La música en el teatro de Calderón, p. 102. Calderón, a més, amb procediments percutius, fingia els trons d'una tempesta i amb escales ràpides de pífans, clarins, xeremies i arpa, la pluja: "el ruido de truenos que se siguió, imitados tan al natural, que parecía se desplomaba no sólo aquella material arquitectura, sino toda la máquina celeste" (rúb. a Leónido y Marfisa, II, 2113) Cf. M. Querol, op.cit., pp. 102 - 103.

(16) Rúbrica inicial. Utilitzem, com ja hem indicat, la transcripció del Dr. Amadeu-J. Soberanas.

(17) 590s. rúb. Edició cit. de P. Aebischer, p. 70.

(18) "El diable cal que faci brogit al dessota disparant canonades". Cf. Vitale, ed.cit., p. 11.

(19) Gustave Cohen: Le livre de conduite du régisseur, p. 498.

(20) ibíd., pp. 514, 530.

(21) ibíd., p. 583. Vegeu també els comentaris de l'editor, pp. LIX i XC.

(22) Elie Konigson: La représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes, p. 40.

(23) Així, en la documentació de les representacions o entremesos del Corpus Christi de Tortosa, apareixen referenciats, entre molts d'altres focs i coets, concretament "set esclafidors per al diable" (AMT, "Cuern del Corpus Christi", 1428, f. 2v.); també a Toledo (1493): "a un diablo un real, al que echava los cohetes medio real", "a un onbre que llevaba cargo de echar los cohetes en el ynfierno, 1 real" (Cf. C. Torroja-M. Rivas: El teatro en Toledo en el s. XV, pp. 190-191). Igualment al Corpus de Mallorca (1512) es gasten "2 dotzenas de coets per lo diabló" (Cf. G. Llom-

part: La Fiesta del Corpus en Zaragoza y Mallorca, "AST", XLII (1969), p. 206), i encara al de Barcelona de 1694, "dos grossas de coets /per als/ diablots dels més xichs" (G.Llompарт: La Fiesta del "Corpus Christi" y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca. "AST", XXXIX (1966), p. 34). Aquest particular ens ha perviscut en el Ball dels Plens de la Patum de Berga, on un gran nombre de personatges van revestits d'elements vegetals i de coets i piules que cremen durant la diabòlica dansa, i també en la nombrosíssima tradició dels Balls de Diables pervivents arreu dels Països Catalans.

D'altra banda, altres personatges de caire maligne venien definits pels coets. Així, en certes representacions (a Perpinyà de 1502), Judes, la Hipocresia i la Simonia, anaven plens de coets (J.Massot i Muntaner: Notes sobre la supervivència del teatre català antic. "ER", XI (1962), p. 72, nota 72), i, de la mateixa manera, tot el bestiari medieval (dracs, mulasses, cucaferes, patums, brívies, etc.), encarnacions del mal, que encara podem veure abundantment en les nostres festes, malgrat les reiterades prohibicions que, al llarg dels segles, han intentat d'estroncar-ho. Recordem només la prohibició referida al Corpus de Barcelona de 1771 on s'interdeix que la mulassa llenci coets o altres focs i al qui fa de lleó que emiteixi cap soroll "como que ruge o que se enfurece" (Llompарт, art. cit., p. 38).

(24) Cf. J.F. Massip: Teatre religiós medieval als PPCC, pp. 115-116.

(25) Vegeu nota 6 del Capítol III. En cert Paradís de Toledo, el 1504, cantava un personatge (car se li paga salari) com a un rossinyol: "al ruiseñor que cantaba en el Paraíso" (C.Torroja-M.Rivas, op.cit., p. 56). Efectivament, en el drama de la Resurrecció de Segovia (s.XVI), calia procurar "buscar algunas personas que sepan hazer música de aves" (R.Donovan, op.cit., p.61). En aquest particular potser cal buscar l'origen dels siurells que els nens mallorquins toquen en finalitzar el Cant de la Sibilla, com, semblantment, s'esdevenia a Granada el dia de l'Ascensió: "Pónese un barreño con agua al lado derecho del cruzero, y juntamente una espuerta llena de silbatos de caña para distribuir a los niños que acuden como a son de campana. El sonido de estos sencillos instrumentos llenos de agua remeda el canto de los pájaros, cuya alegría en día de tanto gozo para todo el mundo, parece que quisieron



recordar los autores de este uso" (Cf.R.Donovan, op.cit., p. 61 nota 40).

(26) L.RUBIO GARCIA : Estudios sobre la Edad Media española, p. 48. Universidad de Murcia, 1973.

(27) A 1395, les Actes Capitulars de la Seu lleidatana anoten un pagament al beneficiat Guillem Alegret "pro faciendis cruxitis cum Columba quam mititur per cordam in die Pentecosta" (Cf.LRUBIO: loc. cit.); i al llarg de tot el segle XV es documenta aquesta representació (l'única que se salva a 1453 del trasllat al Claustre) en la que s'empra va tota mena de coets, traques i esclafidors, segurament per subratllar aquest moment escenic de l'aparició i baixada del Sant Esperit (RUBIO: op. cit., pp. 44-53. i apèndixs, pp. 79-85): A 1509 es constata el perill dels "esclafidors" i el 1519 el Capítol de la Seu intentava suprimir el Misteri de la Colometa a canvi d'un sermó edificant, decisió protestada enèrgicament pels ciutadans amb l'expressió que era molt més edificant i comprensible per al poble la representació visual que el sermó, cosa que obligà al Capítol a revocar el seu acord i fins i tot a multar amb 30 sous al sagristà Pere Agustí, perquè "non fecisse servitium de los tronadors alias cuets de la Colometa, sicut ex antiquissima consuetudine tenetur ac moris est" (RUBIO: op. cit. pp. 83-84). Amb tot, l'any següent, donat que el bisbe havia de celebrar la missa solemne de Pentecosta, el Capítol acorda no fer el "Misterium de la Colometa", però sense renunciar a què sagristans i escolans "facere debeant et ministrare igneus flamans sive coets tronadors, quod de antiqua et laudabilis consuetudine facere et ministrare tenentur dicto die" (Ibidem, p. 85).

(28) Contràriament, a meitats del XIV, el Bisbe de València Vidal de Blanes, permet la representació de l'Esperit Sant, si bé prohibeix que la gent tiri trons amb ballestes, pel dany que, com ja hem comentat, produïen al cimbori en construcció (Vegeu nota 161, Capítol V). El 1463 es compraven "4 lliures de carbó per encéndrer foc alt al cembori per metre foch als trons e bombardes" (Cf. Sanchis Sivera: La Catedral de València, p. 469). Elements ignis que, el 1469, incendiarien l'altar major de plata, que es fongué completament, cosa que potser provocaria la supressió definitiva de l'espectacle. Vegeu Libre de les Antiquitats de València, p. 19.



(29) "representació del Spirit Sant que devala, com lo Alleluia se dega, entre pólvora, cordes e trebayes e altres coses" (doc. 1405. Cf. H. Anglès: "El Cant de la Sibilla", p. 71).

---

(30) A Tarragona, durant el segle XV, es documenta la Representació de la Colometa amb abundants elements de pirotècnia (focs, tronades, tronadors i, fins i tot, foc grec). Cf. TOMAS AVILA, A.: El culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona (1300-1700). Tarragona, 1963; pp. 113-115.

(31) Recordem com en els "Stabliments dels jocs dels entrameses" del Corpus tortosí de 1439, s'ordena "que no sia nengú dels qui iran en los entramesos ni altres, qui guosen lançar coets ni encara en loch hon puguen fer dan a vestedures ni a empaliaments, sinó en places per fer apartar la gent segons per los administradors los serà manat, e no en altra manera" (Stabliments, B (1430-1459), ff. 35v.-36v. AMT).

Tals coets, a Toledo, eren fets amb pólvora, pergami, paper i bramant (C. Torroja-M. Rivas, op.cit., p. 60).

---

(32) Encara a 1432 es documenta a València el giny de colom que en la seva pròpia maquinària duia els coets que esclataven mentre davallava del cimbori (Cf. SANCHIS SIVERA, J.: La Catedral de Valencia, p. 464, nota 1. València, 1909), i a 1463 apareixia "al estruendo de bombardas y otras armas" (Cf. SHOEMAKER, W. H.: Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI. "Estudios Escénicos", 2, p. 27. Barcelona, 1957), sistema reprès per Calderón (Cf. H. Recoules, art. cit., pp. 138-139).

(33) En la Representació de l'Assumpció de Tarragona es fa "brogit ab esclafidós e corredós envés Parayís" (rúb. inicial) quan l'àngel Gabriel torna a l'espai de cel després d'haver baixat a entregar la palma de l'enterrament a Maria (en aquest cas seria, doncs, per subratllar el final d'una escena amb intervenció celestial).

En certa representació en romanç del Victimae que es feia a Mallorca encara a 1511, l'àngel apareixerà en escena amb grans fragors, si bé no queda clar si sortia a una finestra o púlpit o davallava d'un lloc elevat amb algun giny aeri: "Item iuvenis in angeli specie indutus, supra in loco elevato super capellam S. Gabrielis stare iubetur:

Quant vindrà lo cas que aurà a cantar, tindrà les ales planes de candelles enceses e exint farà una bombarde, o algun ramor, significant la impetu del seu aixir". Cf. ANGLÉS, Higiní: La música a Catalunya fins al segle XIII, p. 274. Barcelona, IEC, 1935,

A la primera Passió mallorquina de l'esmentat Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya (única de les 4 que conté aquest còdex on es representa la Ressurrecció de Crist) assenyala: "Ara desparan un arcabús y resucitarà Christo" (f. 78-80v.). Però també els elements malignes podien ser anunciats en les seves aparicions pel retruny dels coats, com succeeix a la Numancia cervantina quan "sale por el hueco del tablado un demonio hastà medio cuerpo, y ha de arrebatat el carnero y volverse a disparar el fuego y todos los artificios" (Jornada II, ed. cit. p. 111).

En el teatre profà del Segle d'Or, aquest tipus d'efecte sonor s'aplica a qualsevol arribada o entrada en escena d'un o diversos personatges, si bé generalment es matisa i es precisa la naturalesa específica del soroll; sorolls que evoquen escenes impossibles de representar o instruments de música que sonen dintre el Vestuari per suggerir alguna cosa nova que s'esdevindrà en l'acció, sia anunciant personatges, sia anunciant episodis. Cf. Henri Recoules: art. cit., pp. 112s. En aquest article, però, H. Recoules manifesta l'absoluta desconeixença de la pràctica escènica catalana durant l'Edat Mitjana, car atribueix la introducció en el teatre de tots aquests efectes especials a l'escena castellana de principis del XVI.

En la Passió de Valenciennes sona la música (Silete) per designar: a) baixades de màquines aèries (sortida del Paradís) i pujades (retorn); b) desplaçaments dels personatges d'un lloc a l'altre; c) intervenció d'un personatge important; d) reforç de la idea del pas del temps i e) sempre que s'obre el Paradís. Cf. E. Konigson, op.cit., pp. 66, 67, 68, 119.

(34) En el Misteri de l'Assumpció de València

es feien "trons" cada vegada que s'obria o es tancava el cel, emplaçat en altura al cimbori de la Catedral, per tal de davallar alguna màquina que transportés personatges celestes: "E facen sos trons e devall l'àngell" (v. 39 rúb.), "e quan l'àngel se'n serà entrat e haurà fet sos trons" (v. 47 rúb.), "facen trons e obra's lo cel" (v. 132 rúb.); però també quan entren en escena personatges angèlics: "e tantost facen trons e vinguen los tres prínceps /els arcàngels Gabriel, Miquel i Rafael/" (v. 125 rúb.); o quan cal subratllar el truc escènic de bescanviar l'actor per una imatge en el moment de la mort de Maria: "e tantost facen grans trons e meten la Maria davall lo cadafal. E traguen la Ymage" (v. 179 rúb.), o a l'inrevés en el moment de la resurrecció: "los qui són davall lo cadafal, meten-se'n soptosament la imatge fent grans trons e fums. E hixqua soptosament la viva" (id.) (utilitzem l'edició de M. Sanchis Guarner: El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València. "BRABLB", XXXII (1967-68), pp. 97-112).

(35) 28s. rúb., Ms. 1625.

Juan Orts Román

(Guión de la Festa o Misterio de Elche. Para uso de los actores y cuantos intervienen en dicha representación. Elx, 1943, p. 18) que, a més de cronista de la ciutat, era director d'escena del Misteri, escriu el seu Guió amb la intenció de corregir certes negligències i ajustar-se a la tradició i a l'esmentat "Consueta", i en aquest punt anota: "Acabada esta copla suena el órgano, se abren las puertas del cielo y empieza a bajar el ángel dentro de la granada o mangrana. En este instante preciso es preceptivo y necesario para la debida pom

pa que se disparen bombas desde los terrados de la iglesia, tocando las campanas y sonando los ministriles dentro de la misma".

Actualment ja no sonen els "ministrils" ni cap altre instrument. (que en els segles XVII-XVIII eren ben diversos: baixó, xirimia tenor, xirimia tiple, corneta, tamborets, dolçaina, violins, òboos, trompetes, clarins, fagot, violons, etc.), llevat de l'orgue (amb la desafortunada partitura d'Oscar Esplà, que va intentar canviar-se, recentment, per música del XVI, i que comportà l'expulsió del sensat organista).

Anotem que el so de les xirimies és utilitzat per Cervantes en situacions ben similars; per exemple "suena música de chirimías" quan apareix un núvol que transporta a Cupido i quan desapareix el carro amb Venus i Cupido (La Casa de los Celos, Jornada II, pp. 201 i 203. Obras Completas, ed. cit.) o "suenan a este instante las chirimías" en apareixer un àngel (El rufián dichoso, Jornada I, ed. cit. p. 289). De semblant manera seran utilitzades per Calderón en nombroses ocasions, ben detallades a l'article d'Henri Recoules: Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de Oro, p. 142, que, sobretot, són: en entrades i sortides de personatges importants en escena, en aparicions sobrenaturals, en l'obertura dels carros o roques i per donar fi al drama (Cf. M. Querol, op.cit., p.95).

Idèntic sistema seguien molts altres drames d'arrel medieval, com el Misteri d'Adam y Eva valencià on s'anota: "se obri lo sel amb molta música mentre que baxa /lo Déu/; y, en ser en terra, para la música" (Cf. Ferras Huerta: Teatre Bíblic. Antic Testament. ENC, 109-110, p. 101. Barcelona 1976).

D'altra banda, assenyalem com el repic de campanes era un efecte utilitzat d'antic en la dramàtica religiosa més lligada a la litúrgia. Recordem com en la cerimònia parateatral del Bisbetó que es realitzava a la Catedral de Girona a 1360, el moment en què s'iniciava el "Te Deum" era subratllat "pulsandum campanas" (ANGLES, H.: op. cit., p. 286).

Finalment, la participació popular en el drama mitjançant els aplaudiments en aquest moment no és tant per la plausible alegria de l'esdeveniment argumental, com per l'espectacular aparició del giny més famós i més preciat del Misteri d'Elx: el núvol o mangrana.



(36) 60s. rúb., Ms. 1625.

De la seva banda J.Orts Roman (op. cit. p. 20) escriu: "Terminada esta copla, en el instante bien calculado que se cierre la Mangrana para entrar en el cielo, en ese instante que se abren las puertas para darle paso, sonarán el órgano y los ministriles, tocando las campanas y haciéndose disparos de bombas en los terrados como cuando bajó".

En aquest moment els "consuetes" antica no assenyalen l'esclat dels coets o de "la artilleria" (que es produïa únicament en l'instant de la màxima necessitat d'emfasització: la sortida del núvol). La tornada efectivament se subratlla, però només com a cloenda d'una escena, com en el cas de la Representació de Tarragona (Vid. nota 33).

(37) 140 s. rúb., Ms. 1625.

J.Orts assenyalala: "Se abrirán las puertas del cielo, sonará el órgano, y mientras entra se dispararán bombas en los terrados, y se tocarán campanas y ministriles" (op. cit., p. 26).

Esperaríem en la també espectacular baixada de l'altre aparell aeri del Misteri d'Elx (l'araceli), igualment un gran desplegament d'efectes sonors per tal d'anunciar-lo; però el Ms. de 1625 només assenyalala: "tocan los sons acostumats" (ed. cit. p. 131), i, efectivament, només refila l'orgue per donar el ton als cantors, sense revol de campanes ni artilleria. El moment dramàtic no ho permet; és un moment de condol i tristesa: és el moment de la mort de la Verge, quan l'araceli davalla a buscar l'ànima de la difunta. Això no vol dir que els espectadors -més susceptibles a la fascinació que a l'argument deixin d'aplaudir amb l'aparició del prodigiós giny.

Un moment semblant el trobem en el referit Misteri d'Adam y Eva valencià quan la rúbrica assenyalala: "y se'n puja al sel /lo Déu/ en música" (F.Huerta: op. cit., p. 104).

(38) 259s. rúb. Ms. 1625.

La nova baixada de l'araceli per recollir el cos de Maria, serà també celebrada amb efectes sonors, però mancant-hi els coets: "y ara los àngels /de l'araceli/ canten, després de aver sonat l'orgue, campanes y demás instruments" (Ms. 1625, ed. cit., p. 139), mentre que la baixada de l'aparell de la Coronació és del tot discreta fins que, aturat en l'aire a certa distància de l'araceli, executa la seva missió: el Coronament de la Imatge, a la vegada coronament del drama: "Al temps que han acabat de coronar a Nostra Senyora, dispara la artilleria, sona lo orgue, ministrils y campanes" (ed. cit. p. 141), i, en descripció de J.Orts (op. cit. p. 34): "En ese momento sonará el órgano, las músicas, campanas, ministriles, se dispararán bombas desde el terrado en esta apoteosis", a més a més de la referida exaltació del públic.

(39) "/entren els personatges/ toquant ab estruments de corda davant" (rúb. inicial).

(40) "...vagen-se'n /els personatges/ cantant de dos en dos la cantinela davayl scritta" (v. 609 rúb.)

(41) Ens manca l'inici del drama, però el final és ben explícit: "meten-se en processó /.../ e axí cantant /lo 'Te Deum laudamus'/, ordinatim, vagen-se'n al Capítol per despular-se" (rúb. final. Ed. cit. p. 107).

(42) Les dues primeres peces d'aquesta Passió cíclica ("Entrada a Jerusalem" i "La Citació") s'inicien i s'acaben amb el cant del "Misere-re" entonat pels actors, i la darrera ("Devallament de la Creu") fi-neix amb el cant funerari de "In exitu Israel" (ed. cit., pp. 42, 52, 54, 73 i 138), amb el que també es clou la Passió set-centista del Ms. 1365 de la B.C.

L'inici del drama de les Tres Maries de Girona era marcat pel toc de timbals i trompetes, cosa que es prohibeix el 1539: "nulla sint tympana sive tabals, neque trompeta, nec aliquod genus musicorum" (R. Donovan, op.cit., p. 102).



(43) L'esmentat Misteri d'Adam y Eva valencià, també es cloïa amb música: "y en aver acabat sonen les chirimías" (F.Huerta: op. cit., p. 117), procediment seguit pel teatre auri castellà de la mà, entre d'altres, de Cervantes ("Suenan chirimías y dase fin a la Comedia", La Casa de los Celos, Jornada III, Obras Completas, p. 233), o de Calderón ("Tocan chirimías y, cerrándose los carros, se da fin al auto", H.Recoules: art. cit., p. 142).

(44) És freqüent en el drama de la Passió l'ús de la trompeta que recalca les empentes infligides a Crist en el camí cap al Calvari, com és el cas de la Passió de Cervera ("daran-li /a Jesús/ una o dos espentes a lo so de la trompeta", ed. cit., p. 115) o una Passió del XVIII ("Tocan trompetas y clarins, y fan anar a Jhesús ab empentas per lo catefal", Ms. 1365, ff. 51 v. de la Biblioteca de Catalunya), bé durant el Via Crucis ("Are ixià Ihesús ab la creu al coll y la trompeta devant", 4ª Passió mallorquina, Ms. 1139, f. 188v. B.C.; "Entre lo Iesús corrent la Vila ab la creu al coll y ans de aribar sona la trompeta", Consueta dels Set Sagraments, Ms. 1139, f. 171s. B.C.; "lo corxeta se posa al mig del tablado[.] y toca la trompeta", Passió de 1743, Ms. 1575, B.C.; "Ara tocan las trompetas y fan anar a Jezús ab espentas per lo cat/afal/", Passió de 1751, Ms. 25, f.112, B.C.; "Tocan las trompetas y fan anar a Jesús an empentas per lo teatro /.../ Tocan trompetas y cau Jesús", Ms. 378, ff. 151 i 160, Biblioteca Municipal de Montpeller; etc.), o també, en la Presa de l'Hort ("Are prenen Jesús y sona la trompeta", Ms. 1139, f. 103s., B.C.) o quan Crist és acompanyat al Consell dels Rabins ("Aporten lo Jesús ab so de trompeta a.n els Rabins", Ibidem., f. 107s.) o al Pretori de Pilat ("E fet asò tocan la trompeta y vagen los sergants ab lo Jesús /.../ sona la trompeta y aportan Jesús y tots plegats van a Pilat", 2ª Passió, loc. cit. Ms. 1139).

(45) La trompeta compleix la seva funció tradicional d'anunciar una crida o pregó tant a la Representació de Tarragona quan es convoca el Consell dels Jueus ("Aprés don Caravida toch la trompeta", v. 4 rúb.), com a la Consueta de Sant Crespí y Sant Crespinià quan es fa el pregó per buscar als futurs sants sabaters ("Y lo moro senerà una trompeta", "Y la trompeta torna a resonar a l'altra part del cadefal". Cf. ROMEU, Josep: Teatre Hagioqràfic, III, pp. 173 i 174). Així també en les

Passions del XVIII a l'hora de pronunciar la sentència de Pilat:

"Tocan la trompeta y fan la crida" (Passió de 1751, Ms. 25, f. 108 B.C.),

"Lo corxeta va a fer la crida y toca la trompeta" (Ms. 378, f. 141, Biblioteca Municipal de Montpeller).

D'altra banda, també s'empra en l'acte que més la caracteritza: l'anunci del Judici Final (G.Llabrés, Consueta del Juý, cit., p. 456); o en el moment que s'ha de realitzar una execució, com és el cas de la frustrada condemna a Santa Susanna i de l'efectiva als vells: "Ara lígan a Susanna y toca la trompeta", "...lígan los vells... Toca la trompeta... are apedreguen los vells y leven-los lo cap" (F.Muerta: op. cit., pp. 295 i 303), o per començar els turments a S.Jordi: "Ací aporten Sant Jordi a le rode, y un botxí, ab so de trompeta..." (J.Romeu, op. cit., p. 47).

(46) Henri Recoules ens assenyala diversos exemples en Lope de Vega, sobretot per quan havia de sortir a escena una dama o personatges egregis: "Tocan chirimías y atabales y salen el Rey y la Infanta; luego tocan cajas /tambors/ y trompetas y sale por otra parte el Húngaro armado" (art. cit., p. 127).

(47) Jean Duvignaud: Sociología del Teatro. México, F.C.E., 1981, p. 103.

(48) Aquesta és la conclusió a la que s'arriba amb la lectura del documentat i àgil estudi de Johan Huizinga: El otoño de la Edad Media (Herfst-tij der Middelleuwen. Leiden, 1919. Traducció castellana de J.Gaos feta sobre la traducció alemanya Herbst des Mittelalters, 1923). Madrid, Alianza Editorial, 1979.

(49) "Et in eo [infernum] facient [diaboli] fumum magnum exurgere"  
(590s. rúb., ed. Aebischer, p. 70).

(50) *Germans Parfaict: Histoire du Théâtre François*, II, p. 471.

(51) *ibíd.*, p. 477.

(52) "item, pour une buze de fer et une fourchette servant à jeter feu"  
(G.Cohen: *Le livre de conduite*, p. 485; vegeu també les pp. 497 i 531).

(53) E.Konigson, *op.cit.*, p. 65.

(54) "Flamas de foch ixen de l'abisme, antes la apparitió de Llucifer,  
trons i llardets de foc" (*Melodrama Pastoral de S.Joan dins lo desert*,  
Ms. 49, f. 14vº. ADPO, Perpinyà).

(55) A.Vitale: *ed.cit.*, p. 16.

(56) "Truc per fer un diable tot ple de foc: cal prendre trementina i,  
posar-li, amb esca, sobre el diable, i després s'afegeix cotó amarat d'ai-  
guardent i deixar-lo amb la trementina; cal prendre-li foc i després cal  
posar uns tubets de pòlvora a cada peu i a cada mà, i un altre diable hau-  
rà de botar foc als tubs" (A.Vitale, *ed.cit.*, p. 36).

(57) "Les màscares dels diables cal que tinguin alguna cosa a la boca,  
per tal que surti foc per la boca, per les orelles i pel nas ... Cal que les  
caretas tinguin, entre la boca i la faç dels qui les portaran, un espai se-  
parat que toleri el foc, on puguin cabre dos o tres carbons, i aquest es-  
pai cal que sia tot cobert de fang pel seu dedintre per tal que el foc  
no cremi la màscara. I calen 30 o... canuts d'oca plens de sofre molt  
i mesclat amb aiguardent, i quan vulguis fer sortir foc, no cal més que  
prenguis un canut d'oca a la boca i que bufis per tal que el sofre arribi  
al foc, i n'eixirà una flama blava dels llavis de la careta del diable..."  
(A.Vitale, *ed.cit.*, pp. 51-52).

(58) Tiboust, *op.cit.*, p. 20.

(59) E.Konigson, *op.cit.*, p. 69.

(60) Ms. 45, f. 36vº. ADPO, Perpinyà.

(61) "Cain ... eyn korn garb, die dry tag im wasser glägen, nitt gern brünne: Abell ein gmachts lemlin inwendig voll fluggspen, das gern brünne, oder gar von bouwelen gmacht; und den tisch zum opffer"; "Cayn ... demnach sol er haben ein korn garb, die ein wyl im wasser gelegen und Nass sye. Abel ... ein höltzin lämlin hol, vol flugspänen, das gärn brünne" (B.Evans, op.cit., pp. 182 i 194).

(62) Mario Righetti: *Manuale d'Historia Liturgica*, I, p. 45. Recordem, també, les paraules de Ramon Llull adduïdes a la nota 58 del Capítol VI.

(63) A la Roma del segle IX ja funcionava acuest ús com l'actual: apagam<sup>ent</sup> progressiu de llums llevat d'una que s'ocultava rera l'altar ("reservatur absconsa usque in Sabbato Sancto"). L'ofici nocturn del Dissabte Sant se celebrava gairebé a la fosca: "Media nocte surgendum est... sed tantum una lampada accendatur propter legendum" (Cf. M.Righetti, op. cit., I, p. 45 i nota 35).

(64) En la Passió de Lucerna les tenebres en el moment de la mort de Crist, s'assolien produint una fumurada negra, i els documents anoten que a Milà tenien un giny que feia molta fum sense pudors: "Zur Vffart die Röucker ein gwülck machen; zur pfingsten Tonder, Röucker vnd schützen... Nota : zuo Mayland hat man ein künstlich füwr in spilen, das gäch vffgat, vil rouch gibt vnd doch nit brennt noch stinckt" (B.Evans, op.cit., p. 200). La Passió de Valenciencs homés rubrica, després de les darreres paraules de Crist: "Tenebre se font" (Cf.E.Konigson, op. cit., p. 134).

(65) "Et omnes candelae extinguuntur post Matutinus, scilicet post Kyrie eleyson quod dicitur super altare cum versibus, excepta una candela quae remanet usque Planctus finiatur" (Cerimònia del Planctum Beatissime Virginis Mariae de Santa M<sup>re</sup> Daurada de Tolosa. Du Cange: Glossarium mediae et infimae latinitatis, s.v. planctus).

(66) Així, en la Consueta dels Set Sagraments: "y an de fer ... tenebres" (Ms. 1139, f. 171s. B.C.), i, referit a un altre esdeveniment lúgubre (Judici Final) : "Are faran fosque la iglesia tant com poran" (G.Llabrés: Consueta del Juý, p. 457), obscuriment assolit, en part, en aquest cas, pel tancament de portes i finestres, a judicar per l'efecte lumínic contrari que li segueix: "Are obriran la iglesia" (Ibíd.



p.458). La resurrecció de Crist es manifesta per aquest efecte d'il·luminació a Marmoutier (Tours) : "Modo veniat Angelus et injiciat eis [els soldats del Sepulcre] fulgura" (G.Cohen: Anthologie du drame liturgique en France, p. 39).

(67) Així en la lluita diabòlica de l'Auto de la Asumpción de Cubas (s. XVI) : "Aora se matan las luzes y queda escuro", finalitzada la qual, "en cayendo los Angeles malos, encienden las luzes" (112s. rúb.), i encara "Este dicho ha de ser a oscuras" (124s. rúb.), "Agora sacan las luzes" (132s. rúb.) (Cf. E.Julià Martínez:"La Asunción de la Virgen y el teatro...", pp. 329-330). També Calderón utilitzava l'obscuriment en los tempestes: "se oscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creació a susto con el miedo de los truenos que se siguió" (Cf.M.Querol, op.cit., p. 102).

(68) Els llocs escènics més freqüents que s'han d'il·luminar de manera fixa són els cadafals o bastiments ("una liura caneles de seu, 1 l. caneles de sera e 1 l. sabó e 1 diner luqueta per als bastiments e al drach", Cuern del Corpus Christi, 1448, f. 3. AMT; "una lliura de candeles de /cera/ per lo cadeffal", Representació de la Passió, Lleida 1456, RUBIO GARCIA: op. cit. p. 28; "una lliura de candeles per illuminar los apòstols e lo catafal de Déu lo Pare", Representació de la Colometa, Lleida 1469, ibid. p. 44; "huyt antorches de cera per a la dita representació perquè hi hagués bona llum", representació nadalenca de València 1440, SANCHIS SIVERA: op. cit., p. 463, n. 1; "per la luminària de Nostra Senyora d'agost ... 10 lliures que pesaven los siris e les caneles", Pollensa 1473, LLOMPART, G.: Fiestas populares y bandas de juglares en el medioevo mallorquín, p. 493. "BSAL", 33 (1961-67), pp. 479-496).

En la representació de les Tres Maries de Girona (1539) : "ad altare maius ubi sit paratum Cadafale cum multa luminaria" (R.Donovan, op. cit., p. 102).

(69) Des de les primeres representacions del Visitatio Sepulchri o drama litúrgic de les Tres Maries, es documenta la il·luminació amb ciris que duïen els propis oficiants. Així, la consuetat mallorquina de 1360 assenyalava en el drama del Victimae Paschali laudes, com els dotze preveres que feien d'apòstols duïen "cereos accensos in manibus", igual que els tres que feien de Maries, i en finalitzar el drama tots els clergues del cor "accendunt cereos et teneant eos in manibus quosque matutinum finiuntur" (ANGLES, H.: op. cit., p. 273-274). Igualment a la Seu d'Urgell, el s.XV, les Tres Maries "portent capssam cum candela accensa" (Donovan, op. cit., p.83); al Victimae mallorquí (Consuetat de Tempore, ss.XIV-XV) les Tres Maries surten de la sagristia "tenentesque cereos accensos in manibus" (ibíd., p. 130), i en la Consuetat de 1511: "tres siris vermells dels xichs [Maries]" (ibíd., p.131), mentre que Magdalena va acompanyada de "dos fedrins de l'altar ab sobrepalisos ab los canelobres d'argent maiors ab siris blanchs encensos" (ibíd., p. 133); en la representació de S.Joan Evangelista, "en la mà dreta aporterà hun ciri xich blanch" (ibíd., p. 129). També en l'Officium Pastorum tres-centista mallorquí, "duo pueri [pastors] induti dal maticis, velati, tenentes cereos in manibus" (ibíd. p. 125), o en la representació de la Sibil·la de la Consuetat del Sagristà (1511): "e devant la Sibil·la ... dos[fadrins] ab canelobres d'argent ab siris blanchs" (ibíd., p.124), cosa que perviu encara en aquella Illa, i a la Toledo del XVIII: "con las ropas comunes de' coro, y con el fin de que por las hachas encendidas que llevan [dos infants del Col·legi Catedralici] sean más visibles los 3 personajes [Sibil·la i 2 àngels amb espases]" (ibíd., p.39).

Igualment, a l'epístola farcida de S.Esteve, que encara es representava a Mallorca a 1511, el diaca que encarnava al protomàrtir duïa "unum cereum album ardentem in manu", acompanyat de dos clergues també "tenentes cereum in manu" (Ibíd. p. 284), mentre que en una representació natalenca de 1440, s'empren "XXIV antorchetes per tenir en les mans los àngels qui estaven alt en lo cembori ab Déu lo Pare" (SANCHIS SIVERA, op. cit., p. 463, n. 1), i en la Consuetat de Lätzer nº 18 mallorquina "Magdalena ensenga lum" (Ms. 1139, f. 71, B.C.).



(70) D'altra banda, hi ha els llums que són transportats per certs ginyes. Així, en la representació valenciana de la Palometa de 1467, baixaven unes "cresolletes enceses" des del cimbori de la Seu fins als caps dels apòstols reunits en el presbiteri, simbolitzant les llengües de foc del Paracllet (SANCHIS SIVERA, op. cit., pp. 468-469), ... o, en la mateixa Seu, les candeles que il.luminaven l'aparell aeri de l'araceli en aquella representació de 1440 ("XXVIII candeles grosses blanques per a l'araceli", SANCHIS SIVERA, op. cit., p. 463).  
 També en la Colometa de Perpinyà (ss.XIV-XV): "XIII siris per servey de dit misteri ... la coloma ab 12 candeles ... XIII siris [per Maria i apòstols] per pendre del lum que davallarà la dita Coloma dels dits cels" (Cf.R.Donovan, op.cit., p. 158).

Finalment, en els fastes cerimonials de la Coronació de Ferran d'Antequera sortia un castell amb cinc torres, fet sobre un carretó, i "en cada una destas torres é yva un gran çirio e en la de medio yva un muy grande, que dize que pesavan todos tres C XX arrobas de çera, los quales fueron asý toda vía delante dél, e ardieron toda la noche en la yglesia e en su castillo, e otrosí fasta la missa a la Coronación alavada, e desde la puerta fasta la yglesia, estaban más de quatro mill de çirios en doss rrencles, uno de una parte e otro de otra, que la çudad fizo poner por lo onrrar su Coronación, e yvan delante del Rey çient hachas de çera blanca ardiendo /.../ e como el Rey salió del Aljafería, luego fueron puestas lanternas açendidas, entre dos almenas una lanterna /.../" (Ms.Esp. 104, f. 192v. B.N.P.) (Alvar García de Santamaría: Crónica de Juan II).

(71) "pabils y manufactura de dotze antorches blanques que.s feren per al servici de la Festivitat de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de l'Asumpció" (Claveria de N<sup>a</sup>S<sup>a</sup>, 1617, f. 5. AHME); "ocho blandones que se añadieron... en el tablado" (Ibid., 1743).

En parlar de la il.luminació de la Festa, Teodor Llorente escriu, el 1900: "Sobre todas las tribunas hay claraboyas [finestres] que dan mucha claridad a la iglesia. Cirios encendidos no había más que los del altar de la Virgen en la capilla mayor, y otros en los ángulos del cadafal destinado a la representación".

(72) rúb. inicial 2ª Jornada. Exactament igual que el llibre de la Verge morta mallorquina en el cerimonial de 1511: "E cascun corn de lit poseran un canelobre de ferro dels grans, e a cascun canelobre posseran quatre ciris blancs" (R. Donovan, op.cit., p. 137). També així anava disposada la tomba de S. Crispí i S. Crispinià: 2los posaran a una tomba, y poseran un siri ensès a cade cap" (Cf. J. Romeu: Teatre Hagiogràfic, III, p. 208).

(73) J. Fuentes y Ponte: Memoria histórico-descriptiva, p. 197. "També en la mort de Maria continguda en el Mystère des Actes des Apostres quan Jesús arriba a recollir-li l'ànima: "et si tost que Jesuschrist est arrivé au monument se doit faire grande lumière dont les apostres sont esmerveilles" (Llista de "fainctes" publicada pel Baró A. de Girardot, p. 15).

(74) 124s. rúb., Ms. 1625

Actualment es precedeix

l'entrega a la mort: "Al terminar dicha copla, en sus últimas palabras, S. Pedro le entregará una vela blanca encendida (que puede ser rizada si se quiere) y una vez cogida en su mano derecha se operará el mortal desvanecimiento" (J. ORTS, op. cit., p. 24).

Al referit Mystère des Actes des Apostres, els ciris els porten les donzelles: "Fault plusieurs flambeaulx de cire blanche que tiendront les cierges au trespas de la dicte Dame" (Girardot, loc. cit.).

(75) 128s. rúb., Ms. 1625. J. Orts assenyala: "Entonces los apóstoles [...] irán cogiendo los cirios proporcionados por el sacristán y encendido, el primero en una de las velas de la balaustrada: dichos cirios han de ser blancos" (op. cit., p. 25). Cerimònia molt semblant a la que es feia a meitats del segle XV en la representació de la Pentecosta a Perpinyà: "[...]aquell qui haurà càrrech de regir lo misteri dels apòstols, XIII siris, los quals deu haver e pendre de les illuminàries de Sant Johan e de Sancta Maria, e los quals deuen esser donatz a la Maria e als dits apòstols, ço és a saber a cascun hun ciri per pendre la lum que davallará la dita coloma dels dits cels en remembrança que la Verges Maria e los apòstols prengueren e foren illuminats del foch del Sant Spirit" (CF. DONOVAN, op. cit., p. 158).

(76) "Cereos per diem placuit in coemeterio non incendi, inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt" (canon 34). Apud M.Righetti, op.cit., I, p. 306.

(77) "ad significandum lumine fidei illustratos sanctus decessisse, et modo in supérna patria lumina gloriae splendescere" (Apud M.Righetti, op.cit., I, p. 307).

(77bis) Luís Quirante (ed.cit. de El Misteri d'Elx, p. 63 nota 1) anotava: "si ja s'havia dit vespres, la representació havia de començar molt tard, en pondre's el sol. És possible, doncs, que el Misteri d'Elx en el passat es representàs amb llum artificial". Efectivament "l'hora primitiva i pròpia de les Vespres és el capvespre. Era la funció de la fi del dia, unida originàriament a la celebració del Lucernari, quan hom encenia els llums. [Però] durant l'Edat Mitjana hom anà celebrant les Vespres a diferents hores, segons les conveniències dels capítols catedrals i dels preveres en general. Hom considerà les Vespres com la funció de la tarda, i el dret eclesiàstic les estimava vàlides mentre fossin dites o cantades després de les 12 del migdia" (Comunicació personal del P. Alexandre Olivar, especialista en litúrgia del Monestir de Montserrat, nota que ens tramet, gentilmente el P. Josep Massot i Muntaner).

Moltes representacions medievals es realitzaven a aquesta hora de la tarda, quan encara el sol lluia a cor que vols, seguint la "bona e loable costuma [que] les grans e solempnes festivitats deien començar en les primeres Vespres que són en lo dia precedent [de] tal solempne festivitats" (Consell Municipal de València, 1424. Libre de Memòries, I, p. 501).

Així, "le jour de la dedicasse [Festa] de la dite eglise Sainte Waldru en ceste année, apres Vespres, fu jeuwé le Jeu et exemple de chevalier Yde, devant l'ostel Mlle. Clarisse de Gavres, sur ung hourt, contre la dite eglise" (Moñs, 1489. Cf. Gustave Cohen: Le livre de conduite, p. XVII), i el misteri assumpcionista de Castelló, com que es feia "de matí i ans de la missa conventual", cosa que destorbava els oficis, el bisbe de Tortosa, el 1634, ordenà que es representés "per la vesprada y després que se hagen celebrat les Vespres en la dita iglésia" (Cf. Joan Fuster: "Plantejaments històrics del teatre valencià", p. 19, nota 29). Efectivament, el Lucernari, les Vespres, era l'ofici abans de la posta del sol, "a l'hora desena" (Egèria: Pelegrinatge, II, p. 174. Barcelona, Fund. Bernat Metge, 1986), ço és les 4 de la vesprada (actualment, a l'agost, les 6). Però fou habitual, en aquella època, "dans plusieurs églises on avançait l'heure de Vêpres pour qu'on pût aller aux Mystères" (Ho testimoniava Michelet, citat per J.Le Bret: Histoire de Montauban (1668), ed. de M.-G.Ruck, vol. I, p. 202 nota. Montauban, Rethoré, 1841).

Sobre l'horari de les representacions del Misteri d'Elx, el primer en concretar-lo clarament és Claudià Felip Perpinyà que en la seva primera traducció de la Festa assenyala: "a tres quartos para las tres se empiezan Vísperas, y acabadas éstas y Completas, dase principio al devotísimo Misterio" (ed. Ibarra, p. 28), i que a la seva segona traducció precisava: "se da principio al Misterio (que es todo cantado) a las cinco" (ed. València, 1741, p. 5), això és, a una hora en què la canícula de l'agost s'ha endolcit un poc, però quan el sol és encara ben intens. Al segle passat i principis del present s'avançà l'inici del drama entre les 4 i dos quarts de cinc (Cf. A.Herrera: Excursión a Elche, p. 4 i Valentino (Teodor Llorente), Las Provincias, 18-VIII-1900). Actualment cadascuna de les Jornades comença a les 18 h., amb les portes i finestres del temple ben obertes, per on entra una solellada aclaparant.



Així doncs, si bé les Vespres monacals es cantaven en una hora foscant, seguint un horari estricte, no així en l'àmbit del clergat secular, condicionat per l'assistència dels fidels, i més quan després havia d'iniciar-se una representació massiva i popular com la d'Elx que, en cap moment, podia desenvolupar-se amb l'única il·luminació de ciris.

(78) El Carnaval. Análisis histórico-cultural. Madrid, Taurus, 1984. (2ª edició, 2ª reimpressió). Vegeu també Claude Gaignebet: El Carnaval. Ensayos de mitología popular. "Col. Arte del Zahorí", 1; Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1984.

(79) Caro Baroja (op. cit. p. 75) documenta a 1464 les batalles de carabasses entre els pagesos, mentre que Ramon Muntaner (Crònica, capítol CLV) anotava entre les festes i jocs oferts a Alfons II el Liberal a Saragossa durant la seva Coronació (abril de 1286), una batalla de taronges al mig del riu, "que del regne de València n'havien fetes venir ben /bé/ cinquanta càrregues". Festa popular i festa àulica s'enllaçaven els braços. A cop de taronja sembla que, entre d'altres sistemes, els nens del XVII mataven un gall per Carnaval, segons el conegut testimoni de Góngora ("...pondré por penacho / las dos plumas negras / del rabo del gallo / que acullá, en la huerta, / anaranjamos / en Carnestolendas") (Cf. CARO BAROJA, op. cit., pp. 77-78). El costum s'ha mantingut fins als nostres dies tant en el Carnaval com en altres festes i cerimònies populars. Recordem la festa de "La tomatina" a Bunyol (País Valencià) on s'utilitzen 42.000 quilos de tomàquets en una guerra de carrer tenyida de vermell (Cf. curmetratge "La tomatina" dirigit per Lluís Rivera. "Doll d'Estels, S.L.", València, 1984), o el llençar-se sacades de farina, llevat i cendra en els Carnavals més tradicionals (com el "correr a fariña" gallec) (Cf. Caro Baroja, op. cit., pp. 75, 76, 121); almostes de castanyes en la cavalcada ("cargol") dels cavalls durant la festa de Sant Joan de Ciutadella (Menorca); grapats de blat i arròs en les celebracions nupcials, boles de 'confetti' en tota mena de festivitats, o, fins i tot, manguerades de vi, com es fa encara amb els excedents en zones vinícoles com La Rioja (Festa de la Verema d'Haro).

(80) El costum de llençar perols o xeringades d'aigua des de les finestres, ben documentat d'antic per Caro Baroja (op. cit., pp. 65ss.), encara és vigent en Carnavals i festes populars, perill del transeünt inàdequadament vestit. De la mateixa manera, tota nevada, especialment en els llocs que és poc habitual, se celebra amb les típiques batalles de boles de neu. També el llançament d'ous (podrits o aromats) era pràctica habitual en el Carnaval (Caro Baroja, loc. cit.) (¿caldría establir alguna relació amb els ous que s'hissaven al circ romà? Cf. ISIDORO DE SEVILLA: Etimologías, II, p. 411. Madrid, BAC, 1983. Vid, també TERTUL.LIA : De spectaculis, cap. VIII a Minge: Patrologiae, S.L vol. 1, col. 713),

i en el teatre setcentista (Cf. DIEZ BORQUE, J.M<sup>o</sup>: Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, p. 175. Barceloña, A. Bosch, 1978). Igualment era pràctica carnavalesca la "pedrea" amb confits i dolços (Caro Baroja, ibíd., p. 68), com ho és encara en les cerimònies baptismals.

(81) Pensem en la pràctica lúdico-expressiva de projectar tota mena d'objectes tant en els espectacles teatrals como en els parateatrals; és el cas, per exemple, dels espectacles taurins, on era ús habitual a la València del XVI la projecció de "lleuades" (freixures) entre la gent (Cf. MILA, Luis del: El Cortesano, pp. 420-421. València, Casa de Ioan de Arcos, 1561), mentre que el bou era brutalment assegetat per tot tipus d'estris punxents (Cf. Casiano Pellicer: Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España, 1804; pp. 24 ss. Edició de J.M. Díez Borque. Barcelona, Labor, 1975); o en els espectacles futbolístics el llançament de coixinets i altres objectes en senyal de descontent...

(82) "...et proiciantur de cimborio neules et stupam incensas..."  
(RUBIO GARCIA, op. cit., p. 48).

(83) L'acord capitular de la Seu gironina de 10-V-1539 prohibeix, entre d'altres coses, que es llencin pastissos o flaons ("nec crustula sive flaons aliquo modo projiciantur", Cf. ÀNGLES, op. cit., p. 275).

(84) El joc del "trer al taulat" ja apareix referenciat a la Crònica de Muntaner (Cap. CLV) en descriure les esmentades festes de la Coronació d'Alfons el Liberal (1286): "...féu arborar un taulat molt alt... E per tots temps hi tiraven cascun d'ells tres estils e una taronja; e l'estil de rera era tan gros com una asta d'atzagaia; e tota hora los dos primers sobrepujaven gran cosa lo taulat, per alt que fos, e el darrer feria e.l taulat". Casiano Pellicer (op. cit., p. 23) ens descriu aquest joc, anomenat en castellà "bofordear": "cuyo juego consistía en arrojar los caballeros desde cierta distancia varas y lanzas a un tablado, y arrancar de él alguna tabla... y arrojando una lanza firió bien en el tablado, pero no desencajó ni echó a tierra ninguna tabla" (treu la notícia de la "Historia de Avila" de Fr. Luis de Ariz, que descriu unes festes de l'any 1107). El "bofordo" era una llança curta (fins el 1250) amb el que "la nobleza... se recreaba alanzando, bofordando o rompiendo tablas" Cf. Gaspar Melchor de Jovellanos: Espectáculos y diversiones públicas. Madrid, Cátedra, 1977, pp. 79-80.

(85) Es feren "batalles de taronges" en unes festes celebrades per Jaume I en honor a Alfons el Savi (Muntaner, Crònica, cap. XXIII), i en l'esmentada Coronació de 1286. "los hòmens de mar faeren dos llenys armats fer, d'aquelles plates qui van per lo riu, en què veerets batalla de taronges" (ibid. Cap. CLV).

(86) "Item ponit in datis illos solidos que costaren los confits que, feu mossèn Olives per representationem die Pasce" (Cf. RUBIO GARCIA, op. cit., p. 30).

~~rândse membrillos y en completa libertad, cuya tolerancia se tiene indebidamente, lo cual sería conveniente impedir". Previsions com aquesta acabarien, lamentablement, amb el saludable costum.~~



(87) Vid. nota 28.

(88) "Item, que no sia nengú, axí dels entrameses dels Turchs com dels altres, guos gitar a les finestres ne altres lochs que dan puxen fer ab figues ne maçanes ne altres coses" ("Stabliment dels Jochs dels Entrameses", 1439. Stabliments, 8 (1430-1459), fl. 36. AMT). Fruites semblants es llençaven en el teatre del XVI quan l'espectacle no plaïa al públic: "Compuse en este tiempo hasta 20 comedias o 30, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza" (Cervantes: Pròleg a Teatro 2ª Època, ed. cit., p. 133).

(89) El 1541 ja s'estableixen certes limitacions en la celebració gironina del Bisbetó, entre elles "no tiren harina, ni tierra, ni ceniza, ni otras inmundicias, ni se hagan caer /els nens/ los unos a los otros, ni traigan al obispito danzando por la iglesia" (Caro Baroja, op. cit., p. 308-309; tret de Espanya Sagrada, XLV, Madrid, 1832; pàg. 19 a). Encara al segle passat el folklorista Bosch de la Trinxeria recollia aquesta cerimònia en molts pobles pirinencs on la gent llençava als nens nous i avellanes que ells recollien a la casulla del bisbetó (Ibid., p. 306).

(90) "Aprobación de la Fiesta de Nª Sª de la Assumpción de la Villa de Elche por el Sumo Pontífice", Leg. núm. 72, f. 3. AHME.,

(91) J. Fuentes y Ponte (op. cit. p. 190) ho descriu així: "es tradición constante, no interrumpida, que concurren los muchachos de la ciudad, quienes corren por la iglesia y sus tribunas, jugando, tirándose membrillos y en completa libertad, cuya tolerancia se tiene indebidamente, lo cual sería conveniente impedir". Prevencions com aquesta acabarien, lamentablement, amb el saludable costum.

(92) Vid. nota 82.

(93) Aquesta festivitat s'anomenava també Pasqua Florida (o Rosada) precisament per la pluja de roses i estopes enceses que descendien des de dalt del temple, cerimònia ja documentada al segle XII a Roma, a l'església de Santa Maria ad Martyres, i que encara pervivia a 1650 si bé enlloc de roses deixaven anar raspadores de pergami imitant una nevada (Cf. L.S.P.: Pentecoste, veu de l'Enciclopedia dello Spettacolo, vol. VII, col. 1838). Aquesta pràctica fou comuna arreu d'Europa, segons es disposava a l'Ordo Ecclesiae Rotomag.: "folia quercum, nebulae et stuppae ardentes, etc ... aves parvas et mediocres, cum nebulis ligatis ad tibiam" (Cf. D'ANCONA, A.: Origini del teatro italiano, I, p. 32. Torino, 1891). A. Caimari (L'antiga pietat popular entorn de Nadal, AST, XXVIII (1955), p. 205) explica com "en algunes diòcesis de França, al segle XIII, el dia de Pentecostès, en cantar el Veni Creator Spiritus, es tiraven des dels corredors de la torre, davant el Crucifix i damunt el cor, així com podien, fulles d'alzina, neules i estopes ardents en gran quantitat, i als Kyries de la Missa tiraven flors i neules", pluja que anava acompanyada pel so de trompes que emulava l'estrepit que havia anunciat la baixada del Sant Esperit. A la Catedral de S. Pau de Londres també davallaven del sostre les estopes enceses i el colom d'artifici, cerimònia així mateix documentada a Lincoln i a Dublin pel que fa a Anglaterra (Cf. G.W.: Pentecoste. Area Inglese, veu de l'Enciclop. dello Spet. cit., col. 1840).

(94) A. Tomás Avila: op. cit., pp. 113-115.

(95) "Item mes he pagats deu diners per un paner de ginesta que serví a Cinquagèsima a la Missa" (1472), o "a mossèn Solà vuyt diners per una cova /un cove/ de ginesta que serví per Cinquagèsima" (1499). Cf. A. Tomás Avila, loc. cit.

(96) "Item ponit in datis octo denarios per una cistella de roses quam emit de fraga per lançar de les finestres del cimbori" (1472). Cf. L.Rubio García, op. cit., p. 44.

(97) "XX liures de roses per lançar com lo cel se obri" (Llibre d'Obres, 1463, f.10s. ACV. Cf. Sanchis Sivera, op.cit., 468 nota). A Mons, el 1408-1409, es documente, per al dia de la Pentecosta, el llençament de "coulons et fleurs" des d'una finestra de la volta del temple de Sainte-Wadrin, pràctica encara en ús el 1607 (Cf. G.Cohen: Le livre de conduite, pp. XCI i XV-nota 2).

(98) "dos ángeles echan flores quando sube la Virgen" (E.Julià Martínez: La Asunción de la Virgen, p. 280).

(99) Sembla que durant el segle passat la pluja d'oripell (vid, infra) s'acompanyava amb una pluja de flors. Ho testimonia el Marquès de Molins (Mariano Rocà de Togores) en el seu discurs d'entrada a l'Acadèmia de la Història (Madrid, 1869) que versava, precisament, sobre el Misteri d'Elx: "... si viéseis ascender aquella bizarra máquina que todos siguen con la vista, y elevarse a elle nubes de incienso, y desprenderse de lo alto una lluvia de oro y de flores..." (Cf. Obras de Roca de Togores de la Real Academia Española, T.V : Discursos Académicos, pp. 363-364. Madrid, 1890).

A l'església de Santa M<sup>re</sup> la Redonda de Mèxic es venerava la imatge de l'Assumpció des del s.XVI, i en la seva festivitat era passejada en processó "entre lluvia de flores que lanzaban desde las ventanas, balcones y azoteas" (Cf. Isabel Martínez Cerdà: "La tradición asuncionista en el Descubrimiento". La Verdad. Elx, 14-X-1984). També avui en dia la Verge il·licitana és passejada pel carrer entre pluges d'"al·leluies" o estampes impreses.

(100) Així, en l'entrada a Jerusalem de la Passió de 1751, es rubrica: "Ara axiran alguns miñons ab unas paneras y que sportaran diferents flors y se partiran de cada part de Jezús y aniran cantant y tirant flors davant d'ell" (Ms. 25, f. 43, B.C.). També "eixiran alguns miñons a fer-li cortesia cantant y llasant rams y flors" (Ms.46, p.15. ADPO, Perpinyà).

(101) "...lavantose Largueza, que s<sup>la</sup> contra/Abaricia [...] teniendo en la faïda muchos florines e doblas e lançando dellos a todas partes mostran do sy gran largueza..." (Alvar García de Santa María: Crónica de Juan II, Ms. Esp. 104, ff. 200-200v. B.N.P.)

També en l'entrada del Papa Luna a València (14-XII-1414): "après venia l'almoïner, ço és mossenyor Andreu Bertran, lançant dinés huic et inde" (Libre de Anticuitats de València, ed. de Sanchis Sivera. València, 1926, p. 12).

(102) CARBONELL, Pere Miquel: Cròniques d'Espanya (Crònica o hystòria de Espanya composta e hordenada per Pere Miquel Carbonell, Archiver del Rey Nostre Senyor e notari públich de Barcelona), f. CCXXr. Barcelona, Carles Amorós, 1546. Aquesta crònica s'escriu sota el regnat de Ferran el Catòlic, a 1495. Gerónimo de Blancas y Tomás (Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón, Saragossa, Dormer, 1641) la tradueix, en part, a 1585, i en aquest paràgraf hi diu: "dexábase caer por todas partes muchas letrillas y coplas escritas unas en papel colorado, otras en amarillo y otras en papel azul, con tintas diferentes, todas al propósito de la solemnidad y fiesta que allí se hazía" (p. 75).

(103) Els manuscrits antics no rubriquen aquest particular, cosa que no vol dir que l'efecte no es realitzés, car, a més dels indicats exemples, tenim abundosa documentació sobre l'oripell en usos escènics durant tot el segle XV, i en els primers llibres de comptes il·licitans conservats sobre la Festa apareixen sistemàticament referenciades les despeses d'oripell. Javier Fuentes y Ponte (op. cit. p. 189) descriu la "lluvia de oro" d'aquesta manera: "Tanto el ángel, como todos los personajes del Araceli y de la Trinidad, siempre que aparecen tienen atados a las muñecas unos pañuelos conteniendo oropel, cuyos pañuelos despliegan, cayendo aquellos fragmentos como lluvia de oro que recoge la gente con el mayor interés", y J.Orts (op. cit. p. 18): "Abierto el aparato /mangrana/ el ángel, antes de empazar a cantar, dejará caer uno o dos pañolitos de oropel en abundancia"; mentre que per a la primera baixada de l'araceli assenyala dos llençaments d'oripell: un en baixar i l'altre en tornar al cel (avui només es fa el primer): "Llegado esta especie de retablo a las puertas del cielo, los ángeles de-



jarán caer un pañolito de oropel, acto éste que también debieron hacer en el momento del descenso antes de comenzar a cantar. Los pañolitos de oropel deberán soltarse, pues, antes de empezar la bajada y antes de entrar en el cielo a su regreso (op. cit. p. 26). También en la segunda bajada "el Araceli, antes de cantar, dejará caer pañolitos de oropel" (ibíd., p. 32).

(104) "...en esta apoteosis que para que sea completa deberá ir acompañada de que los ángeles todos de ambos aparatos /Araceli i Coronació/ arrojen al espacio puñados de oropel" (J.Orts, ibíd., p. 34), abundància d'oripell en aquest moment àlgid avui encara augmentada per la manegada que tiren, a propulsió, els tramoistes del cel, no només per engrandir l'efecte, sinó per evitar que l'oripell -que en aquest passatge és bo que caigui amb força sobre la imatge coronada- sigui frenat i retardat en el seu descens -com, de fet, passa en les altres abocades- per la columna d'aire calent que puja de l'església amb considerable potència en obrir-se la porta del cel.

Aquest particular començà a fer-se l'any 1871, no a propulsió, naturalment, sinó per les vores del llenç del cel, com encara es feia fins fa pocs anys quan s'introduí el tub mecànic que el projecta. El document de l'origen d'aquest efecte de pluja reforçada des del cel en la Coronació, ens el ressenya el Noticier de J.M.Ruiz de Lope: "En el acto de la Coronación de la Virgen se arrojó este año [1871] desde el cielo por primera vez, gran lluvia de oropel que daba un resultado el más brillante y sorprendente en medio de la música, el órgano, las campanas y el estruendo de morteretes" (Papeles Curiosos, 5, ff. 385vº-386. AHME). Algú ha interpretat aquest document com la primera volta que es llençava oripell en la representació: "...se introduce durante el pasado siglo... la costumbre de tirar oropel en los momentos de aparecer el ángel, el araceli y en el momento de la Coronación de la Virgen" (Manuel Rodríguez Macià: "Acotaciones a la Festa en el s.XIX". Elche. Suplemento especial: Misteri 86 (VIII-1986), p.21). Fixem-nos que el cronista només assenyalava que per primer cop es llença oripell des del cel en el moment de la Coronació, però dóna per suposat les dues pluges d'oripell que escampen l'àngel de la mangrana i els de la rescèlica amb els seus mocadors ben documentats d'antic. Mariano Roca de Togores, que assistí a la Festa l'any 1857, narrava, en el seu discurs d'entrada a la Reial Acadèmia de la Història (1869),

com es desprén "de lo alto una lluvia de oro y flores" (op.cit., p. 364). No es pot confondre, doncs, una cosa amb l'altra, i recordem que ja l'àngel que davallava amb un núvol al Palau de l'Aljaferia el 1399, llençava paperecs de colors amb cobles escrites (Vegeu nota 48, Capítol VII). La pluja de flors també la referenciava l'últim president de la I República espanyola Emilio Castelar i Ripoll (1832-1899), que veié el Misteri: "entre mares de luz, estallidos de aclamaciones y diluvios de flores" (recollit per V. Pastor: "La emoción de Castelar ante el Misteri". Elche, nº160, Especial Misteri 86 (11-VIII-1986), p. 25).

(105) "...en avoir mis à point les petites buze de ploncque [tubs de plom] du Deluge" (Cohen: Le livre de conduite, p. 531); "pour .III. widenges de keuwe [bóta buida] de vin de France servant en Paradis à mectre l'eauwe pour le Deluge" (ibíd., p. 524); "A Willame Petit, cuvelier, pour VI grans sercle de frasne... et pour .I. petit thonnelet servant au secret de la nuée du Deluge" (ibíd., p. 511; id. p. 514); "pour .I. corde de cavenne servant à thirer les eauwes en Paradís" (ibíd., p. 535); "pour .II. oeillés [obertura circular per on es fa passar una maroma] servant à l'engien estant en la Maison d'Allemaigne, pour avaler la nuée du Deluge" (ibíd., 561, etc.). En un drama rossellonès de Santa Eulàlia (s.XVIII), quan mor la santa "neva sobre lo cos" (igual que la tradició japonesa reflectida en el film La balada del Narayama), si bé no ens detalla com es realitzava la nevada (Ms. 47, f.36. ADPO, Perpinyà).

(106) Per exemple, els carrers i llocs per on havia de passar el rei, calia que s'enramassen de murta, jonchs, bova e altres herbes bones, odoríferes e specioses" (Entrada d'Alfons el Magnànim a València, 10-II-1424. Cf. Libre de Memòries, I, p. 497), i, naturalment, en les processons religioses ("Per la murta que hagué per enramar lo dia de Pascha"), especialment la del Corpus ("per la enramada de Miri del Corpus") i l'Assumpció ("de murta lo dia de la Verge M<sup>re</sup> de Agost")(Castelló, 1492. Cf. Sánchez Adell, art. cit., p. 334). També els espais interiors calia perfumar-los amb cura. Així quan Alfons el Magnànim visita la Sala daurada de la Casa de la Ciutat de València (15-IV-1428), s'ornamenta amb "benjuhí per a perfumar la dita Sala; aygua almescada per ruxar les tovaholes que serviren en la dita col·lació... roses, flor de taronger per enramar lo sitial on lo dit Senyor sehia" (Libre de Memòries, I, p. 511); mentre que quan Felip IV visita el Micalet (1632) "feu-se netejar la escala y enramar de flors, y se posaren moltes olors ab ses casoletes" (Libre Antiquitats de Valencia, p. 300).



(107) Ho referencia el cronista real Henricue Cock: Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, en Zaragoza, Barcelona y Valencia. Madrid, 1876, p. 205.

(108) Coses evengudes en la Ciutat y Regne de València. Dietari de Mossèn Joan Porcar, capellà de Sant Martí (1589-1629), vol. I, pp. 35-36. Edició de Castañeda Alcover. Madrid, 1934.

(109) "Metets-lo en lo foch ardent / hon aja sofre molt pudent" (DAT, vv. 220-221). També una Passió del XVIII (Ms. 1365 B.C.), en descriure el penjament de Judes, rubrica que del forat de l'infern "hixen flames de foch y sofre".

També en l'infern de la Passió de Mons cremava pólvora, juntament amb càmbora, sal amoníaca i sofre natural (G.Cohen, op.cit., pp. 492 i 536).

(110) Així succeïa en la Consueta de Làtzer (nº 17 del Ms. 1139 de la B.C.), quan s'obria el sepulcre del finat: "Ara obren lo moniment y tots fasen com que senten male olor, exceptat lo Jesús" (f: 67).

o en la Passió de Mons: "lors ilz metent juz le pierre et chascun estoupepe son nez" (Cohen, op.cit., p. 246). Així ho reflexa també, en escenes semblants, la plàstica de l'època.

(111) És el cas del teatre del Segle d'Or castellà, on, per exemple, a 1623 en la representació de El Antecristo de Juan de Alarcón, "echáronse a perder aquel día con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan a prisa" segons testimoni de Góngora (Cf. DIEZ BORQUE, op. cit., p. 174).

(112) J.Caro Baroja (op. cit., p. 66) ens ressenya el costum de llençar ous "chocosos" o podrita pel Carnaval, avui transformats en les anomenades "bombes fètiques" de la quitxalla.

(113) La rúbrica inicial de la Representació de l'Assumpció de Tarragona anota "Item, sia ordonat Parayés ab beles porpres e ab richs draps e bones odós", aromes segurament assolits amb perfum com els que es ressenyen en les representacions del Corpus tortosí ("Iª liura e miga de perfums", Cuern del Corpus Christi 1448, f. 5v. AMT). Així també

en la descripció del Paradís de l'Ordo representacionis Ade: "servantur [serantur= sembrat] odoriferi flores et frondes" (rúb. inicial, ed. Aebischer, p. 27).

(114) Al s.IV Egèria conta com la Basílica de Jerusalem "s'omple de perfums" abans de la lectura de l'Evangelí en la vigília dels diumenges. L'editor i traductor anota que "el fet dels perfums i l'encens, al moment en què és llegit l'Evangelí de la Resurrecció, recorda a les dones que anaren amb perfums (μύρα) al Sepulcre, dites per això "myròfores" (μυροφόροι), ed.cit., p. 177 i nota 208).

(115) El trobem referenciat en la representació del "Joc de III Maries" fet a Pollensa a 1355 (Cf. G.Llompart: La Fiesta del Corpus... en Barcelona y Mallorca; AST, 39(1967), p. 43): "Item costà ansens que n'Anthony Mòrgat pres del espeslayre", i que serviria per aromar el camí que fan les Santes Dones cap al Sepulcre. Cal assenyalar, també, que en tot drama litúrgic del Visitatio Sepulchri: havien d'intervenir, forçosament, els efectes odorífers emanats de l'ungüent que les Maries duien en capses per ungir el cos de Crist. També en la representació de la Sibil·la (Mallorca, s.XV): "e l'altre [fadrí] ab lo ensenser, e lo quart ab la barqueta dels encens" (R.Donovan, op.cit., p. 124).

L'encens encara era utilitzat com a efecte dramàtic en el teatre auri castellà; així Cervantes a Numancia rubrica, en la preparació d'un sacrifici ritual, "una fuente de plata con un poco de incienso" (Jornada II, ed. cit. p. 110).

(116) En una fragmentària representació de la Sibil·la i l'Emperador seguida de l'adoració dels pastors (nº 1 del Ms. 1139 de la B.C.) s'hi anota: "he dit açò lo Emperador encense /a l'infant Jesús/" (f. 4).

A la Passió de Lucerna, els perfums que la Magdalena vessa sobre Jesús són d'aigua de nard i roses (B.Evans, op.cit., p. 208), i en el mateix drama, en el moment de la mort de Crist, quan espeteguen els trons, la pólvora ha d'anar mesclada amb encens per produir aromes agradables (ibíd., p. 184). A Valenciennes "Zacharie encensse et doibt estre au costé destre de l'hautel" (E.Konigson, op.cit., p. 74). L'encensació funerària no és més que un signe d'honor i de respecte envers el difunt (Cf. M.Righetti, op.cit., I, p. 303), però també podem imaginar que resultava una eficaç mesura per combatre la pestilència dels cossos en descomposició.

(117) L'ús de l'encens va referenciat en els primers comptes econòmics conservats (Claveria de N<sup>es</sup>a, 1617, 1640, 1654ss. AHME). En el drama assumpcionista contingut al referit Mystère des Actes des Apostres, calia que "à l'heure que Jhesu-Christ entre en la chambre de la dicte Vierge [morta] fault qu'il se face grant odeur de quelques senteurs" (Llista de "fainctes" publicada per Girardot, op.cit., p.15). En els actes assumpcionistes mallorquins, el llit de la Verge morta es decora, encara avui, amb plantes oloroses (alfabega o alfabaguera), disposades al seu entorn. A l'Europa Central, a aquesta data (15-VIII) era dedicada a la recollida de plantes medecinals, i a Alemanya, des del s.X, es beneïen palmes el dia de la Verge d'Agost. Cf. Gabriel Llompart: "La Mare de Déu morta a Mallorca, entre el folklore i la litúrgia". Món i Misteri de la Festa d'Elx. València, Generalitat Valenciana, 1986, p. 100.

(118) Felip Pedrell, op.cit., p. 29. Relació semblant fan Pere Ibarra (Manual de Historia de Elche, p. 264) i Vidal y Valenciano (art.cit., p. 334 i nota 61). Segons Dugi, a més, el públic exhalava "un vaho acre de carne humana, que se mezcla con el olor del incienso, con el perfume de las flores, con el picor salitroso que por los anchos ventanales traen las brisas del vecino Mediterráneo" (art.cit. La Verdad, 1900).

(119) Els ous d'olor, és a dir, buidats i reomplerts d'aigua aromada, els documenta Caro Baroja (op. cit., pp. 66-67) almenys a 1585, i eren llençats pels nois a les mosses de les que s'altaven.

(120) Els "bons olors" eren d'ús corrent en el teatre cortesà, i el Comte-Duc d'Olivars arribà-a gastar 20.000 rals en ous perfumats. Cf. J.M.Díez Borque, op. cit., p. 175.

(121) Vegeu Capítol V.

(122) Vegeu Capítol VII.

(123) Així en els soterraments de la Verge dels drames assumpcionistes de València i Elx, i potser també de Tarragona, o en els enterraments de Crist en les Passions. Hi ha també altres enterratges escènics, fets probablement mitjançant trapa oberta en l'entarimat, a la Consueta de S.Crispí i S.Crispinià ("Aporten-los-se'n ab lo cap alt, y feren spares de setorar-lo..." Cf. J.Romeu: Teatre Hagiogràfic, III, pp. 202 i 206), o en la de S.Eudald ("Ara, com aja fengit de aver soterrat sent Francaci..." Id. id., II, p. 98).

(124) Ressuscita la Verge en els esmentats drames assumpcionistes, i Crist en diverses representacions de la Passió (1ª Passió mallorquina, Ms. 1139, f. 78v., B.C.) o en el Corpus valencià de 1517 (Carboneres, op. cit., p. 38). Però també ressuscita Llätzer (Consueta nº 18, Ms. 1139, f. 72v., B.C.), i d'altres morts ("Y van a un túmulo devant, y diu S.Jordi ... Y lo mort resucita, y parla a S.Jordi", Cf. J.Romeu, op.cit., III, p. 56; "Rocía con agua negra la sepultura y ábrese ... Sale el cuerpo amortajado con un rostro de muerte, y va saliendo poco a poco, y, en saliendo, déjase caer en el tablado", Cervantes: Nu-mancia, Jornada 2ª, ed. cit., p. 113).

(125) L'obertura va coberta per diversos taulons i una catifa que els tramoistes, situats sota el cadafal, enretiren en el moment que baixa l'araceli.

(126) "...la Maria incline's en los braços de les donzellas, ella fahent com és morta. E tantost facen grans trons e meten la Maria davall lo cadafal. E traguen la imatge e facen tot l'altre offici" (Sanchis Guàrner, art. cit., p. 105).



(127) 124s. rúb., Ms. 1625. J.Fuentes y Ponte, al segle passat, encara ho veigüé així: "...la parte superior o piso de la plataforma está cubierto con alfombra muy usada que oportunamente levanta un acólito descubriéndose las tablas del escotillón, que desde dentro del foso quita sin tardanza uno de los carpinteros para que desaparezca la María mayor, y penetre después también y oportunamente el Araceli" (op. cit. p. 191).

(128) El fet que la rúbrica del Ms. 1639 digui "caixa" i no "arca" com s'anomenava en la passada i en la present centúria, sembla indicar que la llegenda de la Vinguda no s'ideà fins a les darreries del sis-cents o principis del XVIII (Vegeu Capítol II). Aquesta "caixa", d'ús escènic, ja s'utilitzava en el Misteri de València de principis del XV, amb el nom de "cofre", possiblement amb funcions similars. És probable, doncs, que la "caixa" col·locada sota el llit de Maria en les representacions de la Festa per tal de permetre el troc, inspirés, d'alguna manera, o fornís elements a la llegendaria Vinguda de la Imatge i Consuetat pel mar dintre d'una arca, acte sobrenatural que sens dubte convenia per legitimar la representació front les al·ludides censures (Vegeu Capítol I). En aquest moment escènic, J.Fuentes y Ponte (op.cit., p. 197), relata:

"...los apóstoles puestos de pie rodean la cama: las tablas del escotillón están ya quitadas, la María mayor canta su última estrofa, hace un esfuerzo figurando morir, y aprovechándose los apóstoles de la confusión que se produce con alegría en el público al aparecer el Araceli en las puertas del cielo desparramando talco, lanzan a dicho escotillón al niño que ha desempeñado el papel de la María, mientras el clero y los demás apóstoles sacan el arca oculta debajo de la cama y ponen sobre ésta la Imagen venerada de la Patrona..."

Recordem que al quadern de trucs de la Passió provençal, també per despistar el públic en el moment de l'aparició de Jesús, es feia un crit sota el cadafal com si algú haguera mort: ("...[go aisi una [cria] que mor un home o [qua]lou' outra causa, affin [que] lo poble se vire [vas] aquel tumult he [Jhesus] Chrit se'n intrara", ed. A.Vitale, p. 13).

Altres precisions sobre el bescanvi il·licità, ens les forneix J.Pasqual Urban: "Cuando la Virgen muere es cogida por algunos Apóstoles y echada en la Sepultura, mientras otro grupo saca por el lado opuesto una Imagen guardada debajo del lecho mortuorio, sobre el que queda yacente" (El Misterio de Elche, p. 20).

(129) "...Para este instante deberán haberse quedado situados dos Apóstoles a los pies del lecho de modo que con su presencia tapen para el público el cambio del infantilillo que desaparece bajo la cama de modo automático y la sustitución del mismo por la verdadera Imagen de María. Este momento de la sustitución ha de hacerse estando todos alrededor del lecho ya mortuorio y de manera que cuando ya pueda haberse dado cuenta el público esté ya la Imagen venerada acostada" (J.Orts, op. cit., pp. 24-25). Aquest escotilló medeix 2 x 0,80 metres i queda obert sota el llit de Maria i connectat amb ell. El jaç del llit, sobre el que s'instal·la el nen cantor, és una mena de persiana corredora que s'emporta el nen baix del taulat i que després puja la imatge.

Sembla que Pierre Paris hagués intuït ja aquest nou truc: "La Vierge, que les Apôtres entourent en pleurant, tombe en arrière d'un geste raide: le lit s'entr'ouvre, et tandis que le nino, saisi par les Apôtres, est jeté dans une trappe où le saisissent au vol des hommes apostés, su le li mortuaire du même coup est placée la statue même de Marie de l'Assomption" (art.cit. de 1897).

(130) El Ms. de 1625 rubrica així l'enterrament: "La posen /la Imatge/ los apòstols en lo sepulcre ... y tanca's lo sepulcre" (231s. rúb.). Com hem vist, en aquella època, la trapa no romanía oberta tota l'estona, sinó que s'obria i es tancava cada cop que era necessari, si bé ja figurava la barana de balustres: "... y en mig /del cadafal/ lo sepulcre de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> al rededor de balaustres de modo de alavastre..." (rúbrica inicial de la 2<sup>a</sup> Jornada, ed. cit., p. 132). La resurrecció és rubricada d'aquesta manera: "...devalla lo araçeli ab sinch àngels ... e.l d'enmig porta la ànima de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, los quals, cantant, devallen fins entrar en lo sepulcre, y advertex-se que, per a què puxen pugar a N<sup>o</sup> S<sup>o</sup>, se à de restar lo àngel que és enmig en dit sepulcre, dins del qual an de estar presones que sàpien donar a N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> als àngels, per ço que hun any pugà sens lligar-la al araçeli, que fonch un miracle no caure y sussehir una gran desgràtia..." (ed. cit. p. 139). J.Fuentes y Ponte, en la seva descripció, ens assabenta, a més a més, que la Imatge de l'Assumpta tenia els braços articulables: "El Sacerdote del Araceli deja su lugar a la santa Imagen que, sin corona alguna, despojada por las señoras camareras de la careta o mascarilla de difunta, junta las ma-



nos ante el pecho, como de ordinario las tiene, pues para estar yacende se la estiran los brazos, es atornillada en el aparato..." (op. cit. p. 205), mentre que J.Orts ens informa com la imatge s'emmotllava en el llit mortuori en un rebaixat que resseguia la seva silueta: "...El cuerpo se deslizará por la sábana carmesí ya dispuesta y sobre la que se llevó el cuerpo; quedando la yacijsa donde estaba y con la huella del cuerpo secado de ella" (op. cit., p. 32).

(131) "En la segona jornada, quant sent Miquel haurà tornat la ànima en lo cors, los qui són davall lo cadafal meten-se'n soptosament la imatge faent grans trons e perfums /fums/. E hixqua soptosament la viva" (S.Guarner, amb. cit., p. 105).

(132) "E quant /la Maria/ serà dalt en lo sepulcre, estant dehpous ... E los àngels ... traguen la Maria del moniment" (ibíd. p. 106).

(133) "... los àngels prenguen la Maria humilment e munten-la dalt ab lo Jesús. E tantost, los àngels e apòstols e tots los altres, meten-se tots apiyats entorn del Jesús e de la Maria. E facen trons e fums. E entren-se'n secretament lo Jesús e la Maria. E soptosament hixca la Ara Celi" (ibíd., p. 107).

---

(134) A.Vitale, ed.cit., pp. 17 i 46-47. Les sepultures de cert Auto de El Juicio Final de Toledo (1499), "se abrían mediante unos goznes, [que] daban paso a los que resucitaban para ser juzgados" (C.Torroja-M.Rivas, op.cit., p. 56).

(135) Per un escotilló, practicat sota d'una caldera, havien d'aparèixer els diables en la Consueta de S.Crispi i S.Crispinià ("Are ixiran dos dimonis de la caldera ... y los dimonis se'n tornaran", J.Romeu, op. cit., III, p. 199), i encara Cervantes els faria sortir en la Nu-mancia ("Sale por el hueco del tablado un demonio hasta el medio cuerpo", Jornada II, ed. cit., p. 111) i en La casa de los celos y selvas de Ardenia ("Sale una figura de demonio por el hueco del teatro", Jornada I, p. 185).

Igualment, en les Passions set-centistes rosselloneses: "los que van a l'infern una caplleva [desaparició] que caygan com dins de un pou [trapa] y cada vegada eixint fum y flames de foch" (Ms. 45, f.36v<sup>o</sup>. ADPO, Perpinyà); "Lucifer se precipita dins lo abisme [trapa-infern] del qual eixen foch y flamas" (Ms. 49, f. 15. ADPO, Perpinyà). Encara avui en la Loa de La Alberca hi ha un escotilló per on s'introdueix el diable (Cf.G.V. Naleppa: Friihformen, p. 84. D'aquest treball n'hem fet traduir el fragment referit a l'escenari en el Catàleg Món i Misteri de la Festa d'Elx, cit., pp. 149-158. Traducció de l'alemany a càrrec de Miquel Turon Stein).

(136) Pep Vila; "Las disposiciones del Theatro, un tractat d'escenografia teatral del s.XVIII". L'Estruc, nº7 (Girona, VII-1981) p. 2. Text del Ms. 43, pp. 263-270. ADPO, Perpinyà.

- (137) De manera semblant es rubrica el moment en una altra Passió set-centista rossellonesa: "Judas y Lucifer se deixen anar junts per una obertura que fan en un cantó del teatro y al mateix temps fan una llamada ab pólvora, y tirant la corda ab un gorniment que tenen preparat, queda's Judas penjat" (Liber Passionis, f. 108. Ms. 378, Bib.Mnpal.Montpeller). Igualment "Ix Lucifer per un escotilló del teatro... Obrex lo escotilló del teatro y desapareixeran junts [Lucifer i Judes] restant una imatja de Judas penjada a un saüch" (Ms. 15, pp. 82-83. ADPO, Perpinyà), o "Obre's encontinent un escotilló del teatro y desaparex Judas ab lo dimoni junts, restant una figura de Judas penjada a un saüch" (Ms. 49, f.149. ADPO); "Lucifer agafa a Judas y los dos se deixen anar en un clot del teatro" (Ms. 8, p.105, CDACC, Perpinyà), i, de manera similar, a la també set-centista Passió del Ms. 1365 de la Biblioteca de Catalunya: "Aquí Judas y lo dimoni se n'entran per un cantó del catefal y luego per lo mateix forat hixen flámes de foch y sofra y Judas se penja en un arbre que està a la vora del catefal".

(138) Ja hem vist els "trons e fums" del Misteri valencià realitzats en semblants situacions d'aparició i desaparició d'actors o maniquís. Recordem també com en una Passió representada a l'albada del XVI, precisament a la Plaça de la Llotja de Perpinyà, Judes, en el moment del suïcidi, era fulminat per un llamp i fet desaparèixer d'escena (Cf. J.Romeu i Figueras: Introducció a La Passió d'Esparreguera d'A.Sabanés p. 19 nota 67, Barcelona, 1957. Vid. també J.Massot: Notes sobre la supervivència ... p. 72, nota 72). També un giny semblant al rosellonès podia emprar-se en l'escenificació de la Passió Didot que rubrica "Ara se'n anet a pengar Judes" (1190 rúb.) i en la Passió de Cervera que, després del parlament de Judes invocant al diable perquè se l'endugui a l'infern, rubrica: "Desespera's Judes /es penja/, portant-lo-se'n lo diable" (Cf. Agustí i Eulàlia Duran, ed. cit., p. 83, nota 3), o en la 2<sup>a</sup> Passió mallorquina: "Are se'n va Iudas fent lo plant y done's a.n al diable" (Ms. 1139, f. 107v., B.C.). En situacions similars s'obria i es tancava l'infern en la Passió de Metz (1437 (Cf. Petit de Juleville: Les Mystères, II, p. 12s. París, 1880), en la qual, per cert, en el penjament de Judes no hi havia troc de l'actor per un ninot, sinó que el capellà que el representava, Jehan de Missey, "pour ce qu'il pendist trop longuement, il fut bien hastivement despendu et fut emporté en aulcun lieu prochain pour le frotter de vinaigre et aultre chose pour le reconforter" (Chroniques de Metz, Petit de Juleville, loc. cit.). En la Passió de Mons Judes es penjava amb un sistema de politges: "les polions dont Judes se pendi" (Cohen, op.cit., p. 547); a la de Ferrara, el 1489, ho feia d'un arbre, "ma era zogo sotto le scene che'l sosteneva", i els diables se l'enduien a l'infern, figurat amb una boca de serp i sota l'escena (Cf. D'Ancona: Origini, I, pp. 293-95).

(139) És el cas del nen que representa la sang d'Abel a la Passió de Mons, que, amagat sota el tàulat, s'exclama quan "Kayn doit tuer Abel, directement sur le secret où sera l'enfant representant le sang d'Abel qui crie vengeance" (G.Cohen, op.cit., p. 16).

(140) Vegeu G.Cohen, op.cit., pp. 17, 387, 413, 419-420, etc., i també E.Konigson, op.cit., passim.

(141) Així és el cas dels diables que van pel dessota del cadafal de Mons fins les trapes al damunt de les quals hi han endemoniats que estan exorcitzant, i el dimoni ha de fer trons i fums per expressar que ha sortit dels seus cossos: "Fergalus, deable, qu'il se'n voist par les secretz mettre au desoubz dele fille dele Cananée pour faire une grande fumée et ung canon, quant il vuidera de son corps" (Cohen, op. cit., pp. 179-180; id. pp. 184, 199, etc.).

(142) A l'Officium Pastorum de la Catedral de Rouen (s.XII), les llevadores corren una cortina per mostrar l'infant-Jesús als pastors: "obstetrices cortinam aperientes, Puerum demonstrent" (G.Cohen: Anthologie du drame liturgique, p. 114). Al plany marial de Tolosa s'oculta amb cortines la trona del cantor per tal que no pugui veure a la gent ni ser vist (i): "Ita Planctus dicitur in cathedra predicatorii, et debet esse coperta et circumcincta de cortinis albis praedicta cathedra ad finem" (Cf. Aramon i Serra: "Augats 5cyós qui credets Déu lo Payre", p. 16).

(143) Per a l'ús de la cortina en els corrals castellans vegeu J.M.Díez Borque (op. cit., p. 193); M.Sito Alba ("El teatro en el s.XVI", dins de Historia del Teatro Español, I, pp. 418s. Madrid, Taurus, 1984); Otón Arróniz (Teatro y escenarios del siglo de Oro, pp. 160s. Madrid, Gredos, 1977); J.L.Sirera: El teatro en el s.XVII: Ciclo Lope de Vega, p. 91. Madrid, Playor, 1982).

(144) Vegeu A.Vitale: Il quaderno di segreti, pp. 21-23 i l'article del mateix autor "Devant et derrière le rideau: mise en scène et secretz dans le cahier d'un regisseur provençal du Moyen Age". Atti del IV Colloquio della S.I.T.M. (Viterbo, 1983). Viterbo, Union Printing, 1984, pp. 453-463.

(145) Cf. E.Konigson, op.cit., pp. 46-47.

(146) "Are serà arebetat en alt, y, avent-lo pujat un poch, teparan ab la cortina; y de aquí se alsarà y anirà devant el Christo, qui sterà també tras la cortina; y, llevant la dita cortina, se mostrarà S.Francesc ab les nafres a les mans, peus y costat. Y, avent estat axí un poch, tornaran posar la cortina, y S.Francesc tornarà a son cadefalet de ont fonch arebatat" (Cf. J.Romeu, Teatre Hagiogràfic, II, p. 150).



(147) "Se cor una cortina y apareix S.Vicens devant un pal gros y llarch de 10 palms/.../ Se prepara d'una manera que totom o puga véu-ly una tovallola a la cinta /.../ estacan a Vicens al pal les mans al-  
tas juntes, los peus que falta dos palms que no toquen a terra /.../  
aquí los tyrans fan ostentació de las pintas de ferro alsant-las que  
lo poble los veja /.../ Se cor una cortina, se descobra lo lloch del  
torment. Vicens es nu cintat ab una tovallola als ronyons" (Cf. Josep  
Pons, op. cit., pp. 288 s.). Quant a la Crucifixió de Jesús, es fa  
rera cortines a les Passions set-centistes : "Dins las cortinas se fa  
soroll com si'l clavassen" (Passió de 1751, Ms. 25, f. 112 B.C.; cas  
semblant a la Passió de 1793 del Ms. 85 de la B.C.).

(148) En el drama de les Tres Maries de Gandia, obra de S.Francesc  
de Borja (1550) avui perduda, "Maria Magdalena después de buscar  
por ambos lados, descorre, por fin, la cortina que cubre el sepulcro"  
(descripció d'abans guerra recollida per Donovan, op.cit., p. 141).

Així també en la Ressurrecció de Crist de la Seu de Saragossa,  
segons la Consueta de 1606: "Y estando el Arzobispo y ministros fron-  
tero y junto a la capilla de N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup> delante del monumento, comienza un  
tiple con voz alegre y alta a cantar alleluya. Luego se siguió un es-  
truendo y después dél se rompió un belo blanco y apareció un altar muy  
adornado con muchas flores y enrramado alrededor, en el cual avia cin-  
co imágenes muy lindas de bulto doradas; a saver es N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup> y las Marías  
y San Juan. Luego los cantores cantaron de allá dento (sic) entre  
aquellos corredores y ventanajes muy bien enrramados, muchos allelujias  
y cosas al propósito de la Resurrección. Luego vaxó un ángel con una  
espada en la mano y rompió un belo de tafetán carmesí y apareció una  
figura de bulto de un Christo resucitado, figura muy hermosa y muy do-  
rada; y los cantores se detuvieron un ratillo con muy linda música de  
manera que no sólo regocijaron en esta fiesta a la gente que era muy  
mucha pero aun entermeçieron los ánimos de todos los presentes" Cf.R.  
Donovan, op.cit., p. 58.

(149) De sota l'altar major sortien, insospitadament, almenys vuit personatges per representar la resurrecció dels morts en el drama del Vic-timas Paschali laudes, ja en català, a la Catedral de Mallorca encara a 1511 : "E quant vindrà en aquell pas que la Maria aurà a cantar Dels cossos resucitar, seran aparellats daval l'altar major set o vuyt fadrins, o tants quants volran, ab camís e cuberts los caps ab àmits; e quant vindrà lo loch de resucitar, exiran devall l'altar, e radolant fins baix al darrer grahó, anar-se'n an a la sacristia" (Cf. H.Anglés, op. cit., p. 274). En la mateixa representació sortia també, intempetivament, un àngel: "Item iuvenis in angeli specie indutus, supra in loco elevato super capellam S.Gabrielis stare iubetur: Quant vindrà lo cas que aurà a cantar, tindrà les ales planes de candelas enceses e eixint farà una bombarde, o algun ramor, significant la impetu del seu aixir" (Ibidem, loc. cit.).

Semblant aparició sorpresiva devia fer S.Pere a la Consueta de Santa Agata: "y vinga lo apòstol, en forma de metge, ... gran resplendor" (Cf. J.Romeu, op. cit., I, p. 47 i II, p. 66). Així mateix Crist en la Consueta de S.Pau ("...ab una gran lum li apareixerà Jesús", Cf. J.Romeu, op. cit., III, p. 221) i en el drama dels Pelegrins d'Emaús de Rouen al segle XIV ("...et Dominus inter eos sedens panem eis fregerit, et fractione panis agnitus ab illis subito recedens ab oculis eorum evanescat", Cf. H.Anglés, op. cit., p. 279).

(150) Vid. nota 147; més J.L.Sirera: El teatro en el s.XVII : Ciclo Calderón de la Barca, p. 78. Madrid, Playor, 1982.

(151) Auto de Adán (Cf. C.Torroja-M.Rivas, op. cit., p. 55).

(152) A la gran Passió de Lucerna, Adam estava ocultat en un desnivell de l'entarimat i davant d'ell hi havia una bola d'engrut, a semblança de fang, de la qual el Pare Etern fingiria treure'l. Eva, de la seva banda, romania amagada en un fossat cobert de llençols i brancatges (Cf. B. Evans, op.cit., pp. 191-192). En el Misteri d'Adam i Eva valencià:

"Ara lo fa Déu, a l'ome, y el pren de la mà, y l'ome està sense esperit, y Déu lo respira en la cara, y l'ome pren esperit i obri los ulls, y tantost se adorm, i.l Déu lo recolza en terra /.../ Ara s'acosta Déu a l'ome, i trau a la dona de la sua costella" (Misteri d'Adam y Eva, Cf. F.Huerta, op. cit., pp. 102-103).




(153) El otoño de la Edad Media, passim.

(154) Recordem com el déu Atis, encarnat per un malfactor, va ser realment castrat en escena per qui representava la deesa Cíbele, i un delinqüent que feia el personatge d'Hèrcules Eteu fou cremat viu a l'amfiteatre amb una túnica embreada amb colofònia i reïna (Cf. Tertul.lià: Apología contra los gentiles, p. 53. Col. Austral, nº 768. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947).

(155) En la Passió de Lucerna l'actor-Judes era substituït, en penjar-se, per un ninot, probablement de fusta (el feia un fuster) que era cremat ("Ein gemacheten Judam in einem stendlin in der Hell, den man anzünden könne", Cf. B.Evans, pp. 211-212).; sistema que, com hem vist, pervivia en les passions rosselloneses del XVIII :

#### LA EXECUCIÓ DE L'ARTIFICI

Dins lo mateix temps que Judas va caminant per lo teatro ja tot desesperat, ix de prompte Lusbel pujant per lo forat de l'infern, que ja està previngut, deixant lo dit forat obert, y tot seguit lo mateix Lusbel planterà la forca dalt en lo teatro a la bora del forat del dit infern. Al cap del bras de la forca serà ja plassada o clabada una cúrria, a la qual serà passada una corda que baixará fins baix a l'infern, dessota del teatro, del modo que se veu marcat en esta figura. 

- En la dita trapa o forat de infern y aurà una escala de gat per la qual Judas ab Lusbel hanirant baixant, y aixís desapareixeran incenssiblement. Y per executar això ab més destresa, a mesura que Judas ab Lusbel haniran baixant per la dita escala, alguns que seran baix al fons del dit infern seran ja previnguts de tres o quatre escalfetas plenas de carbó encès, dins les quals haniran llançant, en cada una de dites escalfetas, un punyat de uns polvos composts de sofre, pólbora, ebcens y pega reïna. Lo tot ben picat y mesclat y dins, lo mateix temps que las dites polvos faran un gran fum faran muntar encontinent una figura vestida com lo mateix Judas, la qual tindran ja previnguda dins lo infern y estacada per lo coll ab la mateixa corda que penja de la forca; y, per medi de la cúrria, que és clabada en lo bras de dita forca, la muntaran de repente fins dalt, y restará aixís penjada la figura de Judas a la forca, en vista de tot lo auditori. Y tot seguit haniran retirant las escalfetas, y apegant lo foch ab agua lo fum cessará.

(Pep Vila, loc.cit.).

Un ninot del tamany d'una criatura havia de substituir el nen que és rostit pel diable a la Consueta de Sant Eudald : "y un dimoni pren- ga lo minyó del bressol en presència de tothom, y pos-lo en la caldera; y essent-se despedit, vinga la marea del xic y, traent lo minyó de la caldera tot rostit...", que tot seguit trobarà viu miraculosament: "obre l'ermari y tròpia, dins, lo minyó viu y sa, tenint una poma a cada mà" (Cf. J.Romeu, Ibid., pp. 101 i 108).

(156) El truc està ben descrit a la Representació de Judit, quan aquesta decapita Olofernes: "Y Olofernes à de star adormit en lo llit; y an de fer un cap com aquell, perquè lo se'n puga aportar y tallar de una estàtua /.../ y pres lo cap per los cabells /.../ ha de tallar lo cap a Olofernes /.../ alsen la cortina y veuen lo cos de Holofernes sens cap" (Cf. F.Huerta, op. cit., pp. 230-231 i 234). Semblantment ocorre a la Passió de S.Jordi: "Y los botxins, tallat lo cap a S.Jordi, mostrant-lo an el poble" (Cf. J.Romeu, op. cit., III, p. 63), al Martiri de S.Cristòfol tant per als cavallers ("Are aporten a degollar los cavallers /.../ Are leven-los lo cap", Ibid., p. 96), com a les donzelles ("Are en pengen una li lleven lo cap", Ibid. p. 107), com al propi Cristòfol ("Are li levaran lo cap", Ibid., p. 113); a la Consueta de S.Crispí i S.Crispinià ("Levar-los an los caps. Y a on steran y aurà dos cosos morts, que feren de bulto, plens de palla, y los caps de duas màscaras molt gentils", Ibid., p. 200); a la Consueta de Susana ("Are apedràgan los vells y leven-los lo cap", Cf. F.Huerta, op. cit., p. 304).

Aquest tipus de truc es continuava fent al s.XVIII en l'esmentada representació rossellonesa del Martiri de S.Vicent: "lo cap de S.Vicens que s llansat en un fossó horrorós ab ayguas podrides..." (J.Pons, op. cit., pp. 288 s.), i en una altra de S.Joan Baptista (Ms.46, f.13vº, ADPO), com ja s'esdevenia a Urbino el 1488: "fu admirando spettacolo et cussi quello del tagliare la testa de S.Zohanne che parse proprio vero per essere conzignato una testa falsa ad un corpo de homo vivo" (Carta de Benedetto Capilupi a Magdalena Gonzaga, reproduïda per G.Laiatico Scaravaglio: "Rappresentazioni alla Corte dei Montefeltro". Revista Italiana del Dramma IV, II, nº 6 (1940), p.315), o a la Passió de Valenciennes en el mateix pasatge: "decapite Jean Baptiste ou se demonstra ung beau secret car a ung corps vif fut tranchiet une teste fainte" (Cf. E.Konigson, op.cit., p.103), i Herodias "elle frape de un coustel sus le chef" (ibíd., p.105). També se simulaven altres parts del cos com cames, mans o braços que havien d'ésser arrencats ("unas manos de palo con sus braços", Toledo s.XV, Cf. Torroja-Rivas, op.cit., p.197; o les mans i braços de pell per als paralítics: "aludes per fer-se... cames e braços per als contrets... al pintor per pintar... braços e cames dels contrets", Cf.Sanchis Sivera, op.cit., p.469), i que el reiterat quadern de trucs provençal explica: "Ela fa la fin|ta| d'aquel que donet |lo| soflet a Nostra Da|ma|, no qual mas que p|renga| un bras contrafach a la margo e que quant |li| aura donat lo soflet, que

retire son braç e |que| faça sali lo contrafa|ch| e faça sa|nc| pel trovat" (Cf. A.Vitale, ed.cit., pp. 35-36).

(157) Així s'expressa fer la Passió d'Amiens a 1427: "pour avoir remontré au peuple le mystère de la Passion de N.S.Jesuchrist, a fin de donner exemple de la très cruelle mort et souffrance qui'l vouldt endurer pour le salut de human lignage" (Cf. Petit de Juleville: Les Mystères, II, p. 11, París, 1880).

(158) Doc. de 21-V-1376, Cf. J.M.Doñate Sebastià, op.cit., III, p.148.

(159) B.Evans, op.cit., pp. 184, 189 i 210.

(160) Pep Vila, art.cit., p.2.

Efecte

semblant es devia assolir en la Passió, també set-centista, del Ms.378 de la Biblioteca Municipal de Montpeller que, en aquest passatge, rubrica: "Despullan a Jesús y lo lligan a la columna. Comensan de assotar-lo lo sayó primer y lo segon /.../ Lo sayó 1er y 2º se ajauhen en terra, y lo ters y quart se alsan per assotar a Jesús /.../ Lo sayó ters y 4t se ajauhen en terra, lo 1er y 2º se alsan /.../ Deixan de assotar a Jesús y se alsan los sayons ters y 4t" (Liber Passionis, f. 128). També a les passions catalanes que encara avui en dia es representen (Olesa, Esparreguera, Verges) l'assotament es produeix alternat de dos en dos, i els que són rellevats es llencen a terra on, si bé no executen el truc de les marques de sang, almenys l'evoquen.

Durant el segle passat, en la representació de la Passió a Colòmbia s'assotava realment a l'actor-Jesús fins fer-li sortir sang, com un vot, cosa que fou prohibida per l'Església (Cf.H.Rey-Flaud: op.cit., p.285).

(161) " |...| los lairos qua|nt| los quoparon las |cam|bas quossas, la lor |quopa|ron sans lor fa |mal|, el qual fa un |quo|tel que sia gran e deservi, e que lo |...| s'en intre pel serv|is| que qual que sia cr|oi| e que sia tot ple d|edins| de vermclo ben m|out| e ben destrenpat, |e| qual fa como una |...| uneta an d'estopas" ; "Lo quotel es aques|t|; e qualra fa .IIII. pl|a|guas e pueis bota-la|s| sus las cueisas en de|mentr|as que los talo, mas qual |que las| fico que degus no vego" (A.Vitale, ed.cit., pp. 6-7).

(162) "Item mai as clavels [de] Jhesus, e saria pus [bel] que hon lor fa-gues u[na] quabossa de fusta croia [de]dins e que fosso t[os] ples de ver-melo [...][nt depart ded]ins e que hon lor laises de petits bogals af[fin] que lo vermelo se spandigues per las [mas]" (ibíd., pp. 7-8).

(163) B. Evans, pp. 182 i 194. A l'Ordo representationis Ade Abel duia una olla dintre la roba que Caïm colpejava per matar-lo: "Et habebit ollam coopertam pannis suis, que (quam) percusciet [eam] Chaim, quasi ipsum Abel occideret" (722s. rúb., ed. Aebischer, p.80).

(164) Cas semblant li esdevé, en el Misteri de S.Cristòfol, al rei que el fa executar: "Are li levaran lo cap /a S.Cristòfol/, y el rey un-se los ulls y cobrarà la vista" (J.Romeu, op. cit., III, p. 113).

(165) B.Evans, p. 211. De manera semblant es devia resoldre l'escena a la Passió de Mons, que rubrica: "Il met sa lanche contre le costé Jhe-sus... Lors le sang doit issir d'affluence du costé de Jhesus" (Cohen, op.cit., p. 382), i, efectivament, en la llista dels "secretz" es ressenya "le lance" (ibíd., p. 547).

(166) "n'i aura un que pre[n]ra una dago contrafacha de fusta, e do-narà un cop ... la dago se faço en danaysi : ag' ome una dago de fus-ta ben fetu tota cuberto de auripel com s'ero de fers [...] ben propi [...] croi anb una que d[ins] dela dagua l[i] fique del ferr e que sia de sera, e que faço-ne be la lamo [de] la dago an lo m[ar]gue an la cera, e que [ago] dedins de sanc ho [de] vermelo ben destre[mpat] -dedins lo margue- e que lo que la tira contra son enemich la [...] pueis pres en sa[...] teliciro, afin que lo [po]bbble no conosco la finta" (Cf. A.Vitale, ed.cit., pp. 40 i 43).

(167) Veurem, més endavant, que els actors mai no anaven nus en les representacions medievals, ans duien vestidures cenyides i pintades de color carn.

(168) "Item costa una ampollata per a tenir l'oli al costat de Jhesús on Longí done la llançada" (J.M.Doñate, op. cit., p. 148). J.M.Doñate (ibíd., p. 140) interpreta que untaven amb oli tenyit la punta de la llança de Longí. El document, però, sembla indicar que l'oli anava din-tre una fràgil ampollata (potser de budell). "Item, una ampoleta per a la sanch, 2 diners" (Passió de Castelló, 1383. Cf. J.Sánchez Adell,



art.cit., p. 333). Tal vegada les "XVII fioilles [ampolletes] et II boistelettes [caixetes] de voirs [vidre] pour servir aux secrés dudit Mystere" de la Passió de Mons (Cohen, op.cit., p. 520), podien relacionar-se amb les nostrades, car també es referencia la sang fictícia feta amb "I livre et I quartron de tornissol à faire sangue" (ibíd., p. 552). El tornassol és una substància colorant extreta del gira-sol que amb alcalins colora en blau i amb àcids en vermell (DCVB).

(169) "Qu|ant| l'auron crosefigat, q|ual| fa una finta per fa sortir lo sanc del qo|stat| de Jhesus e mai ay|go| ... dins la canav|cra| primo amb un e|enbut de| fer blanc e se|ra d|enaisis ... lo vermelo a la c|a| navera que degus no lo ve|ga| e que ne tengo |.. a|qui un plen pot d|e| tero ho de veire |...| e qual que los quanel s'i mètò dedins la canavera ... He l'aygo qua|...| qual que ne fo|...|squo nota be, no qual mas que hon meta una canav|e|ra prima dedins la grosa, e que lo pe|r|tus del quanel de|vas| hont salira l'aigo si|a| prin e sia pus n'aut |...| que qual fa u|n| cuanal a la c|ros| juscos al costat d|e| Jhesus| e trauca la cros |...| lo costat que veng|o| davas lo cors de J|hesus| , e que qual que hon |...| la singla en que |...| fara tene Jhesus s|us| la| cros, e que depar|t de|dins la singla ago dos ho tre|s| canelas que vengo |de|dins la canavera |...| dare la cros, e que |de|gus no quesca vese|de| part dare la cros q|ua|l| que i ago una cortina |a|fin que quel que fara dona lo vi ho". Cal reordenar les pàgines que apareixen trabucades en el mutilat manuscrit: "Quan l'hauran crucificat, cal fer un truc per fer sortir la sang i l'aigua del costat de Jesús... cal fern un canaló, buidat a la creu, fins al costat de Jesús, de manera que no es vegi la cingla amb la que se sostindrà Jesús sobre la creu i de manera que dins la cingla hi hagin dos o tres cànules que vagin dintre el tub rera la creu, i que ningú pugui veure-ho; i que darrera la creu hi hagi una cortina per tal que ningú vegi al qui farà donar el vi o el vermelló al tub, i que tinguin un got, de terra o de vidre, ple, i cal que les cànules s'introdueixin dintre el tub... No cal més que un tubet prim es posi dintre el gros, i que el forat de la cànula cap a on sortirà l'aigua sigui petit i estigui més alt" (Cf. A.Vitale, ed.cit., pp. 37 i 39-42, i la seva interpretació a la p. XVII). Un "secret" d'un o altre tipus usava la Passió de Valenciennes: "Item en l'attachant en croix, on voyoit le sang sortir des piedz et mains au moien de quelque secret dont aussy se monstra au coup de lanche ou on vid sortir sang et eaue" (Cf. E.Konigson, op.cit., p. 132).

(171) Així en els entremesos del Corpus de València de 1440 on és ressenyien les despeses en "fer sang per als innocents" (Cf. M. Carboneres, *op. cit.*, p. 24), i en els de Tortosa de 1428 es detalla: "Item comprí almàngena per omplir bufetes als Inchnocens" (Cuern del Corpus Christi, f. 2v., Llibres de Claveria, 1428. AMT). L'almàngena és l'almangra o mangre (mescla d'alúmina i terra amb òxid vermell de ferro) que hem vist utilitzada en l'assotament de la Passió rossellonesa del XVIII, i les bufetes van referides, evidentment, als recipients que contenien el rogenic líquid i que es col·locaven al costat de l'actor-Crist o al coll dels actors-Innocents per ser rebentades en el moment de la llança da o la degollació. També a Valenciennes "a l'occision des innocens, on voyoit le sang sortir de leurs corps" (E. Konigson, *op. cit.*, pp. 80 i 84).

(172) "A fa la finta de l'aurela de M[a]l[ic]us, qual fa una grossa testa a Mal[ic]us| sus la cia, que dep[a]rt dejost ago un basinet afin que no li guastes la sua tes|ta, e| que dama la part de la hont sa|nct| Peire li volra vos|ta| l'aurela aqò de sanc enclaustrat entre la testa e l'aure|a| ho de vermelo fre|...| quant mas, que qua|i| que aquela aurela no tengua pas guaire, e lo que te|n|ra lo role ago un|a| [...|ira cauda [...| fe l'aurela af|in que| se tengo que deg|us| cuonosco res; prest |que| lo jusiu la bay|le a Jhesu| Chrit e que Jhesus la [...| ne agusta" (A. Vitale, *ed. cit.*, pp. 30-31 i XVI). Efecte semblant s'utilitzava a la 4ª Passió mallorquina: "Pera arencant lo coltell leverà lo orella ... Pren la orella [Jesús] y restitueix-la a Malcos" (Ms. 1139, f. 184, B.C.), i encara el 1768 en certa Passió rossellonesa: "Pera donarà un cob de cotell sobre la orella de Malcos, del qual colp Malcos caurà en terra fent un gran crit tenint la orellē llevada ... Jesús pindrà la oreilla de Malcos de terre y la tornarà afagir" (Ms. 8, pp. 85-86, CDACC, Perpinyà). En una altra, però, sembla fingit: "li fa saltar la orella... Malcos se posa la mà a la orella y fa un gran crit... Jesús toca la orella a Malcos y fa semblant de curar-lo" (Ms. 43, p. 107. ADPO, Perpinyà).

(173) B. Evans, *op. cit.*, p. 209.

(174) "[sia Jesús] tot en suor de sain|c|; e a ssaber far ven|i| aquesta susor de sainc qual que Jhesus porte una falsa paruca, e que meta jos-



tot la paruca, qua|n|t la vora me|t|re sus son cap, .II. ho tres spongos ben aseguados totas p|le|nas de vermelo b|en| destrempat e que se garde de quacha la paruca juscos que volra susa, que, quant se volra postra en terra, que meta las mos su|s| e quache fort |e| las spongos redo|.. ver|melo que-auran be|...|" (A.Vitale, ed.cit., pp. 26-27). Sembla que així també ho reso'lia la Passió d'Admont (s.XVI) (The Staging of Religious Drama in the Later Middle Ages in Europe : Texts and Documents in English Translation, ed. de P.Meredith i J.E.Tailby. Kalamazoo, 1983, p.109), i, tal vegada, la de Valenciennes: "ou il |Jesús a Montolivet| sua son sang et eaue qu'on voyoit degouster appertement de son corps" (E.Konigson, op.cit., p. 124).

(175) "La finta d|e las| spinas es que q|ua|nt los boreus l|o| volon corona, davan que lo coro|no| li qualra fiqu|a| un bonet de fe|r| sul cap, e pueis des spongos sus aquel bonet de fe|r| totas plenas de vermelo ho de sanc e pueis metre-li la falsa paruca sus las spongos ... e pueis, quan los boreus lo volran coroná |...|ls contra lo cap |an|b els pals ... e que quacho f|ort| afin que las spong|os s|'apreso e rago |lo| sanc tonbe sus mus|..| a bel flour como se venia del serve|l|" (A.Vitale, ed.cit., pp. 34-35). També d'aquesta manera o d'altra semblant devia fer-se a Valenciennes: "par ung certain secret on voyoit le sang couler et sortir de son corps signament au coronnement d'espines, ou le sang ruisseloit de son chief" (Konigson, op.cit., p.130).

(176) "e quosi Malcus ly donet un soflet sus la gauta que fes sali lo sanc pel nas e pella boqua; e qual que Malcu|s| porte una spongua alas mas tota plena de vermelo ben mout e que degus no la vega..." (A.Vitale, ed.cit., p. 32).

(177) "Pro pingendo cicatrices in manibus D.Johannis Rosnel /canonge de S.Pere que fa el paper de Crist/, facientis mysterium in die Ascensionis, 2 solidos" (Ascensió de Lille, 1416; Cf. Petit de Juleville, op.cit., II, p. 9). De manera semblant devien fer-se les marques de l'estigmatització de S.Francesc (Vid. nota 14u). A la Passió de Lucerna un pintor-maquillador havia d'estar preparat al lloc de la Muntanya de les Oliveres per pintar la faç de Crist quan sua sang (B.Eyans, p.189). Pintures que se solien fer amb minium.

(178) Es pintaven simulant sang o bé les armes de l'execució ("Los botxins, ab las espas tintes de sanch", Consuetas de Tobies, Cf.F.Huerta, op.cit., p. 174), bé les peces de roba que entren en contacte amb les ferides ("Are nirà l'algotzir y poderà-li un mocador sullar de sanch", Cf.J.Romeu, op.cit., III, p. 198; "y sullen de sanch la vestidura de Joseph y envien-la a son pare /.../ Are apoxten la túnica, un d'ells, a son pare, tota sullade de sanch", Cf.F.Huerta, op.cit., pp. 137 i 139) especialment destacables en la Passió de Crist, tant amb la impressió que de la faç de Jesús fa la Verònica, com la suor sangonosa que li ei xuga l'àngel en l'oració a l'Hort de les Oliveres ("Axuga lo àngel la cara de Jesús ab la tovallola, la qual serà metisada de gotas vermellas y después la ensenya al Poble", Passió de 1743, Ms. 1575 B.C., id. Liber Passionis Ms. 378, f. 87, Biblioteca Municipal de Montpeller). També Cervantes recull el truc a Los Baños de Argel: "Sale un cristiano atadas las orejas con un paño sangriento, como que las trae cortadas" (Jornada 1ª, ed.cit., p. 231), que a Toledo es feia amb sang de cabrit: "costó un cabrito que se compró para tomar la sangre d'él para poner en el paño de lienço que se compró para poner aderedor del cuerpo del crucifixo para el día del Viernes de las indulencias... en rremembrança de la Pasión de Ihesu Christo" (doc. de 1418. C.Torroja-M.Rivas, op.cit., p.14).

(179) La Passió tres-centista del Ms.Didot només rubrica: "Aisí pengeron los Juzieus en crotz Jhesú" (1389 rúb.). En la tercera Passió mallorquina (Ms. 1139, f. 170 B.C.) "alsen la creu" i la posen en un forat practicat al cadafal, car expliquen: "Malcus.- No stà bé aquest forat, / massa stà d'equesta part" "Algotzir.- Ligau-li, donques, bé lo bras / ab una corda stírar l'às / y si els peus no.y bastaran / de aqueix modo ey vendran". Forat que també recollia la Passió de 1743 (Ms. 1575 B.C.): "Alsen la creu y dóna un gran salt al forat". Però és en una altra Passió del XVIII (Ms. 1365 B.C.) on el truc està detalladament descrit: "Lo sayó clava la mà drete y pega tres colps de martell, lo sayó segon tira la corda que té lligada al bras esquerra y lo sayó tercer y quart li barrinan los peus. Lo sayó primer clava la mà es-

querria de Jhesús y pega tres colps de martell, lo sayó tercer y quart tiran la corda que té lligada als peus /.../ Tots los sayons tiran la corda que Jesús té lligada als peus ab gran forsa menos lo sayó primer que ls clava". Idèntica acotació, precedida de "Tocan la trompeta y ab una revolada lo posan a la Creu", ens apareix al foli 162 del Liber Passionis (Ms. 378 Bibl. Municipal de Montpeller) que afegeix: "Tombar la Creu y dóna lo sayó 1er 3 colps de martell al costat de cada clau /.../ Enarbolan la Creu ab fúria y posan los 2 lladres un a cada costat de Jesús" (ff. 163-164).

El quadernet provençal només anota: "A fi que la g|esta| se facha miels |qual que| los boreus ago |una| corda e que li sta|quo los| pés" (A. Vitalò, ed.cit., p. 37). A la Passió de Mons utilitzaven una peça de cuir per ajustar els peus de Crist a la creu: "pour ung feutre servant à la croix... pour II longhes rengne de cuir" (Cohen, op.cit., p. 491).

(180) Les Chroniques de Metz relaten com en la representació de la Passió en aquella ciutat a 1437, el capellà Nicolle de Neufchastel, curat de S.Víctor de Metz, representà Crist en la crucifixió "et fut cestuit curé en grand dangier de sa vie et cuydoit mourir luy estant en l'arbre de la croix, car le cueur luy faillist, tellement qu'il fust esté mort, si'l ne fust esté secouru /.../ et le lendemain /.../ parfist la Resurrection et fist très haultement son personnaige" (Cf. Petit de Juleville, op.cit., II, pp. 12-13).

(181) Ho constata, a Bèlgica, H.Rey-Flaud (Pour une dramaturgie du Moyen Age, p. 18), però no aporta el document.

(182) Durant la Setmana Santa de 1985, el dictador Ferdinand Marcos acceptà de commutar la pena de mort d'un condemnat a canvi de què aquest fos crucificat veritablement i suportés la cruel situació durant alguns minuts. Altres notícies ens diuen, però, que cada any a Manila hi ha voluntaris per deixar-se crucificar realment.

(183) H.Rey-Flaud: Pour une dramaturgie, p.19. No cita la font, si bé afegeix: "La crònica acaba relatant que el Príncep retingué la valerosa Judit per satisfer els seus secrets instints".

(184) "Item deu, que comprí farine per fer engrut, y aygüecuyt y blanch per fer les pedras d'alapidar sant Estheva" (Barcelona, 1419. Cf. Donovan, *op.cit.*, p. 113). Així també al Corpus valencià de 1404 s'hi feren unes despeses "en set magranes e sis pedres daurades per a sent Esteve" (Cf. M. Carboneres, *op.cit.*, p. 23), i en l'entrada a Barcelona de Ferran el Catòlic, encara com a príncep, a 1462, sortia un entremès "ab S. Steva ab certs cerjants qui l'apedregaven" (Libre de Solemnitats, I, p. 258). Suposem un truc semblant per la lapidació dels vells lascius a la Consueta mallorquina de Susana ("Are apedràgan los vells", Cf. F. Huerta, *op.cit.*, p. 304), a la Consueta de la Temptació ("y Lucifer /.../ fugirà y tots los altres lo alepideran", Cf. G. Labrés: Consueta de la Representació de la Tentació. "RABM", 13 (1905), p. 133), i en la lapidació dels sants Cosme i Damià, amb pedres que rebotaven contra els propis botxins, de certa representació rossellonesa de finals del XVIII (Cf. J. Pons, *op.cit.*, p. 366), que encara es representà a Argèles-sur-Mer el 1890 (*ibíd.*, p. 368, nota 3).

Cas semblant succeí en les festes de la Coronació de Ferran d'Antequera (1414), en representar cert entremès sobre la presa de la Ciutat de Balaguer que féu aquest rei contra el Comte d'Urgell, assetjant-se la figurada vila amb bales de canó trucades: "E en los Castillos en cada uno yvan un ingenio e combatíanla /la Vila/ con ellos e lançavan unas pellas tan grandes como la cabeça de un moço de X anos, que heran de cuero llenas de borra como pelotas" (Ms. Esp. 104, f. 199r. B.N.P.).

(185) "Préngan los oficiales los jóvens /S. Crispí i S. Crispinià/ y donar-los moltas bastonades ab uns bastons que seran plens de lana" (Cf. J. Romeu, *op.cit.*, III, p. 196), i amb semblant truc seria el "bastonejar" infligit a Sta. Agata (*ibíd.*, II, pp. 63-64).

(186) "Preneu duas molas, que feren de dos garbell, y ligaran el coll, y lansaran-los al riu" (*ibíd.*, III, p. 196), i, de manera semblant, la donzella de la Consueta de S. Cristòfol: "Are en pengen una y lígan-li una pedra al peus" (*ibíd.*, III, p. 107), cosa que es mantenia encara en la representació del Martiri de S. Vicens al Rosselló (1799) (Cf. J. Pons, *op.cit.*, p. 293).



(187) "...faran-lo /a S.Cristòfol/ aseure sobre un ferro vermell, a manera de graellas, y posaran-li un helm an el cap, que sia vermell" (Cf.J.Romeu, ibíd., III, p. 110), truc que perdurava en l'esmentat Misteri de S.Vicens: "...las graellas poden ser de fusta tenydas de vermell o bé una retxa de ferro, y pot aver puntas altas..." (Cf.J. Pons, op.cit., pp. 288s.).

(188) "Vage-se'n l'algotzir ab dos o 3 hòmens, y aportaran un tros de plom y una caldera; y posaran los dos jóvens /S.Crispi i S.Crispinià/ una caldera y feran un poch de foch ab palla de ordi. Y poseran un coet debaix de la caldera, metran foch an el cuet /.../ posen foch an el cuet sclefidora /.../ faran una carena de pólvora y bastarà prop lo Rectioner y cremar-l'an" (Cf.J.Romeu, op.cit., III, pp. 197-199). Així també en el repetit Misteri de S.Vicens: "...lo foch és figurat ab 3 o 4 copas o altrament ab una tela transparent ab llampions al detrás, o fent una gran flama ab stupa y esprit de vi" (Cf.J.Pons, ibíd., 288s.). A 1461 en certa representació organitzada per Miguel Lucas de Iranzo, hi havia una "serpiente, muy grande, fecha de madera pintada; e por su arteficio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y así mismo los pajes, como traían las faldas e mangas e capirotas llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que parecía que verdaderamente se quemavan en llamas" (Cf.Ronald E.Surtz, op.cit. p. 139).

(189) Així les transformacions d'aigua en vi (Cf.J.Romeu, op.cit., III, pp. 185-186), els pits tallats de S.Agata (Cf.J.Romeu, op.cit. I, p. 47), els fuets de cordell (ibíd., II, 117s.) i altres turments. Recordem encara el truc de provocar-se llàgrimes que enregistra Shakespeare: "Y si el muchacho no tiene el don de las mujeres, de llorar un chaparrón de lágrimas a solicitud, que lo supla con el artificio de una cebolla, la cual, oculta cuidadosamente en un pañuelo, le obligará, a despecho suyo, a tener húmedos los ojos" (Lord a un còmic que ha de representar per l'enganyat Sly. The Taming of the shrew (La doma de la bravía), Pròleg, escena 2ª. Trad. L.Astrana Marín. Ed. Aguilar, p. 996).

(190) C.Torroja-M.Rivas: op.cit., pp. 50 i 64.

(191) Cf. G.Cohen: Le livre de conduite, pp. 53 i 59.

(192) ibíd., p. 531 i E.Konigson, op.cit., p. 37.

(193) "furent un plusieurs beaux secretz. comme de la verge |de| Joseph qui flourist en sa main" (Valenciennes, E.Konigson, op.cit., p. 73).

(194) ibíd., p. 117.

(195) Es tracta del sorprenent procés incoat contra el cavaller Arnau Albertí, acusat d'estupre, i la seva alcavota (una autèntica Celestina "avant la lettre"), Caterina Trialls, que li servia nímfulas d'entré 7 i 15 anyons per satisfer els seus desigs. A la mare d'una d'aquestes víctimes, irremeiablement esponcellada, Na Trialles aconsolava dient-li: "us faré una madecina que parrà, com vendrà al marit, que sia punçella, e haurà prou què fer lo marit de haver-le. E us daré manera com lensareu sanc en los lençols, car vós pendreu .I. gavaig de gallina e omplir l'heu de sanc de colom; e la primera nit, com lo marit haurà haüda la fa drina, vós entrarrets en la cambra primera e per scusa de raçonèxer los lençols sclaffarets lo gavaig e dareu entanent que la ha haüda punçella". Cf. Jaume RIERA I SANS : El cavaller i l'alcavota, p. 110. Barcelona, Club Editor, 1973, que publica el document "Inquisicio facta contra hono rabilem Arnaldum Albertini...", Leg.520, nº 4, Secció Cancellaria, Antiga Audiència Reial, Arxiu de la Corona d'Aragó.

(196) El 14 de maig de 1502 "fon presa una dona per ladre, pensant que era home, y confessant-la dix que era dona y portaba una cosa de home entre les cames, feta de aluda, y havia pres muller en faz de Santa Mare Església y així tenia part ab dones, com si fos home, servint-se del dit instrument de aluda. E fon determinat en Consell fos penjada, y portant-la a sentenciar, la Senyora Reyna [Isabel la Católica] la feu tornar, dient no se era dada la sentència com devia" (Cf. Libra de Membries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la Ciutat e regne de València (1308-1644)). Edició a cura de S.Carreres Zacarés, vol. II, p. 721. València, 1930.

(197) Jean DUVIGNAUD : Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas (Sociologie du théâtre, 1965). México, F.C.E., 1981, pp. 79 i 95.