R-179
T. 1349-1

APROXIMACIÓ A L'ESTUDI DE L'ESPECTACLE RELIGIÓS MEDIEVAL : EL DRAMA ASSUMPCIONISTA EN LLENGUA CATALANA.

V° B°
Ricard Salvat

SEMINARIO DE H. DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BARCELONA

Tesi de Llicenciatura de

Jesús Francesc MASSIP I BONET.

Director: Dr. Ricard Salvat.

Departament d'Història de l'Art.

Facultat d'Història i Geografia.

Universitat de Barcelona.

Setembre 1982.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA
0701270655

R. 13.445

APROXIMACIÓ A L'ESTUDI DE L'ESPECTACLE RELIGIÓS MEDIEVAL :

EL DRAMA ASSUMPCIONISTA EN LLENGUA CATALANA.

T A U L A I

1. INTRODUCCIÓ. VIII

1.1. Raons de selecció i delimitació. VIII

1.2. La investigació sobre el teatre medieval a Catalunya i situació actual de la qüestió. XI

1.3. Intencions, assoliments, límits i aportacions. XXI

2. EL FET DRAMATIC A L'EDAT MITJANA.

2.1. L'animal teatral. 1

2.2. La interrupció d'unes formes. 2

2.3. La nova integració 3

2.4. Pervivència de l'Antiguitat Clàssica 6

2.4.1. Continuïtat itinerant. 6

2.4.2. La línia del teatre profà. 8

2.4.2.1. L'espectacle àulic. 8

2.4.2.2. L'espectacle popular 14

2.4.2.3. L'espectacle burgès i universitari. . . . 16

3. L'ESPECTACLE RELIGIÓS MEDIEVAL.

3.1. El nou ritual : la Missa 18

3.2. La creació d'una forma : el Drama Litúrgic 19

3.3. L'espectacle com a didàctica edificant 23

3.4. Naturalesa del teatre medieval 29

3.5. L'espai escènic medieval.

3.5.1. El problema de les fonts 32

3.5.2. El concepte d'espai en el teatre medieval i la seva evolució 34

3.5.3. Naturalesa de l'escena medieval 36

3.5.4. L'espai escènic dins del marc eclesiàstic. . . 37

3.5.5. L'espai escènic dins el marc urbà 42

3.6. Els cicles religiosos 45

3.6.1. Cicle de Quaresma o Pasqual 45

3.6.2. Cicle de Nadal 46

3.6.3. Cicle Veterotestamentari 48

3.6.4. Cicle Hagiogràfic 48

3.6.5. Cicle Marià 48

3.6.6. Cicle del Corpus 49

4. EL DRAMA ASSUMPCIONISTA EN LLENGUA CATALANA.

4.1. El culte assumpcionista 51

4.2. Manifestacions dramàtiques 58

4.3. Les fonts assumpcionistes 65

4.4. Estudi dels textos teatrals conservats.

4.4.1. El Drama Litúrgic de l'Assumpció d'Estany.

4.4.1,1. Localització 68

4.4.1.2. El text 69

4.4.1.3. L'espai escènic : L'església i les seves seccions 70

4.4.1.4. Acció dramàtica 72

4.4.2. Línies argumentals del drama assumpcionista . . . 75

4.4.2.1. Resum 75

4.4.2.2. Comparació textual 77

4.4.3. El Drama Assumpcionista de Tarragona (DAT) . . . 101

4.4.3.1. El text.

4.4.3.1.1. Edicions, estudis, datació i localització 101

4.4.3.1.2. Representacions actuals . . . 103

4.4.3.1.3. Valor poètic 104

4.4.3.1.4. Les acotacions musicals . . 107

4.4.3.2. Estructura dramàtica 111

4.4.3.3. L'espai escènic.

4.4.3.3.1. Localització 114

4.4.3.3.2. Ordenació d'un espai simbòlic 117

4.4.3.3.3. Translació a l'ordre dramàtic del DAT 120

4.4.3.3.4. Distribució dels decorats. . 125

4.4.3.3.5. Efectes especials, vestuari i 'atrezzo' 132

4.4.3.4. Acció dramàtica 134

4.4.4. El Drama Assumpcionista de València (DAV).

4.4.4.1. El text.

4.4.4.1.1. Edicions, estudis i datació. . 147

4.4.4.1.2. Entitat literària.

4.4.4.1.2.1. Estat fragmentari 149

4.4.4.1.2.2. Valor poètic . . .150

4.4.4.2. Les acotacions musicals 152

4.4.4.3. Estructura dramàtica 155

4.4.4.4. Espai escènic.

4.4.4.4.1. Localització 158

4.4.4.4.2. L'escenari múltiple vertical.. 161

4.4.4.4.3. Divisió espacial.

4.4.4.4.3.1. Pla vertical . . 165

4.4.4.4.3.2. Pla horitzontal. 166

4.4.4.4.4. Decorats, enginys i efectes especials 169

4.4.4.4.4.1. El cel i les màquines aèries. . 169

4.4.4.4.4.2. El cadafal, distribució i perllongacions. . . 173

4.4.4.4.4.3. Vestuari i efectes especials. . 179

4.4.4.5. Acció dramàtica 182

4.4.5. El Drama Assumpcionista d'Elx (DAE).

4.4.5.1. El text.

4.4.5.1.1. Problemes de datació i composició: Manuscrits i edicions 191

4.4.5.1.2. Estudis i protecció oficial . . . 197

4.4.5.1.3. La nomenclatura 200

4.4.5.1.4. Entitat literària 202

4.4.5.2. La música. Manuscrits, edicions i autoria. . 206

4.4.5.3. Estructura dramàtica 216

4.4.5.4. L'espai escènic.

4.4.5.4.1. Emplaçament a través de les èpoques 219

4.4.5.4.2. L'escenari horitzontal 222

4.4.5.4.3. L'escenari vertical 224

4.4.5.4.4. Tramoies, decorats i efectes especials 225

4.4.5.4.4.1. El cel i les màquines aèries 225

4.4.5.4.4.2. El cadafal i l'"andador" 231

4.4.5.4.4.3. Vestuari i efectes especials. 235

4.4.5.5. Acció dramàtica : direcció i interpretació. . 239

4.4.5.6. La projecció de la Festa. 250

5. CONCLUSIONS 252

5.1. 252

5.2. 255

5.3. 256

6. BIBLIOGRAFIA.

6.1. Històries Generals. 260

6.2. L'Espectacle medieval. Tractament General. . . . 263

6.3. L'Espectacle medieval als Països Catalans.

Resum de restes 269

6.4 Teatre profà medieval 275

6.5. El Drama Litúrgic 278

6.6. L'espai teatral i la posta en escena 279

6.7. Cicle Pasqual 281

6.7.1. Dansa de la Mort 281

6.7.2. El Drama de la Passió 283

6.8. Cicle de Nadal.

6.8.1. General 287

6.8.2. El Judici Final i Cant de la Sibil.la . . 287

6.8.3. La Nativitat 289

6.8.4. Innocents i Bisbetó 290

6.9. Cicle Veterotestamentari 291

6.10. Cicle Hagiogràfic 292

6.11. Cicle del Corpus 293

6.12. El Drama Assumpcionista.

6.12.1. Generalitats 295

6.12.2. El teatre de l'assumpció 296

6.12.3. El Drama Assumpcionista de Tarragona . . 297

6.12.4. El Drama Assumpcionista de València . . . 298

6.12.5. El Drama Assumpcionista d'Elx 299

6. 13. Discografia utilitzada 304

7. SIGLES I ABREVIATURES.

7.1. Sigles 305

7.2. Abreviatures 306

A P È N D I X S

8. APENDIX DOCUMENTAL.

8.1. Versió comparada dels drames litúrgics del Monestir de Santa Maria de l'Estany (Bages) 1

8.2. Ofici litúrgic de l'Assumpció de la Seu de Tortosa (1595) 5

8.3. Versió comparada dels tres drames assumpcionistes en llengua catalana. 10

9. APENDIX GRAFIC.

9.1. Figures. 87

9.2. Fotos.

9.3. Index d'Il.lustracions.

1. INTRODUCCIÓ.

1.1. Raons de selecció i delimitació.

Quan el curs 1978-79 realitzàrem per a l'assignatura d'aquesta Facultat "Història de l'Art Dramàtic", un treball d'historiació local sobre l'evolució de la pràctica dramàtica a Tortosa (*) contextuada, necessàriament, en el discurs general dels Països Catalans, observàrem, amb sorpresa, la gran importància que adquiria dintre el seu desenvolupament, el teatre medieval, l'activitat lúdico-pedagògica bàsica d'aquella època.

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

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

D'aquesta manera, amb l'estudi i la investigació del teatre medieval, provem de completar, per dalt, l'arbre genealògic del teatre català, tan deteriorat al llarg de la història, orientant el treball cap a una detallada reconstrucció de graons

(*) Notes d'història del teatre a Tortosa (segles XIV-XX). Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Art. Curs 1978-1979.

interromputs en la llarga escalada dramàtica des de l'Antiguitat als nostres dies.

Pensem que és l'Edat Mitjana qui posa els fonaments al modern teatre occidental i, molt particularment, al nostre. Pensem també que els Països Catalans justament és en aquesta època quan assoleixen el seu punt àlgid de maduresa cultural per damunt les altres cultures peninsulars. Uns tan esplèndids moments històrics que s'evidencien en uns no menys esplèndids moments literaris i artístics. De la poesia trobadoresca occitano-catalana al gran Ausiàs March i l'escola valenciana del XV, passant per l'immens Ramon Llull i les primeres produccions de descripció i reflexió històrica, de codificació jurídica, de tractats gramàtics, científics i tècnics, etc. Dels frescos romànics als retaules gòtics, dels monestirs benedictins a les grans catedrals urbanes, palaus civils, construccions públiques ojivals...

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

Resulta més vàlid generalitzar a partir de l'estudi de casos concrets, que aplicar artificialment a aquests conclusions a priori.

És a base de l'estudi del funcionament de cada peça dramàtica i d'una recerca sobre les condicions del teatre a cada ciutat del país, al temps que una nítida concepció del contexte ideològic i estètic del teatre religiós medieval en general, que podrem establir una apreciació global de l'aportació i de la significació de la dramàtica catalana medieval.

D'aquesta manera, hem optat per una de les múltiples manifestacions del teatre medieval: el drama assumpcionista, la vitalitat del qual quedava palesa no només en l'existència de tres textos sobre el tema, sinó, sobretot, en la pervivència escènica d'un d'ells (la "Festa" d'Elx).

1.2. La investigació sobre el teatre medieval a Catalunya i situació actual de la qüestió.

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

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

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

(*) Fins la data se n'han publicat un nombre reduït : Cinc les ha editat el propi Llabrés (Vid. Bibliografia-L'Espectacle Medieval als PPCC, fl. 271); tres Díaz Plaja (qui va anunciar, fa temps, l'edició de tot el manuscrit)(Vid. Bibliografia-Cicle de Nadal, fl. 287 i Cicle Veterotestamentari, fl. 291); Josep Romeu i Figueras ha publicat les 10 consuetes hagiogràfiques i Ferran Huerta Viñas les 6 veterotestamentàries.

Les manifestacions més antigues -el drama litúrgic- foren profunditzades, sobretot, per l'escola musicològica que encapçalà Felip Pedrell i que ha tingut el seu més destacat representant en Higini Anglès; tasca continuada pel rigor d'un Miquel Querol, president de la Societat Catalana de Musicologia, o, recentment, per M.Carme Gómez i Muntaner. Interessats especialment, però, en l'estudi musical, no s'ha tractat en profunditat el valor dramàtic d'aquest teatre litúrgic, com s'escauria, sobretot, després del magnífic panorama general traçat per Richard Donovan que posà sobre la taula l'existència d'una prodigiosa activitat dramàtica en la litúrgia catalana, mereixedora d'un sòlid i particular estudi teatral (espai escènic, escenografia, moviment actoral, etc.).

L'estudi del teatre medieval català s'ha prosseguit, des del punt de vista històrico-literari, amb les interessants aportacions de Jordi Rubió i Balaguer i Pere Bohigas, amb les erudites precisions i riques aportacions documentals de Josep Massot i Muntaner, amb el tractament general dins la història de la literatura catalana de Martí de Riquer o Eduardo Julià Martínez, o el tractament particular, referit a textos veterotestamentaris de Ferran Huerta Viñas; i des d'una òptica més teatral, amb la síntesi d'Henri Merimée en el camp valencià,

amb els estudis escenogràfics de Guillem Díaz Plaja, la cabdal investigació sobre l'espai escènic de William Shoemaker, i, sobretot, els fonamentals estudis de Josep Romeu i Figueras sobre els més diversos aspectes de la dramàtica catalana medieval (La Festa del Corpus, Passions i Devallaments, Dansa de la Mort, hagiografia i teatre profà, etc.), fita indefugible per a l'estudiós del nostre teatre.

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

---

(*) LABAYEN, A.M.: Notas para una historia del arte dramático vasco. Teatro Euskaro./ 2 vols. Col. "Auñamendi", nºs. 42 i 43. Edit. Auñamendi. Sant Sebastià, 1965.

(**) URKIZU, Patri : Euskal Teatroaren Historia (Saiakera: 1975ko "AGORA" saria). Eskatzeko: Kriselu. Donostia. Imprentatzen du: Ekin. Bilbao.

o els estudis de Larzábal, Lafitte, Mitxelena o Sarasola (*); però, sobretot, les específiques investigacions sobre la Pastoral, de Georges Herelle (**), el Pare Lekuona (***), Wentworth Webster (****), León o Saroihandy (*****). La vivacitat i perduració d'aquests espectacles ens ofereix actualment encara exemples notabilíssims, entre els que destaca la producció de Junes Casenave Harigile (******).

(*) LARZABAL, P.: Eskuarazko Teatroa. Gure Herria. Baiona, 1955.
LAFITTE, P.: La littérature basque. Ed. Mende berri. Baiona, 1973.
MITXELENA, L.: Historia de la literatura vasca. Edit. Taurus. Madrid, 1960.
SARASOLA, I.: Euskal literaturaren historia. Ed. Lur. Donostia, 1973.

(**) HERELLE, Georges : Les Pastorales basques considerées dans leurs rapports avec l'Eglise. Gure Herria. Baiona, 1921.
Id. : La musique et la dance au théâtre basque. Gure Herria. Baiona, 1922. I especialment:
Id.: Etudes sur le théâtre basque. La Représentation des Pastorales à sujets tragiques. Librairies Ancienne Honoré Champion. París, 1923.

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

(***) WEBSTER, Wentworth: El teatro popular de los vascos. Euskalerriaren alde, 1911.

(****) LEON, A.: Une Pastorale basque : Hélène de Constantinople. París, 1909. SAROIHANDY, J.: La pastorala de Perarrúa. Bulletin Hispanique. Bordeaux, 1916.

(*****) HARIGILE, Junes Casenave: Ibañeta (Pastorala). Jakin. Arantzazu. Oñati, 1978.

Id.: Pette Basabúrú, Pastuala Pagolan 1982. Premi "Toribio Alzaga 1981".

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

Cf. SALVAT, Ricard : Primera aproximació al teatre basc. Canigó, nº 758. "Papers", pp. 12-13. Barcelona, 17-IV-1982, i Carta a Jack Lang. Canigó, nº 776. "Papers", p. 8. Barcelona, 21-VIII-1982.

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

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

A la vegada, cal tenir present les pervivències de la dramàtica medieval amb què comptem actualment.

Si la intensa activitat teatral desenvolupada arreu dels Països Catalans durant l'època medieval, no tingué, en el seu moment oportú (ss. XVI-XVII) el sòlid suport polític autòcton per tal d'evolucionar aquest quefer i posar-lo al dia en el dis

---

(*) Vid. Bibliografia-L'Espai teatral i la posta en escena, fls. 279-280.

curs general de la història i atènyer uns sostres creacionals semblants a les paral.leles cultures castellana, francesa o anglesa, almenys rebé el suport incondicional del poble que, en el seu característic afany de tradicionalitat, perpetuaria aquelles formes dramàtiques.

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

D'altra banda, hem de subratllar molt especialment els intents que s'han fet per posar en escena certs espectacles medievals. En aquest sentit cal destacar, pel seu elevat rigor, la importantíssima tasca de Josep Romeu i Figueras endegant i dirigint els Cicles de Teatre Medieval durant les seves nou edicions (1961-1969), que es realitzaren a l'esplèndid Saló del Tinell barceloní, on, entre d'altres obres, es reconstruiren la

Passió de Cervera (Ier. Cicle)(*), els Drames Litúrgics "De tribus Mariis" i "De peregrino" o la peça hagiogràfica "Consueta de Sant Jordi" i el castellà "Auto de los Reyes Magos" (escrit, probablement, per un català o gascó aclimatat a Castella)(II Cicle)(**), la "Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria" (III Cicle), la "Representació de la Mort" (IV Cicle), el "Misteri d'Adam i Eva" valencià i la "Representación del Nascimiento de Nuestro Señor" de Gómez Manrique (Vè Cicle)(***), l'"Ordo Prophetarum" i el "Cant de la Sibil.la", i el "Auto da Sibila Cassandra" de Gil Vicente (VII Cicle) (****) o una selecció d'obres de Juan de la Encina (IXè Cicle) (*****).

(*) CARBONELL, Jordi : La Passió, Misteri dramàtic del segle XVI. Serra d'Or, VI-1962, pp. 45-46.

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

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

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

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

La direcció escènica del Cicle la dugué a terme Manuel Cubeles, mentre Francesc Albors curava del vestuari i A.Bachs Torné s´encarregava de la luminotècnia.

La part musical fou admirablement assessorada pel Dr. Miquel Querol i Gavaldà, interpretada per la Coral Antics Escolans de Montserrat, sota la direcció de Joan Maria Aragonés, acompanyats en la interpretació escènica pel Grup de Teatre Lliure "Retablo".

Recordem també que l´any 1959 i 1960 el grup "Teatre Estudi" del Rat-Penat de València, al redòs del seu president Rafael Llorenç i Romaní, representà tres "misteris" valencians del XVI a la Plaça de l´Almoina primer i al Teatre Principal després (*). Es tractava de les peces "Adam i Eva o La Creació del món", "El rei Herodes o la degolla" i "Sant Cristòfol", úniques restes dels abundosos misteris que es representaven a València en la Festa del Corpus (**).

El mateix any 60 el Teatre Universitari Ca´Foscari de Venècia, presentava al Romea barceloní un "Laudes Evangeliorum"

(*) CARBONELL, Jordi: Sobre teatre medieval. Serra d´Or, VIII-1960, pp. 21-23.

(**) CODONYER, Francesc: Els "Misteris del Corpus" a València. Serra d´Or, VIII-1960, pp. 23-24.

espectacle sobre les famoses laudes de Perusa (s. XIV), mentre que a 1962, Esteve Albert posava en escena la "Vita Christi" d'Isabel de Villena al Palau dels Reis de Mallorca a Perpinyà, i a 1966 Feliu Formosa, amb l'EADAG, presentava l'espectacle "L'encens i la carn" format per cinc peces de teatre medieval (*).

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

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

1.3. Intencions, assoliments, límits i aportacions.

Donada la mancança d'estudis teòrics pròpiament dramàtics del teatre medieval a casa nostra, i comprovada la desatenció que aquest patia en la historiació literària habitual, hem considerat del tot urgent una revisió, des del punt de vista de l'espectacle, de la nostra dramàtica medieval.

Hem escollit, entre d'altres manifestacions, el Drama Assumpcionista perquè, a través dels tres textos estudiats, resumíem tant la simbòlica espacial com els models medievals d'escenari, com la constatació de la importància decisiva del muntatge escenogràfic i el predomini absolut del recitat musical. La pervivència tradicional d'un d'ells ens ha facilitat enormement la tasca per a entendre la multiplicitat i el model vertical de l'espai escènic, la simultaneïtat de l'acció o la fastuositat escenogràfica, a la vegada que ens ha vingut a confirmar la necessitat que requereix d'un estudi conjunt per part d'especialistes en filologia, musicologia, història i art de l'espectacle.

Es tracta, amb tot, d'una primera aproximació al món de l'espectacle medieval des de la inseguredat que ofereix aquest camp tan pantanegós i tan poc desbrossat. Pensem que l'estudi del teatre a l'Edat Mitjana no permet afirmacions mas-

sa contundents car topa amb els entrebancs ineludibles d'una escassetat de dades esfereïdora, que ens remeten a un terreny envitricollat, insuficientment interpretat pels historiadors, on s'insinua un quefer entre fascinant i solemne, entre vitalista i consuetudinari, entre dinàmic i encarcarat, entre popular i elitista, que ens evidencia un món complexe, amb manifestacions dramàtiques tothora riques i espectaculars, però difícils de precisar i de posar en solfa.

En el present treball, després de reflexionar sobre els múltiples factors que incideixen en la pervivència d'un llevat dramàtic i el sorgiment d'un nou quefer teatral durant l'Edat Mitjana, hem abordat, plenament, l'estudi de l'espectacle religiós, en el qual ens hem extés a l'hora de delimitar-li els origens i la naturalesa car ho consideràvem absolutament necessari per tenir un context propici a l'adequada comprensió de la investigació particular sobre el Drama Assumpcionista.

Les nostres aportacions s'han manifestat, d'una banda, en la visió de conjunt que oferim sobre la gestació de les formes d'espectacle medieval i els pressupòsits teòrico-ideològics que seguien, i, d'altra banda, l'estudi dramàtic comparat

entre els tres únics drames assumpcionistes en llengua catalana que ens han perviscut. Comparació novedosa tant a nivell textual (oferint una, al nostre parer, útil versió paral·lela dels textos en l'Apèndix Documental), com a nivell escènic(adaptant la simbòlica medieval en la distribució de l'espai teatral) i d'acció dramàtica (interpretant les "didascàlies" o acotacions escèniques i reconstruint el curs de la representació en uns quadres sinòptics que hem aplicat, a mode d'exemple, en el cas llatí d'Estany i el català de Tarragona).

2. EL FET DRAMÀTIC A L'EDAT MITJANA.

2.1. L'animal teatral.

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

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

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

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

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

2.2. La interrupció d'unes formes.

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

---

(*) MASSIP, Jesús Francesc : El Fet dramàtic a l'Edat Mitjana. "Ebre-Informes", nº 174, p. 2. Tortosa, 4-VI-1981.

teatre d'actor. Esfondrament teatre d'actor, de reflexió.

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

ROMANIA: cerimonials primitius, ajuts i remeis d'exalteció vida i procuració mitjans subsistència.

2.3. La nova integració

Amb aquest panorama d'absoluta preponderància del teatre-espectacle per una banda, i de la festa-cerimònia pagana ("pagesa") per l'altra, es trobaria, doncs, l'Església, nova situació d'estructura en l'ordre social, que intenta dirigir totes aquestes manifestacions col.lectives, i adaptar-les —si no pot suprimir-les—, al nou contingut espiritual que predica : el cristianisme. L'esforç deliberat i obstinat de perpetrar aquesta abso-

---

(*) BATY, Gaston-CHAVANCE, René : El Arte Teatral. Fondo de Cultura Económica. Breviarios, 45. 3ª edición. México-Buenos Aires, 1965.

luta integració, topa amb la irrenunciable tradició popular. I en un estira i arronsa continuat, l'Església, al cap i a la fi única estructura de poder coherent i àdhuc populista, única dipositària d'una línia cultural sòlida, arribarà a un acord (més o menys imposat, més o menys acceptat) amb el poble.

De bon principi, l'Església condemnarà tot tipus d'espectacle : l'anfiteatre i el circ per raons òbvies (allí havien mort violentament els primers cristians), i la pantomima perquè quedava el mal gust de boca del mim cristològic de befa i escarni (continuació de les burles infringides al propi Crist -corona d'espines, canya, flagelació...- en les que havien emprat tècniques pantomímiques). Automàticament, l'ofici de comediant serà maleït per la vida dissoluta i irreverent que comporta, però sobretot, per la gosadia de mostrar-la al poble sobre els escenaris.

Condemnes

Els Pares de l'Església, ben aviat, arremeteren contra el teatre : Tertul.lià (c.160-c.240), iniciador de la teologia llatina occidental, escriví un pamflet "De spectaculis" on afirmava que "els dimonis han inspirat als homes l'afició per les representacions" i afegia : "El teatre representa només accions criminals, de furor a la Tragèdia, de llibertinatge a la Comèdia", mostrant-se especialment preocupat pels "homes que vesteixen com a dones". Cebrià, bisbe de Cartago (c.205-258) encara anà més lluny declarant que "s'aprén l'adulteri veient-lo representar". Joan Crisòstom (c.344-407), home conflictiu amb el poder pel seu popularisme, prevenia a l'auditori del "plaer que produeixen els

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

Ara bé, el que no podia condemnar de cap manera l'Església, ni atacar frontalment, serien les cerimònies rituals precristianes, tan arrelades en els pobles agrícoles i ramaders de la Romania (per on s'extendrà el poder eclesiàstic). Tanmateix, provarà en tot moment d'integrar-les i assimilar-les al nou ritual cristià : les festes hiemals ("llibertats de desembre") seran l'Advent, el solstici d'hivern serà el Nadal, les celebracions primaverals s'estroncaran amb la Quaresma (amb l'única resta d'un Carnestoltes controlat), l'equinocci de Primavera serà

(*) CASTAGNINO, Raúl Héctor : Teorías sobre el arte dramático, I. pp. 35-45. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1969. Crisòstom constatava inclús que "representaven bagasses nues, i tan nues que feien patent el seu sexe" (Cf. BANCES CANDAMO, Fco.Antonio: Theatro de los theatros. RABM, V, pp. 155...932).

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

Sant Josep, les festes agràries de la sega es resumiran en la Festivitat del Corpus i el solstici d'estiu esdevindrà Sant Joan (*).

2.4. Pervivència de l'Antiguitat Clàssica.

2.4.1. Continuïtat itinerant.

Això no significa, però, un absolut trencament i un oblit terminant respecte la dramàtica clàssica. D'una manera més o menys latent, tangencial i ocasional, el llevat del teatre antic fermentarà, en certes ocasions, determinats productes gens menyspreables. A Bizanci, al segle III, s'intenta adaptar l'estructura desafectada de la tragèdia a una "Fugida a Egipte" (**). Al monestir de Gandersheim (Sajònia), la monja Hroswitha (c.935-c. 973) escriu una sèrie de drames sagrats, en sis actes únics, recollint la tècnica i estil de Terenci, que mostren una delicadesa pròpia d'una cultura refinada (***). A la capçalera del còdex que recull aquestes obres, Hroswitha aclareix, erigint-se en portaveu de Gandersheim, que no vacil.la en "imitar en els meus escrits a un poeta llegit per tanta gent (Terenci), amb l'objecte d'elogiar, en la mesura del meu dèbil talent, la lloable castedat de les verges cristianes, emprant la mateixa forma de composició que ha estat utilitzada pels antics per pintar les desvergonyides conductes de dones impúdiques" (****).

(*) MASSIP, Jesús Francesc : El drama de la Passió. Canigó, nº 761. "PAPERS", pp. 8-9. Barcelona, 4-V-1982.

(**) PIGNARRE, Robert : Histoire du Théâtre. P.U.F. París, 1974.

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

(****) CASTAGNINO, R.H. : Op. cit. p. 40.

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

Més endavant, quan el cristianisme baixmedieval creí les grans Passions escèniques, el sement clàssic rebrotarà i "amb divuit segles d'interval, reneix el teatre per seguir les mateixes fases de desenvolupament : cors on els ditiràmbes i els himnes celebren el naixement de Zagreu o Jesús, l'Homofàgia o la Passió..." (**). I els misteris, com la tragèdia, provaven d'harmonitzar totes les arts, amb el cant i la recitació, amb l'escenografia exhuberant, el color mediterrani i els enginys tramoístics (***).

Les farses atel.lanes, amb els seus personatges arquetípics (Maccus, Bucco, Pappus o Dossenus) llegarien, juntament amb els mims i pantomimes, el seu tarannà grotesc, desenfadat i acrobàtic, als joglars i bufons que, al llarg de tota l'Edat Mitjana, estan presents en el món de festa i diversió, de taverna i de fira, de celebracions comunitàries. L'arquebisbe Bruno de Colònia, eminent erudit, llegia aquests textos còmics i farsencs (que segons el seu biògraf Ruotgers feien cargolar de riure al més pintat) interessat no pels acudits sinó pel lèxic i construc

---

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

(**) BATY-CHAVANCE : Op. cit. p. 76.

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

cions del seu llenguatge (*).

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

2.4.2. La línia del teatre profà.

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

2.4.2.1. L'espectacle àulic.

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

---

(*) BERTHOLD, M.: Op. cit., I, p. 267.

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

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

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

a) L'espectacle culte (*), és a dir el que realitzen els trobadors, que són bons poetes i bons músics, també actors si cal, que van de cort en cort, que preparen festes i representacions àuliques i que cerquen el favor dels grans personatges. Són objectes de luxe, objectes culturals que prestigiaven al senyor per al qual treballaven. Ells són els autors de la més rica poesia medieval: la poètica provençal. Moltes de les seves cançons eren mimades, cantades o recitades a dos o més veus en un rudiment d'acció dramàtica, que comportaven certa mena de diàleg líric (que permetia, per exemple, la conversa d'enamorats), o de diàleg narratiu (que permetia la discussió, la disputa i el debat). Així doncs, es produeixen poemes dialogats del tipus del "sirvantés" (poesia d'atac que rep una rèplica), la "tensó" i el "partiment" (alternància d'interlocutors), les "pastorel.les" (diàlegs entre no-

---

(*) Pensem que la cultura a l'Edat Mitjana és absolutament i i t i està en mans de l'Església i dels laics lletraferits i estudiosos (anomenats "vagabunds", que anaven de ciutat en ciutat i s'aliniaven amb elements marginals dedicats al joc, a la taverna i a la prostitució). Els homes anaven o es preparaven per la guerra i no eren versats en les lletres. Només qui es quedava, qui no guerrejava, tenia la possibilitat d'accedir a la cultura. Possibilitat que romania, doncs, en mans dels clergues, les dones i els poetes (artistes). No fóra improbable de suposar que en el pas del "trobar clus" al "trobar leu", tingueren el seu paper els "guerrers" (a la vegada els "marits": el "gilós") que no entenien els poemes d'amor que a les seves pròpies dones composaven els trobadors, i en forçarien l'aclariment car en sospiten el contingut...

ble i pastora), les "cobles" (polèmiques reduïdes) (*), i, sobre tot, les "albes" o "albades" (cançons d'amor on els enamorats es despedeixen, en arribar l'albada, abans que hom es desvetlli, i on intervé, com a despertador, el cant dels ocells, si estan al camp, o la veu del "guaita" o vigia, dintre el castell o mansió)(**).

b) D'altra banda hi ha l'espectacle de divulgació, ço és el que té per missió vulgaritzar la literatura culta en medis populars i a la vegada actuar d'espectacle d'actualitat. Els joglars són els qui s'encarreguen d'aquesta tan important difusió fent de pont entre l'avantguarda artística i el poble, entre la casa senyorial i la plaça pública. L'ofici dels joglars és divertir a la gent (***), dinamitzar les festes populars i portar-hi alegria. El joglar tan aviat és "sonador" dels més diversos instruments, com recitador i cantor dels més variats poemes on s'acompanya de l'expressió gestual i el mim per subratllar les accions que les cançons inclouen, com informador dels esdeveniments més importants del temps. En la dramàtica profana als Països Catalans és d'obliga-

---

(*) Encara en són exemple avui dia al País Basc, els versolaris.

(**) NICOLAU D'OLWER, Lluís : Del Diàleg en la poesia medieval catalana. Publicacions de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic de la Mancomunitat de Catalunya i Ajuntament de Barcelona, 1920. Vid. també : DÍAZ PLAJA, Guillem : La literatura dramática peninsular hasta 1400. Dins de "Historia General de las Literaturas Hispánicas", vol. I pp. 403-423. Editorial Vergara. Barcelona, 1949.

JULIA MARTÍNEZ, Eduardo : La literatura dramática peninsular en el siglo XV. Id. id., vol. II, pp. 239-315.

(***) "...illorum officium tribuit laetitiam" (hom els atribueix l'ofici de l'alegria) s'escriu a les 'Leges Palatinae' de Jaume II de Mallorca.

da referència la menció de Pere Çahat, "magistrum ludis amoris", a qui Pere III dóna salconduit i guiatge, a ell "et societatem vestram" (*). Un joglar, doncs, convertit en director d'una companyia de teatre, que ens demostra l'existència, ja al XIV, d'un espectacle profà organitzat. La reconeguda professionalitat, però, no arribaria fins al XVI.

De finals del XV o principis del XVI, seran els dos diàlegs catalans del Cançoner d'Híjar, requestes d'amor, populars i satíriques, que són com autèntics "sketchs" de la quotidianitat més realista, i que segurament s'interpolaven en els entreactes de representacions més llargues. Sembla ser que provenen d'Urgell i són d'una vivacitat i d'una gràcia extraordinàries (**).

D'altra banda, a 1442 a les parròquies mallorquines es representaven entremesos profans sobre temes eròtics (***).

(*) A.C.A., reg. 863, f. 187. Pere III. València, 1338.

(**) ROMEU, Josep : Teatre Profà, vol. I, pp. 69-74. Editorial Barcino. ENC, 88. Barcelona, 1962.

(***) Ens ho testimonia el notari Joan Gradolí, conseller de la Ciutat, qui escriu : "...se acostumava en temps passat fer en semblant dia (Festivitat de la Caritat) diverses entremeses e representacions per les parròquies, devotas e honestas e tals que trahien lo poble a devoció; mes emperò, d'algun temps ensà, quasi tots anys se fan per los caritaters de las parroquias, qui los demés són jóvens, entremeses de enamoraments, alcavotarias e altres actes desonests e reprobats, majorment en tal dia en lo qual va lo clero ab processons e creu levada portant diversas reliquias de sancts, de que lo poble pren mal exempli e roman scandalitzat". Cf. QUADRADO, J.M. : Un misterio catalán del siglo XIV. "La Unidad Católica" (Palma de Mallorca, 1871).

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

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

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

(**) MILA I FONTANALS, Manuel : Orígenes del teatro catalán. Dins "Obras Completas", vol. VI, p. 235. Barcelona, 1895.

→ És impressionant el desplegament escènic que es duu a terme en la Coronació del Rei Martí l'Humà a Saragossa (1399) quan, en sortir de la Seu, el seguici és encapçalat per un castell, sobre un cadafal amb rodes, amb quatre sirenes i molts d'àngels, al cim del qual es dreçava un personatge vestit de rei amb un nen davant. Després, a l'Aljaferia, tingué lloc una funció solemníssima : hi havia un cel esglaonat on seia Déu Pare envoltat d'una multitud de sants i serafins. De sobte baixava un núvol que -com la "mangrana" d'Elx- s'obria, i al dedintre un àngel cantava meravellosament i escampava paperets arreu, amb lletres que feien referència a la Festa (*). L'enginy de núvol pujava i baixava diverses vegades, en una de les quals aparegueren dos àngels més portant aigumans al rei i cavallers, i encara tornarà a baixar l'àngel primer per servir una copa i un plat de fruites al sobirà. A més a més, entre plat i plat, s'hi fan tres entremesos : una elegant dansa d'àguila, una serpent "hecha muy al vivo" que llençava bafarades de foc i que lluitava amb homes armats fins ésser vençuda; en el darrer entremès apareixia una gran muntanya i al seu cim la lleona ferida, de la nafra de la qual en sortí un home molt bell que vestia les armes reials d'Aragó, amb corona i espasa (**). ←

Són cèlebres les entrades reials a València de Martí

(*) Són molt significatius aquests paral.lelismes amb el que encara es fa avui a Elx.

(**) BLANCAS : Coronaciones de los Reyes de Aragón. Lib. I, cap. VIII. Cf. MILA I FONTANALS : Op. cit. pp. 236-238.

l'Humà (1402) -pel qual es feren uns entremesos composats per Joan Belluga- o de Ferran d'Antequera (1413) -amb entremesos escrits per Joan Sist i musicats per Joan Peres de Pastrana-(*).

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

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

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

2.4.2.2. L'espectacle popular.

Les manifestacions populars al marge del dictat eclesiàstic, seran fortament controlades i canalitzades en la mesura possible. Tanmateix, en les festes per la vinguda de la Primavera

---

(*) RUBIÓ i BALAGUER, J. : Op. cit. p. 152.

(**) UBACH I VINYETA : Teatre Català. pp. 21-24. Estampa La Renaixença. Barcelona, 1876.

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

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

el poble no renunciava als seus balls de diables, als seus momos i mascarades, les sortides nocturnes d'Arlequins (els que fan el culte satànic), sàtires socials i tota mena d'espectacles de taverna que ratllen la bacanal. Altres festes i representacions de caire popular es representaven a l'interior dels temples i al carrer durant el període anomenat de la "Llibertat de Desembre". Eren les "festes de folls" hereves de les Saturnals romanes, durant les quals s'invertia l'ordre social (els senyors servien als serfs) i la gent s'explaiava els instints. En mitjans eclesiàstics la festa es fixà el dia de Sant Nicolau (6 de desembre) i dels Innocents (28 de desembre) : els llecs assumien la funció dels jerarques i es nomenava un "bisbetó", que oficiava parodiant ("Sermó del Bisbetó").

A València, a 1403, es prohibeix el "Joc del Rei Pàsero" "que se fea en les festes de Nadal i de Ninou" per mor de "les bregues i morts que en ell ocurrien" (*). Però el poder eclesiàstic no podrà silenciar els carnavals amb tota mena de balla-des, sortides de dimonis i desinhibicions. Certs "autos" de carnaval es representaven a les tavernes i els hostals sobre entarimats de fusta sostinguts per carretells i barrils (**). Tota mena d'histrionades i comicitats tenien lloc en aquest marc tavernari -potser el segon lloc en importància de reunió de la societat medieval, després de l'església- (***). CANÇONS TAVERNA I TROBADORS

(*) MERIMÉE, Henri : L'Art dramatique à Valencia. p. 59. Toulouse, 1913.

(**) BERTHOLD, Margot : Op. cit. p. 275.

(***) Cf. DAMIANS, A.: Lo Carnestoltes a Barcelona. "La Renaixença", II-1899. També CARO BAROJA, Julio : El Carnaval. Análisis histórico-cultural. Editorial Taurus. Madrid, 1979.

2.4.2.3. L'espectacle burgès i universitari.

Només a les acaballes de l'Edat Mitjana i al rescalf de la creixent activitat universitària, començarà a desenvolupar-se un nou gènere teatral : la farsa, que s'origina en les festes de bufons i recitats joglarescos, i que esdevindrà la vàlvula de descompressió de les tensions socials. Les escriuen estudiants, advocats, comerciants, artesans, representants, en fi, de la nova classe burgesa. Fan crítica d'actualitat sense cap tipus d'escrúpol. L'important en la farsa és la lletra, el diàleg. L'espai escènic pot ser qualsevol. Les constitucions de l'Estudi General de Lleida del 1300, prohibien ja als estudiants de fer "ludos inhonestos" i "velati inciderecum habitu Judearum vel Sarracenum" (*).

Ens ha perviscut una farsa catalana, datable al XVI, ben curiosa, anomenada pel seu editor "Farsa d'en Cornei" (**), → 125. que preludia certes característiques després represes pel drama barroc castellà. L'anònim autor d'aquesta peça es revela com un bon dramaturg i un notable escriptor.

Però als Països Catalans el gran centre de la sàtira serà València, nucli teatralment vitalíssim que, a principis del XVI, serà capaç de recollir tota la tradició dramàtica catalana per lliurar-la, esplèndida, a Castella, qui, en un moment cultural, econòmic i polític ben propici, la farà seva i universal alhora en

---

(*) VILLANUEVA, Joaquin Lorenzo : Viage literario a las Iglesias de España, vol. XVI, p. 231. Madrid. Imprempta Reial, 1806.

(**) Ms. 308 de la Biblioteca de Catalunya. Publicat per ROMEU I FIGUERAS, Josep : Op. cit. , I, pp. 75-121.

el Segle d'Or. Entorn la Cort de la reina Germana de Foix (1523-1537), important focus cultural, es desenvolupà una intensa activitat dramàtica, si bé privava ja la llengua castellana. Cal destacar la tasca teatral del valencià Joan Ferrandis d'Herèdia (1480/85-1549) autor de la farsa bilingüe "La Vesita" (amb 217 i 116 versos catalans en les dues diferents versions), de Lluís del Milà (c. 1500-post. 1561) qui escriu "El Cortesano", on inclou tres farses bilingües, i de l'extremeny Bartolomé Torres i Naharro (+ c. 1531) que escriu la Comèdia Seraphina en diverses llengües (501 versos en català) i que situa l'acció a la ciutat de València (*).

(*) ROMEU I FIGUERAS, Josep : Op. cit. Vol. II.

3. L'ESPECTACLE RELIGIÓS MEDIEVAL.

3.1. El nou ritual : la Missa.

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

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

L'entrellat "literari" el marcaran els passatges litúrgics més susceptibles de diàleg i representació, més carregats d'elements dramàtics i col.lectius, car la litúrgia cristiana està cafida de passatges plens d'acció dialogada.

3.2. La creació d'una forma : el Drama Litúrgic.

El primer ritual cristià havia tingut lloc a l'església de Jerusalem. Era l'Aetheriae Peregrinatio, on es figurava la mort i la ressurrecció de Crist. Però haurem d'esperar als dra-mes litúrgics, nascuts al redòs de les misses de Pasqua i de Na-dal (ço és, les de més càrrega emotiva i simbòlica) de l'Europa occidental, per assistir al sorgiment de la primera forma dramà-tica cristiana. Pensem que l'actitud rigorista de l'Església da-vant l'activitat dramàtica no acollia la representació. El cant antifonal (fixat al segle VI) permeté l'alternància de veu entre un solista i els cors, ús que els Benedictins expandiren per tot l'Occident. Aprofitant frases musicals que no tenien un text on recolzar-se, es crearen els trops, petits textos interpolats a la litúrgia per facilitar la memorització de la melodia. Aquests passatges s'eixamplen i àdhuc se'ls dota de melodies pròpies; les rèpliques es distribueixen entre diversos oficiants i el vestit ritual es caracteritza. Les primeres manifestacions tropaiques les trobem a la litúrgia gal.la cap al segle VIII.

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

---

(*) Cf. DOLAN, Diane : Le drame liturgique de Pâques en Normandie et en Anglaterre au moyen age. P.U.F. París, 1975. p. 11. Vid. també ANGLÈS, Higini : La música a Catalunya fins al segle XIII. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1935. p. 283.

entre l'àngel i les Santes Dones a l'introit de Pasqua (*) i vers el 950 un manuscrit del propi Sant Gall també l'inclou (**). Era la missa de la Ressurrecció de Crist (potser el fet més insòlit i de més abast i significació dels textos sagrats cristians).

Per generar el drama en el discurs litúrgic calia, doncs, no només un recitat, per distintes persones, d'un text d'alguna manera dialogat, sinó també un revestiment diferencial d'aquests oficiants amb caràcter aliè a ells mateixos en la recitació i en el gest (***).Així ho indiquen les primeres acotacions escèniques documentades del drama litúrgic de les Tres Maries ("Visitatio Sepulchri") establert vers el 970 per Sant Ethelwold, bisbe de

---

(*) "Trophi in Pasche. Psallite regi magno, devicto mortis imperio!
- Quem queritis in sepulchro, o Christicole?
Responsio : - Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.
Responsio : - Non est hic, surrexit sicut ipse dixit; ite, nunciate quia surrexit. -Alleluia, resurrexit Dominus, hodie resurrexit leo fortis, Cristus, filius Dei; Deo gratias, dicite eia!" Cf. DONOVAN, Richard B. ; The Liturgical Drama in Medieval Spain. p. 11. Pontifical Institute of Medieval Studies, 4. Toronto, 1958.

(**) Ms. 488 Stiftbibliotheck. "Item de Ressurrectione Domini. Interrogatio : - Quem queritis in sepulchro, Christicole? Responsio: - Iesum Nazarenum crucifixum, o celicole. - Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nuntiae quia surrexit de sepulchro. RESURREXI". Cf. ANGLES, Higini : Op. cit. p. 271.

(***) Cf. MILA i FONTANALS, Manuel : Op. cit. p. 206. També a RIPOLLÉS, Vicente : Dramas litúrgicos que tienen por argumento la parábola evangélica de las "Vírgenes prudentes et fatuae" y el hecho real de la Ressurrección de Jesucritsto. (Discurso). ACCV, I (1928) pp. 47-80.

Winchester i abans abat d'Abingdon, que en la "Regularis Concordia Anglicae natinonis monachorum sanctimonialiumque" detallava vestuari, moviments i diàleg en la representació de la visita de les tres Maries (Magdalena, Salomé i Jacoba) que van al Sant Sepulcre, amb ungüents, per perfumar el cos del crucificat i el troben buit; en aquell moment l'àngel els anuncia la bona nova (*). Per al divendres sant, abans de cantar vespres, la "Regularis Concordia" ja assenyalava tot el ritual de la Creu : els diaques adoraven la Creu en un lloc indeterminat de l'església i després l'embolçallaven amb un vel que volia significar el Sant Sudari (Adoratio Crucis). Després portaven la creu al sepulcre, disposat en una part excavada de l'altar, i es dipositava (Depositio Crucis). Allí romania fins la nit de diumenge de Pasqua, durant la qual alguns frares la vetllaven psalmodiant. Abans de maitines la creu era retirada del sepulcre i emplaçada en un lloc ade-

---

(*) "Dum tertia recitatur lectio, quattuor fratres induant se, quorum unus, alba indutus ac si aliud agendum, ingrediatur atque latenter sepulcri locum adeat ibique, manu tenens palmam, quietus sedeat. Dumque tertium percelebratur responsorium residui tres succedant, omnes quidem cappis induti, turibula cum incensu manibus gestantes, ac, predetemptim ad similitudinem quaerentium quid, veniant ante locum sepulcri. Agentur enim haec ad imitationem angeli sedentis in monumento, atque mulierum cum aromatibus venientium ut ungerent corpus Ihesu. Cum ergo ille residens tres, velut erraneos ac aliquid quaerentes, viderit sibi approximare, incipiat..." Cf. Diane DOLAN : Op. cit. p. 23. Edició de Thomas Symons (Londres, 1953).

quat (Elevatio Crucis). A continuació es presentava el drama de la Visitació (*).

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

Cal tenir present, d'altra banda, la tradició iconogràfica del tema : Des del segle Vè l'art cristià representa la Visita de les Tres Maries al Sepulcre : ho trobem en una làmina d'ivori de principis del segle V (Museu de Munich) on es figura, simultàniament, la Ressurrecció i la Visitació en un sepulcre sobre una forma de base quadrada coronada d'una cúpula (altar amb dosser?). Retrobem el tema en un relicari del VI (Museu Vaticà) i a les vinagreres de la Catedral de Monça (VI o VII). El cicle Pasqual, doncs, està, des del segle IV, al centre del desenvolupament litúrgic.

L'Església ha après la lliçó. Ha percebut la força de persuació que té el teatre (per ço el combatia en mans de la paganitat) i se la farà seva.

(*) Cf. Elie KONIGSON : L'espace théâtral médiéval. p. 24. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. París, 1975. L'última Setmana Santa encara hem pogut verificar el ritual de la Creu (Adoratio, Depositio i Elevatio) en l'ofici de la tarda de Divendres Sant a l'església de Santa Maria de Taüll. L'oficiant entrava, a pas processional, per la porta principal, als peus de la nau, amb la creu al front coberta d'un vel roig; a meitat nau s'aturava per retirar un fragment de vel deixant al descobert les cames del

3.3. L'espectacle com a didàctica edificant.

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

Meropi Ponç Anici Paulí (355-431) -casat amb una catalana (Teràsia) i resident algun temps a Barcelona-, bisbe de Nola, admetrà el valor pedagògic de les representacions i escenificacions

---

Crist. Continuava la cerimònia i en el transepte repetia l'operació, descobrint aquest cop un dels braços de la creu; pujava a l'àbsid central i descobria un altre braç; finalment en dipositar la Creu sobre l'altar acabava de descobrir el cap de Crist com a símbol de la Ressurrecció. Aquesta cerimonia ens feu reflexionar seriosament sobre l'origen i la naturalesa de l'"strip-tease"...

(*) S. Agustí : Confessions. Llibre X, Cap. 33.
Cf. Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ : El teatro en Asturias. Ediciones Noegas. Gijón, 1981. p. 19.

de les veritats cristianes, perquè són entretingudes i docents (*).

La conjunció -explotadíssima en la tragèdia grega- pedagogia i diversió, docència i distracció, bombardeig ideològic i joc, que ofereix el teatre, serà captada pels ideòlegs del cristianisme i paulatinament aplicada al culte.

El teatre, una vegada més, actuaria com a pont entre l'hermetisme 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.

L'església -junt amb la taverna- és el lloc de reunió del poble, el centre -amb la plaça del mercat- de la vida ciutadana, l'edifici que acull a tothom per igual. Assolit aquest rol, calia donar al públic creient un ambient festiu adequat per la participació.

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

La introducció de la llengua vernàcula en el drama, ja significaria, però, la intervenció del poble en el teatre litúrgic. A partir d'aquí les introduccions populars o profanes al

---

(*) Paulí de Nola escriu : "Els homes senzills que no saben llegir, acostumats, d'altra banda, a venerar els ídols, es converteixen més fàcilment al Crist fet home quan poden contemplar els fets dels sants... En la representació, els ignorants veuen el que han de seguir; en ella llegeixen els analfabets" (Cf. Menéndez Peláez : Op. cit. pp. 19-20).

drama religiós farien evolucionar aquest teatre fins deslligar-lo del seu origen litúrgic i àdhuc del seu marc eclesiàstic. El poble el farà seu i l'utilitzarà per retrovertir, des de dintre, el rigorisme institucional, per criticar, des de dintre, la intolerància de l'Església i les espifiades d'una societat teocràtica, la inamobilitat d'uns principis ideològics i l'unilateralisme de la cultura oficial.

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

Prohibicions

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

Alfons X el Savi (1221-1284) s'apressà també a desaprovar àls "iuegos de escarnio" que els propis clergues feien dintre els temples per distreure a la gent (*).

→ (*) "Otrossí /los clérigos/ deven seer largos en dar de sus cosas a los que las ovieren mester,,. e no deven iogar dados ni tablas ni bolverse con los tafures ni atenerse con ellos ni entrar en tabernas a bever... ni deven ser fazedores de iuegos de escarnio porque los vengan las gentes a veer como los fazen, e si los otros omnes lo fizieren no deven los clérigos y venir porque fazen y muchas villanías e desaposturas, ni deven otrossí estas cosas fazer en las eglesias, ante dezimos que los deven ende echar desonradamientre sin pena ninguna a los que los fizieren ca la eglesia de Dios fue fecha pora orar e no pora fazer escarnios en ella e assí lo dixo Nuestro Sennor en el Evangelio, que la su casa era llamada de oración e no devíe seer fecha cueva de ladrones. Pero representaciones y ha que

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

---

pueden los clérigos fazer assí cuemo de la nascencia de Nuestro Sennor Ihesu Christo que emuestra cuémo el ángel vino a los pastores e les dixo cuémo los tres Reyes le vinieron adorar, e otrossí de la Ressurrección que demuestra cuémo fue crucifigado e resucitó al tercero día. Tales cosas cuemo éstas que mueven a los omnes a fazer bien e a aver devoción en la fe fazerlas pueden e demás porque los omnes ayan remenbrança que segund aquello fueron fechas de verdat. Pero esto deve seer fecho muy apuestamientre e con grand 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" (Llei XXXV, Título VI, de la "Primera Partida" (Ms. Add. 20.787 del British Museum). Edició de Juan Antonio Arias Bonet. Universidad de Valladolid, 1975. pp. 161.

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

(**) Cf. J.Menéndez Peláez : op. cit. pp. 24-25.

(***) Cf. Ibídem. p. 25.

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

El Concili Provincial de València, celebrat a 1565, igualment prohibia "repraesentari in templis... quod non sit ab Ordinarii examinatore comprobatum" (**). L'any següent el Concili Provincial de Tarragona, presidit, a Barcelona, per l'arquebisbe Ferran de Loazes, detallava amb més contundència les prohibicions : "Deambulationes per ecclesiam, quibus divinum officium impeditur, spectacula fabularum, cantus vulgares, ludrica, quibus risus excitari solent, vani puerorum ludi, compotationes, prandia in ecclesia, et extra illum personati, et larvati, qui eremitas, monachos, Episcopos, aut Cardinales imitantur" (***).

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

L'Església havia jugat intel.ligentment a l'Edat Mitjana no només fent populisme amb el teatre, sinó evolucionant al ritme

---

(*) Cf. Massot i Muntaner : Art. cit. pp. 87-88

(**) Ibídem. p. 88.

(***) Ibídem. p. 89.

de la història. D'ençà Trento, però, -amb excepció, potser, de la Coral Luterana-, l'Església es veu excedida en la seva capacitat d'adaptació i renuncia a fer un camí d'acord amb les necessitats de l'època. L'avantguarda cultural ha deixat d'estar en les seves mans i el seu protagonisme s'anirà esvaint tot i que el vulgui imposar pel poder polític i la violència inquisitorial.

3.4. Naturalesa del teatre medieval.

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

Molts historiadors de la literatura han donat un desencertat enfocament al tema i han arribat a afirmar que, almenys al nostre país, en l'època medieval no hi ha teatre (*). És evident que estan avaluant el teatre com un fet únicament de creació literària. Però nosaltres tenim la convicció, refrendada pels escasos textos conservats i per les referències documentals examinades, que el teatre medieval s'ha d'estudiar, principalment, des del punt de vista de l'espectacle i no com a fenomen literari. Encara més : el fenomen literari medieval és un fenomen elitista i s'escriu literatura únicament per a la classe dominant, i és, en tot cas, el fet teatral, qui recollirà, secularitzarà i vulgaritzarà l'alta literatura o alguns dels contiguts de l'alta literatura, i l'espectacle funcionarà com a popularitzador dels corrents literaris "intel.lectuals" i com a propagador de la ideologia del poder.

(*) Així ho afirma Charles A. Aubrun (Histoire du théâtre espagnol. PUF. París, 1970). De la seva banda, Martí de Riquer menystè el teatre medieval català per la seva manca de qualitat. Cf. MARTÍ DE RIQUER : Història de la Literatura Catalana, Vol. III : "El teatre medieval i la seva persistència". pp. 493-524. Ariel. Esplugues del Llobregat (Barcelona), 1964.

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

I això, precisament, es fa més cert que mai a l'Edat Mitjana, on assistim a una autèntica afirmació del teatre-espectacle. El teatre religiós medieval no elabora un text de creació sinó que configura una plàstica escènica atractiva, directa i clara amb la que embolcalla i serveix el contingut ideològic que pretén

---

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

(**) Ibídem. p. 51.

lliurar al poble; contingut que només precisa d'un text senzill i eficaç, sense pretensions; un text més mnemotècnic que literari, generalment en versos curts (l'octosíl.lab en noves rimades) que arribés lleuger a un públic majorment illetrat.

Si algun dels diversos components de l'espectacle predomina en el teatre medieval, aquest serà l'element escenogràfic. El teatre religiós medieval és un teatre d'escenògraf. Una ullada als documents d'època que referencien les despeses dels espectacles, ens confirma aquest supòsit : un decorat esplèndid i enlluernador és la preocupació fonamental; la majoria de les despeses se'n van en la construcció dels elements decoratius, dels enginys escenogràfics, de l'acolorit vestuari i dels elements tècnics. En aquests comptes veiem com, per exemple, el sou d'un actor per representació és inferior al cost d'un parell de sabates (*).

(*) Cf. "Cuern de Corpus Christi". Llibres de Claveria, 1448. AMT. (Conjunt documental inèdit que aportarem en propvinents treballs).

3.5. L'espai escènic medieval.

3.5.1. El problema de les fonts.

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

(*) I encara es tracta d'un esbós infantil ben poc aclaridor. Cf. Eva SERRA - Antoni SERRA CAMPINS : Un document gràfic del teatre català del XVI. "Els Marges", nº 3 (1975), pp. 101-103.

(**) Destaquem-ne el dibuix del Manuscrit de la moralitat anglesa "Castell de Perseverança" (1425) de la Folger Shakespeare Library, que ens ofereix una visió de la representació en espai circular centrat per la torre o castell. La miniatura de Jean Fouquet (1420-1477/81) sobre la representació del Martiri de Santa Apol.línia (Llibre d'Hores d'Étienne Chevalier, entre 1452-1460. Musée Condé de Chantilly), on s'evidencia un escenari circular amb cadafals de dos pisos. El planell escènic del ms. 137 (1485) de la Fürstenbergischen Hofbibliotheck de Donaueschingen, que indica l'ordenació de la Passió de Villingen. La pintura d'Hubert Cailleau (Biblioteca Nacional de París, ms. Rot. I-7-3), on es visualitza l'ordenació escènica frontal de la Passió feta a Valenciennes a 1547. Els dos precisíssims croquis de la Passió de Lucerne (1583) que assenyalen

Només per aproximació, podrem deixar-nos indicar per certes representacions plàstiques que s'atansen a temes dramàtics (sense relació directa figuració plàstica-representació dramàtica) en la definició general de l'espai i la seva ordenació.

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

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

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

---

els llocs escènics en les dues Jornades de la representació. I poca cosa més. Cf. Elie KONIGSON : Op. cit. pp. 104, 178, 127, 172, 120-121, respectivament.

3.5.2. El concepte d'espai en el teatre medieval i la seva evolució.

L'espai escènic medieval serà, tothora, un espai simbòlic, on cada detall estarà subjecte a una concepció unitària, prefixada i comuna, determinada per la ideologia, mentalitat i concepció del món de l'home medieval. L'evolució d'aquesta mentalitat, al llarg de l'Edat Mitjana, progressarà, també, el marc i l'espai de representació. L'espectacle religiós passarà per un seguit de trencaments espacials (dins l'església, de l'oest a l'est i del nivell de sòl a dalt d'una estrada; després, de l'interior del temple a l'atri, del pòrtic a la plaça immediata de l'església, i d'aquí a la plaça del mercat i als carrers de la vila), que indiquen una sèrie de ruptures socials més o menys profundes. Trencaments iniciats ja en l'espai escènic del drama litúrgic amb la introducció de certs elements escenogràfics -primer només es compta amb l'altar i el propi marc arquitectural de l'església- per precisar els llocs de cada representació. Trencaments forçats per l'accés del públic creient a la visualització d'aquests drames -abans formaven part del ritual litúrgic exclussiu de les comunitats sacerdotals i monacals-. Trencaments continuats quan aquests dra mes empren la llengua del poble i arraconen el llatí, un nou pas cap a la ruptura definitiva que s'esdevindrà quan la representació dramàtica abandona la cleda clerical i s'instal.la a l'ambient del burg.

Els "misteris" en romanç, en oposició als drames litúrgics llatins, esdevenen un teatre ciutadà, concebut i realitzat per al

nou medi urbà, amb un reguitzell d'elements que responen a un nou espai i un nou context social.

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

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

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

3.5.3. Naturalesa de l'escena medieval.

L'espai escènic medieval és, per excel.lència, múltiple, ço és, amb una escena dividida en seccions on s'emplaçaven uns decorats -o els objectes simbòlics que els evocaven- definidors d'un lloc específic. Si en l'espai escènic modern és el canvi de decorat qui marca el canvi d'escena, en l'espai medieval és el moviment o el diàleg de l'actor qui defineix el pas d'una seqüència dramàtica a l'altra, el pas d'un "lloc" a l'altre, establerts d'antuvi a la vista de tothom.

D'aquesta manera, tres principis caracteritzen l'espai escènic medieval : a) la juxtaposició dels "llocs" o decorats, ço és, la construcció de l'escena per addició d'espais significatius -generalment simbòlics-; b) la simultaneïtat amb què es mostren tots els llocs o decorats a la vista de l'espectador des del començament de la representació, i c) l'abstracció que suposa l'emplaçament de llocs d'acció textualment allunyadíssims i escènicament banda per banda, l'esforç imaginatiu que se suposa en l'espectador per evidenciar que, amb dues passes un actor pot recórrer distàncies enormes (*).

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

3.5.4. L'espai escènic dins del marc eclesiàstic.

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

El drama litúrgic troba un espai ric per desenvolupar els seus moviments en les abadies carolíngies, dotades d'un cos occidental (westwerk) molt apte per ser usuat en la representació, que s'anirà desplaçant, paulatinament i amb el nou art constructiu del romànic, vers el transepte i el cor, ço és, la part oriental del temple. Pensem que l'orientació envers l'Est dels edificis cultuals de l'occident cristià determinarà tota una orientació espacial en el drama religiós : L'espai sagrat on es desenvolupa el drama està amarat d'una forta simbologia en els seus llocs interns conferida pels punts cardinals. D'aquesta manera, la part occidental de l'església, l'Oest -els peus de la nau- generalment anirà assimilada a la Tenebra, l'Infern o el món dels morts. Al massís o cos occidental carolingi s'havien representat els primers dramas litúrgics de la ressurrecció de Crist -la superació de les tenebres-, la qual era celebrada, però, girant-se cara el cor (l'Est) (*). Del pòrtic occidental o nàrtex provindrien els diables, o l'encarnació de la Sinagoga (l'antiga llei que era ender-

---

(*) Contràriament, els nostres drames litúrgics de la ressurrecció es representaven a l'Est (àbsid i transepte) i hom es girava vers l'Oest, on estava el cor (emplaçat a la nau central).

rocada)(*).

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

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

Parts arquitecturals aquestes que enclourien una simbòlica positivo-negativa molt definida en la representació dramàtica: El cor sempre serà de signe positiu (la cripta sota el cor, però, adquirirà certes ambigüitats al respecte). El massís occidental serà negatiu en representar el domini dels morts i dels éssers infernals, però positiu en emplaçar -en altura- el lloc dels àngels (a la vegada tribuna règia), i en el moment de la ressurrecció.

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

(**) Drama dels Peregrins d'Emmaús a la Catedral de Rouen (Ms. Rouen 222). Cf. Elie KONIGSON : Op. cit. pp. 27-30.

(***) Drama Litúrgic de la Ressurrecció de Santa Maria de l'Estany. Vid. Apèndix Documental

(****) "Officium Pastorum" de la consueta de Vic (s. XIII). Cf. ANGLÈS, Higini: Op. cit. pp. 283. I, sobretot, Officium Pastorum de Santa Maria de l'Estany. Vid. Apèndix Documental

(*****) "Office de la Circoncision". Cf. Elie KONIGSON, op. cit., p.36.

El lloc central del transepte també participarà d'ambdós signes. Simbologia aquesta matisada en la dramàtica litúrgica per un seguit d'elements "decoratius" -definitoris- en el centre dels quals hi ha l'altar.

L'altar és l'element litúrgic entorn del qual gira la cerimònia. També, doncs, serà el primer element que centrarà la dramàtica. L'altar serà, abans que res, en els drames litúrgics, el sepulcre de la Ressurrecció. L'altar-sepulcre és una imatge creada per l'ofici dels primers cristians que solien celebrar el ritual de la missa sobre la tomba d'un sant home (després aquest significat es mantindrà dipositant sota l'altar les restes corporals o relíquies de sants i prelats). Posteriorment amb l'enriquiment i varietat de la dramàtica litúrgica, vindrà a significar el pessebre de la Nativitat coronat per la imatge de la Verge i el Nen, o l'altar de Jerusalem en els drames de la Presentació o de la Circumsició.

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

L'espai central del transepte anava indicat, generalment,

per un seient o càtedra que ara significava un tron, ara un palau, castell, vila o país (en tot cas, la Terra) segons el drama en joc. Aquest element ben prompte sofriria una elevació gràcies a la introducció de l'entarimat o cadafal dintre l'església, que marcaria una complexificació de l'espai i la seva simbòlica.

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

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

els llocs essencials de dramatització : el cos occidental (portic o peus de l'església), (el cor) (àbsid) i el centre de la nau o el transepte. Tres els elements mobiliars : l'altar, el baldaquí i la càtedra o seient, que combinats entre ells, donen diferents conjunts figuratius (altar + baldaquí = Temple; seient + baldaquí = = Palau; seient + baldaquí + elevació = Paradís).

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

3.5.5. L'espai escènic dins el marc urbà.

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

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

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

Malgrat l'existència d'una barrera entre els espectadors

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

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

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

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

L'estructura jeràrquica de la figuració decorativa dels "misteris", va indicada pel concepte divisitorial de l'Univers en Cel / Terra-Infern, traduït en escena horitzontalment : Dreta / Centre-Esquerra o Est / Centre-Oest i àdhuc Sud / Centre-Nord.

3.6. Els cicles religiosos.

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

3.6.1. Cicle de Quaresma o Pasqual.

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

(*) Drama Litúrgic de Cividale dal Friul (Itàlia, s. XIII). Gravació a "Historia de la Música. Códex, vol. XIV".

(**) La naturalesa del present treball ens impedeix extendre'ns en aquests temes, dels que tenim abundant material recollit que aprofitarem en millor ocasió. A CANIGÓ, nº 761 (8-V-1982) hem escrit sintèticament sobre el tema (El Drama de la Passió, pp. 8-9 de "Papers") i utilitzàrem, per a Catalunya, entre d'altres, els estudis següents:

- BATLLE I PRATS, Lluís : La Passió de Fra Antoni de Sant Jeroni i la processó dels Dolors de Mieres. ER, XI (1962) pp. 133-144.
- BLASI I VALLESPINOSA, F.: Representacions escèniques de Setmana Santa. "Arxiu de Tradicions Populars", II (1928) pp. 94-100.
- CORNAGLIOTTI, Anna : Sobre un fragment teatral català de l'Edat Mitjana. "Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, I. Homenatge a Josep M.Casacuberta". Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980. pp.163-174

3.6.2. (Cicle de Nadal...)

L'altre gran moment litúrgic d'intenses connotacions dramàtiques, és el referit al naixement i adoració de Jesús, que produeix

---

- DURAN I SANPERE, Agustí : Un "Misteri de la Passió" a Cervera. "Estudis Universitaris Catalans", VII (1913) pp. 241-290.
- FRANK, István : Fragment de Passion catalan conservé à la cathédrale de Barcelona. "Miscel.lània filològica dedicada a Mons.A.Griera", I (1955) pp. 247-256.
- MASSOT I MUNTANER, Josep : Drama de la Passió. "Diccionari de la Literatura Catalana" (1979) pp. 537-39.
- RIBA, Carles : Introducció a la traducció de les Tragèdies de Sòfocles, vol. II. Fundació Bernat Metge. Barcelona, 1959. p.91-92, n.3.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep : La légende de Judas Iscarioth dans le théâtre catalan et provençal : Essai de classification des passiôns dramatiques catalanes. Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France. pp. 68-106. Publications de l'Institut Méditerranéen du Palais du Roure. Avignon, 1957.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep : Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona. ER, XI (1962) pp. 103-132.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep : Introducció a "La Passió d'Esparraguera" d'A.Sabanés de Balagué. Editorial Barcino. Barcelona, 1957.
- VIDAL, Pierre: Note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'un fragment de mystère du XIV siècle. RLR, XXXII (1888) pp. 339-348.
- VIDAL, Pierre : Nouvelle note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'une répresentation de la "Presa del Hor" à Banyuls-dels-Aspres, le 21 octobre 1888. "Mélanges d'histoire, de litterature et de philologie catalane", II. RLR, XXXIII (1889) pp. 84-93.

un seguit de manifestacions teatrals també d'una enorme vitalitat, que ens els ha preservat fins avui. Són l'Officium Pastorum o adoració dels pastors (els "Pastorets"), l'Ordo Prophetarum (processó dels Profetes), el Cant de la Sibil.la (anunci del Judici Final, que encara es canta a les esglésies mallorquines i alguereses), i l'Officium Stellae (o adoració dels Mags)(*).

(*)-AEBISCHER, P. : Le Cant de la Sibil.la en la cathedrale d'Alghero la veillée de Noël. ER, II (1949-50), pp. 171-182.

- ANGLÈS, Higini : El cant de la Sibil.la. "Vida Cristiana", IV (1917-18) pp. 65-72.

- CARRERAS I CANDI, Francesc : Lo passament de la Verge Maria... pp. 211-212 : Per fer la Nativitat de Nostre Senyor (fragment). RABLB, X (1921-22).

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

- DIAZ PLAJA, Guillermo : Consueta per la nit de Nadal. "San Jorge", nº 25 (Gener 1957), pp. 24ss.

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

- LLATES, Rossend : Teatre popular : els pastorets. Barcelona, 1952.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep : La canción popular navideña, fuente de un misterio dramático de técnica medieval. "Anuario Musical", XIX (1964) pp. 167-184.

- SANCHIS GUARNER, Manuel : El Cant de la Sibil.la. València, 1956.

3.6.3. Cicle Veterotestamentari.

L'eficàcia pedagògica de l'art dramàtic, menarà a l'Església a explicar tota la Bíblia mitjançant la imatge en moviment del teatre. Des de la Creació del Món o "Entremès o Misteri d'Adam i Eva", al Sacrifici d'Isaac, passant per la Història de Josep, la Consueta de Tobies, la Representació de Judit i Holofernes, el Rei Assuer ó la Consueta de Sussana (*).

3.6.4. Cicle Hagiogràfic.

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

3.6.5. Cicle Marià.

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

---

(*) HUERTA VIÑAS, Ferran : Teatre Bíblic (Antic Testament). Editorial Barcino. Col.lecció Els Nostres Clàssics, nº 109-110. Barcelona, 1976.
(**) ROMEU I FIGUERAS, Josep : Teatre Hagiogràfic. Editorial Barcino. Els Nostres Clàssics, nºs. 79, 80 i 81-82. Barcelona, 1957.
(***) KONIGSON, Elie : Op. cit. pp. 39-45.

present treball, que estudiarem a continuació.

3.6.6. Cicle del Corpus.

La Festa del Corpus és la gran festa ciutadana, burgesa; en ella es recullen totes les manifestacions dramàtiques precedents, i aglutina la iconografia cristiana i pagana en un producte espectacular i propagandístic de gran eficàcia (*).

(*) Tenim recollit un important conjunt documental inèdit sobre l'espectacle en la Festa del Corpus medieval, a punt per treballar-lo en una propera investigació. Hem escrit sobre el tema en diverses ocasions : MASSIP, Jesús Francesc : La Festa del Corpus. CANIGÓ, nº 767. "Papers", pp. 8-9. Barcelona, 19-VI-1982. Id. : Les Festes del Corpus. Ebre-Informes, nº 175. Tortosa, 11-VI-1981. i La Processó del Corpus. Ebre-Informes, nº 176. Tortosa, 19-VI-1981.
Entre els llibres bàsics consultats destaquem:

- AMADES, Joan : La Patum de Berga. Barcelona, 1932.
- ARMENGOU I FELIU, Josep : La Patum de Berga. Compilació de les dades històriques amb suplement musical dels ballets de la Patum. Berga. Edicions del Museu Municipal, 1973.
- CARBONERES, M.: Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia. València, 1873.
- CORBATÓ, Hermenegild : Los Misterios del Corpus de Valencia. University of California Publications in Modern Philology, XVI, nº I. (1932-33). Reeditat a València, Publicacions de l'Ajuntament, 1956.
- LLOBREGAT, Enric-JARQUE, Francesc : El Corpus de València. València. Tres i Quatre, 1978.
- LÓPEZ CHAVARRI, E.: La música de los Misterios del Corpus por los tiempos de Alfonso el Magnánimo. ACCV, XIII (1945).
- PASCUAL, Eusebi : Custòdia de cadafals per los entremesos del Corpus (1451). BSAL, VIII (1899-1900) pp. 226-227.

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

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

- SANCHIS GUARNER, Manuel : La processó valenciana del Corpus. Làmines de Fra Bernat Tarin i Juaneda (1913). Vicent Garcia editors. Paterna, 1978.

CONJUNT DOCUMENTAL INÈDIT "FESTA DEL CORPUS" transcrit :

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

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

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

4. EL DRAMA ASSUMPCIONISTA EN LLENGUA CATALANA.

4.1. El culte assumpcionista.

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

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

(*) Recordem que la més important deesa grega, Atena, deesa de la intel.ligència i la saviesa, de les ciències i les arts, de la civilització en resum, era anomenada "donzella" (Pal.las) i "verge" (Partenos), i a ella va dedicat el temple més soberg de l'arquitectura hel.lènica.

De la mateixa manera que en la vida de Crist s'havia destacat especialment la seva Ressurrecció (amb la precedent Passió i Mort) car nuava l'element humà de tragèdia i trànsit, amb el diví de vivificació (mentre resolia, de passada, el nus-a-la-gola del traspàs) així mateix, en la vida d'aquella noia de catorze anys escollida per infantar el propi Fill de Déu, calia destacar-ne el moment final i la subsegüent superació de la mort (*).

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

Ja al segle IV, a l'Orient, hi havia sis festes marianes i, almenys a Síria, i des del segle V, se celebrava la festa de la "Dormició (koímesis) de la Mare de Déu (Théotokos)".

A l'Occident cap al segle VII hi trobem fins 4 festes marianes al cànon romà, entre les quals destaca l'Assumpció, fixada el dia 15 d'agost pel X Concili de Toledo (656) (**).

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

(**) La data de 15 d'agost apareix consignada a set calendaris (961, 1039, 1052, 1055, 1066, 1067, 1072), un dels quals és còpia d'un altre de 672. Cf. Fidel FITA : La Asunción de la Virgen. BRAH, LVI (1910) pp. 427-435.

Sembla ser que la data fixada per commemorar la mort i assumpció de la Mare de Déu, coincideix amb certes festivitats preeristianes dedicades a celebrar les collites del gra i cereals i sollicitar fortuna en les immediatament subsegüents del raïm; en tractar-se d'un moment de repòs agrícola, es relaciona la "dormició" de la Mare de Déu amb la de la Mare Terra -la Gea de la mitologia clàssica-. S'ha volgut relacionar també amb l'Artemis grega, deesa de la natura i de la caça, però també de la castedat, que restà verge i eternament jove (*), identificable amb la Diana romana, deesa dels boscos i la natura feréstega, que guardava de les tempestes i pedregades tan freqüents en aquests moments de l'any. La veritat és que la tercera part de les poblacions catalanes, han escollit aquestes dates per celebrar les seves Festes Majors (**).

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

A França són nombroses les catedrals fundades sota el patronatge de Maria. Així, París (Notre Dame), Chartres, Nîmes, Clermont-Ferrand... També a la Península Ibèrica passaria una cosa semblant:

(*) A Efes, on en tenia un temple esplèndid, Artemis passà a ser deesa de la fecunditat i es representà amb nombrosos pits.

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

els temples de Girona, Lleida, Ciutat de Mallorca, Tortosa, Morella, València, Elx, Córdova, Màlaga o Almeria, entre molts d'altres, serien consagrats a la Mare de Déu. Precisament una especial devoció mariana ha caracteritzat la Península Ibèrica : Només cal recordar que al segle XIX (1863), la Reina Isabel II es dirigia al Papa Pius IX demanant-li, en nom de la seva "católica nación" i fent-se eco del sentiment popular, que declarés dogma de fe el Misteri de l'Assumpció de la Verge. El Pontífex, que acabava de dogmatitzar la immaculada concepció de Maria, li va respondre donant llargues a l'assumpte (*). La resposta positiva arribaria, finalment, de mans del Papa Pius XII, qui, l'1 de novembre de 1950, en la constitució dogmàtica "Munificentissimus Deus", declarava dogma de fe l'Assumpció de la Verge.

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

A Catalunya, les primeres mostres del culte assumpcionista les trobarem vora l'any 1000, en el sacramentari, ritual i pontifical propi de la litúrgia catalano-narbonesa i de forta tradició hispano-visigòtica, de la Catedral de Roda d'Isàvena, on es va refugiar

---

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

l'antic bisbat de Pallars, i que després retornaria a la seu de la Lleida reconquerida (*).

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

(*) ROMEU I FIGUERAS, Josep : Teatre de l'Assumpció. Diccionari de la Literatura Catalana, pp. 59. Edicions 62. Barcelona, 1979.

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

La creixent devoció popular, però, i la veneració del tan útil sant cíngol (embolcallat amb el prodigiós miracle segons el qual la pròpia Verge a 1178 havia baixat a la Catedral de Tortosa a lliurar el seu cenyidor) farà ascendir la Cinta al patronatge principal de la Ciutat que ostentaven, almenys des del segle XIV, les santes Còrdula i Càndia.

Sembla ser, d'altra banda, que a la ciutat italiana de Prato (Toscana), els creuats de Terra Santa portaren també un cíngol de la Verge a 1130 (el cert és que a la façana de la catedral d'aquesta vila, construïda a 1413, hi ha un púlpit exterior -obra de Donatello i Michelozzo- des d'on es mostrava al poble, en certes festivitats,

La devoció assumpcionista anirà escampant-se per moltes diòcesis catalanes i tindrà la seva eclosió al segle XIV, quan tota una diferent manera de viure i de concebre la realitat es va imposant (paral.lelament al sorgiment del nou estament burgès).

Pensem que iconogràficament la representació de la Verge havia seguit una evolució en consonància amb les línies ideològiques dominants. La Verge bizantina era una reina esplendorosa, per damunt de les coses humanes, d'una rigidesa abstractitzant molt pròpia de l'eufòria triomfalista de la recent legalitzada església cristiana que vol enlluernar al món en el seu afany d'expansió. El rigorisme bizantí passa a l'anomenat art romànic occidental, que perd fastuositat i guanya en funcionalitat: la Verge esdevé mitjà de presentació del nen Jesús. No ve figurada com a Mare de Crist sinó com a tron del Salvador, com a seient, com a justificant circumstancial de l'infant-Déu. Tot plegat, en perfecta consonància amb la concepció varonista de la vida, on la dona era un bé de possessió i àdhuc, quan feia nosa, símbol de luxúria.

Caldrà esperar el corrent humanista del gòtic, de l'Ars Nova, de la poesia trobadoresca provençal, per trobar-nos davant una concepció més amable de la feminitat. Es quan la Verge juga amb el nen, dialoga amb l'infant que duu als braços. Es quan se li subratlla l'element de maternitat i quan, de fet, culmina la latent devoció

---

tal cíngol. A un altrelleu de la mateixa seu, s'hi representà Sant Tomàs entregant aquella cinta a un personatge que la guarda en un escriny). Cf. MASSIP, Àngels-Jesús Francesc : Una peça inèdita en la iconografia de la Cinta. Premi Nacional d'Articles Periodístics. Tortosa, IX-1978.

per la seva persona. La devoció mariana, doncs, en aquest moment baix-medieval que ens interessa -quan es configura un autèntic teatre religiós- resulta fortíssima i inclús capaç de competir, a nivell dramàtic, amb les fabuloses representacions de la Passió de Crist. I si Crist resumia, escènicament, l'heroi clàssic, també les heroïnes (les Fedres, les Antígones, les Electres, les Medees) havien de traduir-se femeninament al món dramàtic cristià. Aquest és el paper de Maria, amb l'amor filial i fraternal d'Antígona, enamorada del seu fill com Fedra, que accedirà, com Electra, a ser "Esposa" -en l'assumpció als cels- del seu propi plançó Jesús (*).

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

4.2. Manifestacions dramàtiques.

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

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

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

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

---

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

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

(***) "Liber Processionarius Monasterii Stagnensis saec. XIV. Vic. Biblioteca Capitular, ms. 118, fl. 158v.-160.

les Tres Maries).

La processó de la Dormició o Mort de Maria (que ens remet a les processons pasquals), conté en ella mateixa un fonament dramàtic embrionari, precedent inqüestionable d'una forma escènica superior. Aquest tipus de processons, documentades a casa nostra des de l'albada del XIV, s'extenen amb celeritat arreu dels Països Catalans, en les que es portava la figura de Maria jacent -i més modernament, en algun cas, una noia- sobre un llit ben ornat amb baldaquí o sota pal.li, conduït per dotze clergues cantors (que representen els dotze apòstols presidits per Joan amb la palma de la virginitat) i seguint un itinerari que passà de l'interior del temple al claustre, del claustre a l'entorn de l'església i d'aquí als carrers de la població. El costum ha perviscut fins dates ben recents en molts pobles catalans, en alguns dels quals la festa s'anomenava "La Mare de Déu del Llit".

Ja a 1300 una processó assumpcionista discorria pel claustre de la Seu lleidatana. A Girona es guarnia el llit i es feia la processó de l'enterrament (*). A Barcelona les processons de l'Assumpta se celebraven ja a 1344 en què foren dictaminades les ordinacions de Cort per Pere III el Cerimoniós. A Tortosa era d'una esplendidesa remarcable: recorria el carrer del Vall i el pal.li era dut per les més representatives personalitats cíviques de la Ciutat (**).

(*) Narcís Camós: Jardín de María. Girona, 1657. Cf. AMADES, Joan: Costumari Català, IV, pp. 787.

(**) "Item, a XVIIII dies dels dits mes (agost) e any (1480), en Johan Bernat, perayre, confessa haver rebuts del dit honorable en Perot Jordà, receptor, cinch sous per netejar lo Vall e entalamar aquell lo dia de Corpus Christi e més dos sous rebé per netejar lo Vall a la Professó de la Assumpsió de la Gloriosíssima Verge Maria en lo pas entre les cases de Orpinell e de Johan Pons" Llibres de Claveria, 1480. A.M.T. Cf. MASSIP, Jesús Francesc : L'Assumpció a Tortosa. Ebre-Informes, nº 234. Tortosa, 19-VIII-1982.

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

(*) BARTHOLOMAEIS, Vincenzo de, editore : Laude Drammatiche e Rappresentazioni sacre, I. Firenze, 1943. (Hem tingut accès a aquestes laudes, un cop ja redactat el present treball : no hem pogut, doncs, establir-les en comparació, vers per vers, amb els nostres drames).

(**) Així ho apunta Richard DONOVAN (Op. cit. p. 138, nota 60) que sospita que el compte "Jo H.Borrell, pintor, atorch a vós Senyor Salvador Caselles, sacristà de la Seu, que mi havets dats e pagats 45 sous per fer pintar 7 parells de ales e 12 diademes e deurar e metrer de fulla..." va referit (estant datat a 10-VIII-1399, cinc dies abans de la Festa de l'Assumpció) a una més que probable representació assumpcionista. Aquest compte el publicava A.Caimari: L'Antiga pietat popular entorn del Nadal. AST, XXVIII (1955), p. 210, i el relacionava amb la Processó dels Profetes nadalenca.

(***) "E quant los escolans seran devellats del campanar, tochades laudes, pendran lo ymatge de nostra Dona qui serà aparellade dins lo

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

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

---

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

(*) A Tortosa, a 1483, es documenta certa "Representació del Cors de la Assumpció de la Gloriosíssima Verge Maria" (Imposicions-91. A.M.T.)

(**) D.M.J.Henry: Le Guide en Roussillon. Perpinyà, 1842. p. 49.

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

(****) "Dieu le Père", Jesús, Maria, Thamar verge, Dina verge, Athalie verge, Lucifer, Sathan, Asmodeus, Berich, Tithinilus, Zabulon, Manassès, Gabriel, Michel, Raphael, Cherubin, Uriel, Jehan, Pierre, Andry, Jacques le Grant, Philippus, Mathias, Barthelemy, Symon, Jude, Thomas, Jacques mineur, Mathieu, Paul, Abraham, David, Ysaye, Ysachar prebstre, Rubeu, Jo-

A 1442 hi ha només notícia d'una representació de l'Assumpció feta a Montauban. Datable entre 1448-68, hi ha un text de 500 versos sobre el "Trespassement de Nostre Dame", on la mort -seguint els pressupòsits de la tragèdia grega- ve només contada i no posada en escena. De finals del XV existia un manuscrit, avui desaparegut, amb una Assumpció incompleta, amb 50 personatges i amb, almenys, tres jornades, segons el descrivia M.P.L.Jacob qui el veié a la Col.lecció de Manuscrits de Soleinne. També de finals del quatre-cents és l'"Ascension de la Vierge" conservada a la Biblioteca de Rodez, en molt mal estat (de 133 fulles, 80 són il.legibles), i que ronda els 1.200 versos i 45 personatges, i on, curiosament, hi ha un Actor que recita el Pròleg i l'Epíleg (resum del "misteri") tal i com es fa encara avui a les Pastorals basques.

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

A Itàlia, a 1458, a la Plaça de Siena, per tal de commemorar l'elecció del seu coterrani Eneas Sylvio Picolomini com a Papa (Pius II), es representà, durant la missa de l'Assumpció, la pujada als cels de la Verge entre cants i aclamacions. A 1490, a Ferrara, es representà "L'Assumtione" i a 1500, a Mòdena, entre

---

seph, Jacob et Levi (Jueus). Cf. PETIT DE JULEVILLE : Les Mystères. Histoire du Théâtre en France, II (París, 1880) pp. 471.

(*) MAGINS, Ch.: Histoire des Marionettes. pp. 111-113.

d'altres representacions, es féu "La festa della Assomption della Nostra Donna" (*).

Del XV també, almenys, és el primer redactat, la primera música i les primeres representacions del tercer Drama Assumpcionista en llengua catalana, el popularment conegut com a "Misteri" d'Elx, l'únic conservat en acció fins als nostres dies, i, sense cap mena de dubte, la més impressionant i fidel pervivència del teatre medieval europeu (**). (També en aquest segle es representava a l'església de Sant Joan de Perpinyà, una mena de drama assumpcionista en el que intervenien Joan Evangelista, Maria i les tres Maries) No: és un "planctus crucifixio".

Davant d'aquests irrevocables exemples, queda, al nostre parer, definitivament revocada l'afirmació de Karl Young segons el qual "no existeix cap evidència que, durant l'Edat Mitjana, la litúrgia de l'Assumpció inclogués veritables drames" (***).

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

(**) MASSIP, Jesús Francesc : El "Misteri" d'Elx. Canigó, nº 773. "Papers", pp. 3-5. Barcelona, 31-VII-1982.

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

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

També al XVI, en el seu últim terç, pertany l'"Auto da Assumpçao de Nossa Senhora" del portuguès Juan López de Oliveira (***).

(*) Editats per ROUANET, Léo: Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI. Biblioteca Hispánica, vols. V-VIII. Barcelona-Madrid, 1901. Aquestos dos es troben al vol. II (V) pp. 1-20. Hi ha encara un altre "Auto" assumpcionista al vol. III (VI), nº LXII.

(**) "Enchiridion rerum memorabilium" o └libre Verd de l'Arxiu Municipal de Castelló. Recopilat per Johan Hieronni Folch a 1588. Publicat, per primer cop, per JULIA MARTÍNEZ, Eduardo: op. cit. pp. 260-289. Publica també un Drama Assumpcionista castellà del XVII, inèdit (B.N.M. ms. 14.628) de 777 versos i pràcticament idèntic al de Castelló (pp. 290-311).

(***) BRAGA, Teófilo : Historia do Theatro portuguez, vol. II.

4.3. Les fonts assumpcionistes.

El tema de la mort i assumpció de la Verge, no relatat als evangelis oficials, apareix escrita, entre els segles IV i V, en grec, com a "Tractat de Sant Joan el Teòleg sobre la dormició de la Santa Mare de Déu" (*), al segle VII com a "Dormició de Nostra Senyora Mare de Déu, escrita per Joan, Arquebisbe de Tessalònica" (**), i, més tard, en llatí, el "Trànsit de la Benaventurada Verge Maria" (***) del pseudo-Joan d'Arimatea; textos aquests que refon Jacobus de Voragine (+ 1298) en la seva famosa i difosa "Legenda Aurea" (****), escrita entre 1255 i 1270, i de la qual n'existeix una esplèndida i interessantíssima traducció rossellonesa de finals del segle XIII (*****), copiada almenys en quatre o cinc manuscrits catalans posteriors.

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

(**) SANTOS, A.de: op. cit. pp. 611-645.

(***) SANTOS, A.de: op. cit. pp. 647-659.

(****) VORAGINE, Jacobi a : Legenda Aurea. Vulgo historia lombardica dicta. Edició a cura del Dr.Th.Graesse. Otto zeller verlag. Osnabrück, 1969 (facsímil de la de 1890). pp. 504-527 : "CXIX. De assumtione beatae Mariae virginis". (Voràgine és el nom llatí del dominic Giacomo da Varazzo, arquebisbe de Gènova).

(*****) B.N.P. fons espanyol ms. nº 44. 261 folis. Sota l'imprecís títol de "Vides de Sants Rosselloneses" s'ha publicat, en tres volums, aquesta versió catalana de la "Legenda Aurea" de Jaume de Varazze, a càrrec de Charlotte S.Maneikis Kniazzeh i Edward J. Neugaard, amb la col.laboració de Joan Corominas. Fundació Salvador Vives Casajuana. Barcelona, 1977. pp. 190-203 : "Del Puyament de la Verge Maria en lo Cel".

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

Aquesta llibertat textual, permet emfatitzar certs detalls o omitir-ne d'altres segons els interessos de la posta en escena, i, d'aquesta manera, l'argument de tots tres drames va variant en certs passatges segons la font que prefereixen d'utilitzar, àdhuc alternen diverses fonts a la vegada.

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

En primer lloc cal destacar, entre les elaboracions assumpcionistes de l'època, el tractat de Juan Manuel (1282-1348), nebot d'Alfons X el Savi i senyor d'Elx, anomenat "Libro Infinido y Tractado de la Asunción" (**). En aquest al.legat, Juan Manuel prova de demostrar la presència de Maria al cel en cos i ànima, defensant-ne,

---

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

(**) Edició i estudi de José Manuel Blecua. Universitat de Granada. Granada, 1952.

doncs, el seu trànsit, cosa que pot pesar en el moment d'establir les bases de la tradició assumpcionista il.licitana, però que no pressuposa l'existència de cap representació de l'índole del posterior "Misteri", ni molt menys la forassenyada opinió dels qui defensaven l'autoria de Juan Manuel en la redacció del Drama Assumpcionista elxà (*). Tot i que la vila d'Elx havia passat a la Corona Catalano-aragonesa a 1289 (formava part de la Castellana des de 1241), Juan Manuel exercí encara el seu senyoriu a principis del XIV, just quan, sembla ser, escriví l'al.ludit tractat.

Fan referència també a l'Assumpció de la Verge, textos del XV com el sermó 67 ("De Assumptione Beatae Mariae Virginis") del valencià Vicent Ferrer (**) o el text català "Lo passament de la Verge Maria" (meitats del XV) (***), i tota mena de proses, seqüències, goigs marians de pietat popular, capítols de Francesc Eiximenis, "Llibre de Benedicta tu in mulieribus", etc., etc. Resum d'aquesta literatura assumpcionista i els elements argumentals dels apòcrifs , és el "Verger de la Santíssima Verge Maria", llibre imprès a Barcelona a 1495 (****).

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

(**) Sant Vicent Ferrer : Quadragesimale. Augsburg, 1729.

(***) "Lo passament de la Verge Maria", publicat per Francesc CARRRERAS I CANDI, BRABLB, X (1921-1922), pp. 215-220. Segons Massot i Muntaner (Notes sobre la supervivència del teatre català antic. ER, XI (1962-67), p. 51, n. 8) aquesta narració és coneguda encara avui per tradició oral a la nostra terra, i figura ja en un "Libre de Oracions" inventariat a Vic el 1469.

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

4.4. Estudi dels textos teatrals conservats.

4.4.1. El Drama Litúrgic de l'Assumpció d'Estany.

4.4.1.1.Localització.

A la comarca del Bages, dalt de Moià i sota Vic, es fundà a 1080 un monestir d'agustins, que es converteix en un dels centres més actius de la reforma clerical del país impulsada per la reforma gregoriana. A 1133 es consagra l'església del Monestir de Santa Maria de l'Estany, bastida sobre una primitiva (documentada ja l'any 990). És de planta de creu llatina, d'una sola nau i creuer, amb cimbori -cavalcat d'un campanar- al transepte, i amb capçalera de tres àbsids semicirculars (més gran el central). Un terratrèmol, però, ensulsí cimbori, campanar i voltes a 1448, que es reconstruirien, des de 1451, ja ojivals.

Al sud de l'església hi ha el claustre -irregular tendent a la quadratura- realitzat a partir de la segona meitat del segle XII (*).

En aquest important focus religiós, es representaven nogensmenys que tres drames litúrgics: el "Visitatio Sepulchri", l'"Officium Pastorum" i el Drama de l'Assumpció(**).

(*) CARBONELL, Eduard-CIRICI, Alexandre : Grans monuments romànics i gòtics. Edicions 62. Barcelona, 1977. pp. 86-92. Igualment a: CARBONELL, E.-GUMÍ, Jordi : L'art romànic a Catalunya. Segle XII. Vol. II, pp. 46-48. Edicions 62. Barcelona, 1974. Vid. també: JUNYENT, Eduard : Catalunya romànica. L'arquitectura del s.XII. Fotografies de Pau Barceló. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976. pp. 161-177.

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

4.4.1.2. El text.

El Drama Litúrgic de l'Assumpció resulta ser l'únic cas, fins la data, conegut a Europa d'aquest gènere. Es tracta d'un tropus en llatí cantat i representat a l'introit de la missa de la festa de l'Assumpció (15 d'agost) i basat en l'antífona "Ubi est Christus meus" associada, a Catalunya, al tropus de les Tres Maries que celebra la Ressurrecció de Crist (*).

Començava el drama quan el diaca, des del cor, entonava l'antífona "Alegreu-vos, avui la Verge Maria ha pujat als cels on regnarà eternalment amb Crist". En aquell moment, quatre cantors descendien del cor -fet en fileres escalonades de seients adossades als laterals de la nau- i anaven cap a l'altar; i mentre dos s'amagaven rera l'altar, els altres dos es quedaven davant a certa distància. Els primers representarien els àngels, els segons serien els homes (apòstols). Arribava el diaca i, dempeus a la banda dreta del tabernacle (banda de l'Evangeli), exhortava al cant i a la psalmòdia ("És l'hora, canteu!") Llavors, els que estaven davant l'ara es preguntaven "On és la Mare del Senyor, columna de la nostra fe? Ahem a veure el sepulcre". I donaven un pas vers l'altar, mentre els del rera-altar inquirien "Què busqueu al sepulcre, gent cristiana?". Els apòstols respondrien "A la Mare del Natzarè crucificat, gent del cel". Llavors els ocultats sortien fora i es posaven un a cada extrem de l'altar i aixecaven el pal.li o mantell que hi havia al damunt tot dient: "Aquí no hi és, ha pujat al cim del cel i regna sobre els exèrcits celestials dels àngels". Meravellats, els personatges humans es giraven envers el cor i exclamaven: "Al.leluia, els sants s'alegren davant Maria i, fidels, la lloen

---

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

amb veu pietosa. Alegrem-nos", mentre que els personatges "celistis" pugen al cor. En acabar, els personatges "humans" tornen també al cor i es comença l'ofici de la missa sota la veu de "Gaudeamus".

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

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

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

de la nau com el Castell d'Emmaús de Rouen (*) i el Palau de Pilat de Tours (**), i, per tant, entra dintre el simbolisme d'espai central de la Terra, o Terra edificada, on estan els oficiants del culte i del drama. El creuer és la baula que fa de pas i uneix aquesta terra material i l'espiritualitat del sepulcre. Creuer, a més a més, il·luminat i subratllat per un cimbori. El tercer espai és l'àbsid central, simbòlicament assimilat al cel i al món de la veritable vida, centrat per l'altar; l'altar-sepulcre de la ressurrecció que, buit, mena efectivament a l'eternitat del Paradís.(Fig. 6).

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

També marquem les línies de desplaçament dels actors-oficiants en el seu moviment (Fig. 7).

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 dra mes litúrgics és l'altar, assimilat, com hem dit, al sepulcre. A l'Es

---

(*) Vid. nota (**) del fl. 38

(**) "Officium sepulchri seu Ressurrectionis" (s.XII) de Tours.

Cf. Elie Konigson: op. cit. pp. 30-32.

tany, sepulcre de Crist en la cerimònia Pasqual, sepulcre de Maria en la cerimònia assumpcionista o sepulcre-pessebre en la cerimònia de la Nativitat. L'altre element és el pal.li o mantell que cobreix l'altar i que simbolitza la pedra que tanca el sepulcre excavat a la roca, o els bolquers que abrigallen l'Infant-Jesús.

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

4.4.1.4. Acció dramàtica.

QUADRES SINÒPTICS.

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

(*) Vid. Apèndix Documental 8.1. on oferim els tres textos comparats.

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
PRÒLEG	Presentació del tema. Es narra suscintament el contingut del drama.	DIACA		Ia	"Diachonus incipiat antiphonam ad introitum".	Cadirals del Cor.	"Hodie Maria Virgo".
INTRODUCCIÓ a)	Col.locació dels actors.	Dos cantors angèlics, dos humans.	Baixen quatre cantors les escales del cor i, creuant el transepte arriben davant l'altar, dos d'ells es queden allí i altres dos s'amaguen rera l'altar.	Ia-I-II-IIa-IIIa	"Descendant quatuor cantores qui veniant ante altare. Duo illorum abscondant se retro altare. Et alii duo maneamt coram altari."	Creuer sota cimbori, arc d'entrada a l'àbsid i altar	
b)	El diaca marca el començament del drama litúrgic.	DIACA	Surt del cor el diaca i es dirigeix a la banda dreta de l'altar des d'on instigarà als actors a començar el cant dramàtic.	Ia-I-II-IIa-IIIc	"Et diachonus veniat ad altare et stet in dextro cornu altaris, et alta voce dicat..."	Id.	"Ora est, psallite"
Iª	Els apòstols (2 cantors "humans") es dirigeixen al sepulcre de la Verge.	2 cantors "humans" (apòstols)	Preguntant-se on serà Maria els apòstols volen veure el sepulcre i s'atansen.	IIa-IIIb	"Illi qui sunt ante altare dicant versum... 'Eamus videre sepulcrum'".	Altar	"Ubi est Mater"
IIª	Els àngels demanen als apòstols el motiu de la seva presència al sepulcre de Maria.	4 cantors	Inquirits pels àngels del rera-altar, els apòstols diuen byscar a la Mare de Jesús, el crucificat.	IIIa-IIIb	"Respondeant illi qui sunt retro altare" "Alii dicant"	Altar	"Quem queritis" "Mater Nazarenum"
IIIª	Anunci de l'Assumpció.	4 cantors	Els dos àngels surten del rera-altar i es posen cadascun a un cantó del tabernacle d'on alcen el mantell per mostrar als apòstols l'absència del cos de Maria	IIIc-IIIb	"Alii qui sunt retro altare veniant ad altare. Et stet unus illorum in dextro cornu altaris, et alius in sinistro. Et levent palium altaris dicendo ver-	Altar	"Non est hïc"

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
IIIª (cont.)			i l'evidència de la seva Ascensió.		sum..."		
IVª	Celebració d'alegria.	2 cantors "humans"	Els dos apòstols es giren envers el cor i canten l'Al.leluia, joiosos per la pujada de Maria als Cels.	IIIb	"Alii duo girent se versus corum et cantent versum".	Altar	"Alleluya!"
FINAL	Inici de la Missa.	Tots els cantors del Cor.	.Primer els dos cantors angèlics, després els 2 apòstols, tornen al Cor i, juntament amb els seus companys cantors, comencen l'ofici de la missa amb el càntic "Gaudeamus".	Ia	"Et dum iste versus cantatur, alii duo ascendant corum et incipiant officium ad Missam submissa voce".	Cor	"Gaudeamus".

4.4.2. Línies argumentals del drama assumpcionista.

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

4.4.2.1. Resum.

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

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

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

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

Baixa Jesús del cel amb els àngels, recull l'ànima de la Verge i ordena l'enterrament del seu cos. S'organitza el sepeli i Joan li ofereix la palma a Pere, cap de l'Església. Tanmateix, Pere la hi retorna al.legant la condició virginal necessària per dur-la en aquella ocasió.

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

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

4.4.2.2. Comparació textual.

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

---

(*) Anotem que, com fa constar Lázaro Carreter (Sobre el 'Misteri' de Elche. Miscel.lània Aramon i Serra, I. Estudis Universitaris Catalans, vol. XXIII, p. 377), a DAV acompanyen a Maria en la seva "visitatio" dues Verges o Donzelles (en les fonts tradicionals són tres les verges que viuen amb Maria : Calletba, Neshra i Tabetha a l'Evangeli de Sant Jaume, que seran Sèfora, Abigea i Zael al "Transitu" del Pseudo-Arimatea -afegim que a la fragmentària "Ascension de la Vierge" francesa de la Biblioteca de Rodez, apareixen, efectivament, aquests tres últims noms: Sophora, Ambigea i Citoel, però a l'anterior i íntegra "Assomption de la Vierge" impresa a París, són altres 3 els noms: Thamar, Dina i Athalie, mentre que a l'apòcrif de Joan de Tessalònica només és una donzella anònima qui viu amb Maria-). Ara bé, a Elx són, contra tota tradició, Maria Jacobea (mare de Sant Jaume) i Maria Salomé les qui acompanyen a la Verge (dos de les tres Maries que anaven a perfumar el cos de Crist quan se'ls anuncià la Ressurrecció), transgressió aquesta potser explicable per un traspàs dramàtic del conegut Drama Litúrgic de les Tres Maries que es realitzava la vigília de Pasqua a moltes esglésies dels Països Catalans, i que no seria estranya la seva representació també a la d'Elx; representació no documentada que hauria perviscut en la translació dels seus personatges a la més afortunada representació assumpcionista (pensem que, d'altra banda, hem vist com el Drama Litúrgic de l'Assumpció conservat a Vic, calca el Drama Pasqual "Visitatio Sepulchri" o de les Tres Maries. La relació, doncs, no és gens improbable).

(**) La traducció catalana del XIII omiteix, inexplicablement, el lloc "orationis", ço és, la Muntanya de les Oliveres. (Text llatí: "omniaque loca Filii sui, scilicet, locum baptismi, ieiunii, orationis, passionis, sepulturae, ressurrectionis et ascensionis, quamdiu vixit, devotione sedula visitavit")(VORAGINE : op. cit. p. 504).

baptisme (Riu Jordà), el de dejuni (Desert), el d'oració (Muntanya de les Oliveres), el de la Passió (Gòlgota o lloc de la Calavera), el de la sepultura i ressurrecció (Sepulcre de Josep d'Arimatea) i el de l'ascensió (prop de Betània) (*). El DAV dramatitza la Visita en quatre llocs: L'"Ort de Cherícó" (**), el "Monticalvari", el Sepulcre i el "Montolivet" (***), que, a DAE es reduiran a tres : el "Sant Verger Getsemaní" (Hort de les Oliveres), la Creu (Mont Calvari) i el Sant Sepulcre. Com veiem l'eficàcia escènica tendeix sempre a resumir, a comprimir l'acció per tal de fer-la àgil.

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

Recordem, d'altra banda, que aquest fet havia preocupat d'antic als mariòlegs en tant que consideraven poc pietós aital "vagareig" de la Verge, la qual, segons la més ancestral concepció de la vida femenina (****), havia de romandre tancada a casa pregant.

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

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

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

(****) La pervivència de refranys com "La dona discreta viu retreta", "Dona rondallera mala faenera", "La mujer en casa con la pierna quebrada" o "Fille fenestrière mauvese menagère", en són un contundent exemple d'aquesta mentalitat secular.

Així ho havia expressat Ambrosi (*) segons ens referencia Vicent Ferrer, qui soluciona el conflicte respectant la història de les visites als sagrats llocs, si bé sostenint que aquestes visites eren espirituals i contempletives "et non recedebat de domo, sed ibat spiritu" (**).

Pensem que Vicent Ferrer predicava això a principis del XV (mor a 1419), per les mateixes dates que el segon drama assumpcionista català (el DAV) incloïa, precisament, l'escena del pelegrinatge marià, que es repetiria a DAE, i que DAT havia eludit, potser fent cas dels escrúpols d'Ambrosi.

De la seva banda, el DAT comença la peça amb una escena inexistent a les fonts (***). Es tracta d'un Consell de l'Aljama dels jueus convocat pel seu rabí on es decideix cremar el cos de Maria una vegada morta (per tal que no "desaparegui" com el de Jesús i provoqui el fanatisme del poble). Aquesta escena preludia, desenvolupa i anticipa uns fets que s'esdevindran després (l'intent d'impedir l'enterrament de la Verge per part dels jueus)(****). Efectivament, al text apòcrif de Joan, els jueus denuncien als sacerdots les

---

(*) "...quod Beata Maria non erat vagabunda, neque publicum veniens, sed quieta domi, amans secum habitare" (Vicent Ferrer : sermons citats).
(**) Vicent Ferrer : Ibídem. La reelaboració del "Passament" català del XV, aporta una altra solució : Maria està pregant a Jesús dintre el Temple de Jerusalem, i allí se li apareix l'àngel que li dóna la palma amb la qual se'n tornarà a la seva casa del Mont Sió.
(***) La reunió del Consell dels Jueus per decidir l'acció contra Verge i apòstols s'insinuava, però, a l'apòcrif de Joan el Teòleg.
(****) Lázaro Carréter (art. cit. p. 376), que no s'empassa la primícia europea del text català, vol fer derivar aquesta escena d'un inexistent misteri francès. Ni l'"Assomption de la Vierge" parisina ni l'"Ascension de la Vierge" de Rodez, ambdues del XV, contenen tal escena.

freqüents visites de la Verge al Sepulcre de Crist (*) . Tant a l'apòcrif de Joan el Teòleg com el de Tessalònica i LAV, hi ha un fragment en boca de Maria (repetit per DAT als vv. 128-133) que cita amb textualitat les paraules dels jueus on expressen la seva intenció crematòria.

Segueix, ara unànims els tres, amb un sobtat desig de Maria d'estar amb el seu Fill : desig de mort, desig de sortir de la vida del món (el místic desig del "muero porque no muero" de Teresa d'Avila). Desig només explicitat per LAV (**). Anhel aquest que Maria expressa en una pregària a Jesús, molt breu a DAV i a DAE, extensa a DAT (on aprofita per rememorar dos dels llocs que a DAV i a DAE visitava la Verge -Mont Calvari i Sepulcre- ja que no ho havia fet abans) (***).

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

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

(***) Per mantenir una relació amb la literatura veïna, inclourem en la comparació textual dos drames assumpcionistes castellans: un trobat a l'Arxiu Municipal de Castelló, datat a 1588, i que anomenarem DAC (Drama Assumpcionista de Castelló) -que és idèntic a l'"Auto de la Asumptión de Nuestra Señora" de la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14.628- i que publica Eduardo JULIA MARTÍNEZ (La Asunción y el Teatro primitivo español. BRAE, XLI. 1961, pp. 260-289), i l'"Aucto de la Asunción de Nuestra Señora", que anomenarem AANS, i que publica Léo ROUANET (Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI. vol. V, pp. 8-20, auto nº XXXII). Direm, doncs, per començar, que tant DAC com AANS comencen l'acció amb aquest desig de Maria. Tots dos segueixen fidelment a la LAV molt més que DAT : AANS amb concisió, DAC amb pro-

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

Es torna a confluir, doncs, en l'aparició de l'àngel (*) que anunciarà a la Verge el seu traspàs (**).

---

lixitat. AANS, per exemple, recull el dictat de Voràgine ("Die igitur quadam, dum in Filii desiderium cor Virginis vehementer accenditur, aestuans animus commovetur, et in exteriorem lacrymarum abundantium excitatur") i blasma el plor de la Verge (vers 12) -que no traduïa la versió catalana del Rosselló-. De la seva banda, DAC recull fidelment el nombre d'anys que havien passat des de la mort de Crist fins el desig de la Verge, que Voràgine, després d'exposar i desestimar el compte d'Epifano (que l'establia en 24 anys) subscriu en 12, i així passa a DAC (vers 9).

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

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

A DAV i DAE -i a AANS i DAC- baixarà, com hem assenyalat, amb màquina aèria des de l'altura; a DAT senzillament passarà d'un lloc a l'altre, en horitzontal, de l'espai "cel" (elevat sobre un empostissat) a l'espai "casa de Maria", a peu pla.

Ara bé, mentre que el termini exacte (tres dies) en què s'esdevindrà el trànsit, l'anuncia l'àngel del DAE -i el Gabriel de DAC i del "Passament"- i al DAV (que només conté el primer vers de l'àngel nunci) apareixerà referenciat al vers 68 i 92 en boca de Maria, a DAT -ni a AANS- no hi figura. Clar que l'apòcrif de Joan el Teòleg no ho ressenyava i la LAV resultava una mica confusa en parlar de "cum die tertia corpore assumeris" ("aprés III dies quant la tua ànima serà hixida del cors", segons la versió rossellonesa); però era ben explícit a les narracions de l'Arquebisbe de Tessalònica (*) i del Pseudo-Arimatea, i havia romàs sòlidament present en la tradició. Només al vers 345, i en boca de Jesús (quan ja ha recollit l'ànima de Maria) s'esmenten, a DAT, aquests tres dies (aquest cop seguint la LAV que es clarifica i fa recompte : 3 dies des de l'avís de l'àngel a la mort i 3 dies més de la mort a l'assumpció).

A DAT i a DAE (a DAV només hi ha desenvolupat el paper de Maria) l'àngel lliura la palma a la Verge amb la consigna que s'ha de portar davant del llit en l'enterrament (**). Maria respondrà a

---

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

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

l'àngel demanant-li, com hem dit anteriorment, tres dons. Així ho assenyalava LAV i així ho posaran en escena DAT i DAV. Com la primera i tercera petició no tenen cap traducció escènica ni argumental 'in facto', el practicisme de DAE les suprimeix, i només conserva l'única útil : que els apòstols es reuneixin amb ella en l'hora de la mort (*).

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

Acte seguit, i segons la més estricta tradició, arriba Sant Joan, tot sol (com especifica l'acotació de DAC), a la casa de la Verge, la saluda i, a DAT, es pregunta per la seva miraculosa trans-

---

(*) Així ho resol també DAC (vv. 91-112). Així ho escrivia Joan el Teòleg, si bé la petició la feia Maria directament a Crist, en oració. AANS, però, es queda a meitat camí : suprimeix la primera petició (que sembla absolutament inútil), mantè la segona, però també la tercera (que, almenys, dóna peu a dir que Maria ha vençut el diable)(vv. 39-46). Ambdues peticions quedaven insinuades al "Passament" del XV.

Joan de Tessalònica posa en boca del propi àngel la reunió dels apòstols amb Maria, i aquesta farà tres peticions: dues les formularà a l'àngel (el per què de la palma i el seu nom), la tercera directament a Crist, en oració (la de no veure el diable en el moment de morir) (Evangelis Apòcrifs, pp. 616 i 618).

lació (*). A DAT, seguint de prop la LAV, Maria plora de goig en veure'l i li respon recordant-li la seva filiació establerta per Crist a la Creu (**).

Després, tots tres textos coincidents (també AANS i DAC), Maria li anuncia la seva propera mort i li confia la palma (***). Ara bé, com ja hem assenyalat abans, a DAT -seguint l'afegitó de Voràgine- s'insisteix, altre cop, en recordar l'amenaça crematòria dels jueus (****). DAV omiteix tota referència maligna o irònica envers els hebreus; i encara més : Maria convoca expressament a Gamaliel (*****), cap del Sanedrí de Jerusalem, i als sacerdots de la Sinagoga, junt amb el poble, per fer-los testimonis del seu trànsit i assumpció, i beneir-los, mentre que l'única cita per al poble d'Israel (en cap moment se'ls anomena "jueus") és del tot

---

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

(**) Aquest record l'indicaria també el diàleg del "Passament". Plor i record que apareixien a l'apòcrif de Tessalònica i del pseudo-Arimatea

(***) També a Tessalònica, on Maria la lliura a Joan per a què ell, particularment, la porti davant el féretre.

(****) Ho recorda també Maria al diàleg del "Passament" català del XV i ho recordava l'apòcrif de l'Arquebisbe de Tessalònica.

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

correcta i respectuosa, dintre d'un context absolutament cordial i amb franca voluntat de reconciliació, car és la pròpia Maria qui prega a Jesús la seva redempció (*), cosa que ens evidencia per a DAV un autor molt conscient i responsable del paper dels jueus a la Península, amb un afany d'apropament realment admirable, gens usual als països ibèrics de l'època (**). DAE reprendrà l'escena dels jueus, però sense cometre l'error dramàtic de DAT d'anunciar

---

(*) DAV, vv. 156-163.

(**) Cal recordar, en aquest punt, l'antiga i cordial convivència entre jueus i cristians tant al Regne de València com a la Catalunya Nova. La Catalunya Vella, no avesada a aquesta convivència secular, no ho païa tan bé i a finals del XIV i precisament al Camp de Tarragona -època i lloc de redacció i representació del DAT- s'esdevenien tot tipus d'agressions i estossinades contra els calls jueics (Cf. Gabriel SECALL I GÜELL : Els jueus de Valls i la seva època. Estudis Vallencs, IX. Valls, 1980), els habitants dels quals baixaven a refugiar-se als calls del sud, molt més segurs i respectuosos. Recordem també, que a les primeries del XV -època de redacció del DAV- el valencià Vicent Ferrer provava de convertir als jueus amb sermons, defugint la violència, i la Seu de Tortosa acollia al seu si la famosa Disputa o Controvèrsia (1413-1414), celebrada a instàncies de Pere de Luna (Benet XIII), que fou l'únic intent seriós i pacífic d'apropar els jueus als pressupòsits cristians (Cf. Antonio PALACIOS LÓPEZ : La Disputa de Tortosa. 2 vols. C.S.I.C. Instituto Arias Montano. Madrid-Barcelona, 1957). En aquella ocasió es convertiren 3.000 jueus, i els que es mantingueren en els seus principis religiosos, se'ls imposà per única pena, escoltar tres vegades a l'any un sermó que els faria un teòleg cristià (com havia fet Ramon Llull a les pròpies sinagogues i mesquites). L'obediència al Papa Climent V, després del Compromís de Casp, canviaria el signe d'aquesta actitud humanista empresa per Luna i Vicent Ferrer, i desembocaria en les desastroses mesures dels desafortunats RRCC i de Torquemada, que cul-

la "Judiada" (que serà un element sorpresiu i de gran agilitat, molt important en el moviment escènic). Amb tot, DAE serà molt més suau en el tracte amb els jueus, i no farà, en cap moment, menció a la cremació.

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

DAT segueix la LAV en la creació de dos espais interior-

---

minarien amb l'expulsió de 1492. Cf. MANYA, Joan Baptista : Sant Vicents Ferrer a Caspe i a Perpinyà. Instituto de Estudios Tarraconenses "Ramón Berenguer IV". pp. 7-10. Tarragona, 1962.

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

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

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

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

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

(**) Cf. POMARES PERLASIA, José : La "Festa" o Misterio de Elche. p. 131. Barcelona, 1957. Lázaro Carreter (art. cit. p. 380) diu que aquesta "Salve" no la recull el Ms. 1639 i sí el de 1625, cosa que li serveix per corroborar el, segons ell, major arcaïsme del Ms.1639. Ens sobta un error tan flagrant en el professor de l'Autònoma de Madrid : Tots tres manuscrits il.licitans (1625, 1639 i 1709) contenen aquesta Salve! El lapsus només s'explica si Lázaro Carreter ha utilitzat únicament la mutilada transcripció que Fuentes y Ponte féu a 1887, del Ms. 1639 i que omitia, sense cap explicació, la referida "Salve".

(***) A l'apòcrif de Joan el Teòleg és el Sant Esperit qui els informa.

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

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

Al DAE inclús, Maria ordena el lloc d'enterrament (Josafat) (*), que és, segons apareix a LAV, el que Jesús -quan baixarà a recollir l'ànima de Maria- indica als apòstols per tal de sebollir el cos de sa mare. Encara a DAV -i seguint el dictat de l'apòcrif de Joan el Teòleg- Maria, allargant la conversa amb els apòstols, els demana informació sobre la predicació que duen a terme arreu del món i l'èxit que n'obtenen, a la vegada que els conforta i els exhorta a no témer les persecucions, turments o amenaces, car Déu està amb ells (aquest particular, ja no en l'apòcrif esmentat).

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

L'interludi diabòlic-satíric es planteja a DAT en aquestos

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

(**) El Mal, segons els pressupòsits ideològics medievals, no s'ha de combatre en l'escenificació, sinó que se l'ha de ridiculitzar, se l'ha de burlar còmicament. Cal que el ridícul subratlli la impotència del Mal davant l'omnipotència del Bé. No pot establir-se una lluita d'igual a igual Bé-Mal, perquè hi ha el perill que l'enemic, tot i vençut, pugui suscitar respecte o admiració si és digne de batalla. Per ço, dramàticament, no es recorre a l'enfrontament sinó a la representació evident de la inofensivitat del Mal contra el Bé. Al DAT ningú s'esparvera de la presència infernal, i Crist, només de passada i com qui no vol la cosa, amb una absoluta indiferència, li engalta un cop de creu igual com si espantés una mosca.
Cf. HESS, Rainer : El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI). Biblioteca Románica Hispánica, 252. Gredos. Madrid, 1976. pp. 280 ss.

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

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

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

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

Quan Jesús ja haurà pujat l'ànima de Maria als cels, a DAV la Verge quedarà estesa sobre el llit i, mitjançant un dispositiu tècnic, desapareixerà l'actor per ser substituït per la imatge. Amb això acaba DAV la primera jornada de representació i es continua amb "tot l'altre offici" -que ens suggereix l'ús del DAV com a il.lustració pietosa de la litúrgia de l'Assumpció- que hauria d'incloure, necessàriament, la processó de la Mort i l'enterrament, car en l'inici de la 2ª Jornada, el DAV ja ho dóna per fet.

DAE suprimeix la baixada i diàlegs de Crist (*), ja sia pel seu afany simplificador, ja sia per guanyar agilitat dramàtica, ja sia per evitar el difícil i comprometedor paper d'encarnar Jesús.

---

no en cal, el Bé no ofereix ni batalla.

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

Hereta, però, del DAV, el canvi trucat -per trapa sota el llit- de l'actor-Maria per la imatge, i enlloc de davallar Jesús en persona dels cels, hi davallen cinc àngels : dos adolescents al pis superior de l'estructura metàl.lica de l'araceli (un d'ells encara toca la guitarra com a únic acompanyament instrumental de tot el drama "a capella") i dos infants al nivell inferior. L'àngel del mig, però, que per tradició ha d'encarnar-lo un sacerdot, bé podria ser Jesús mateix, si bé no dialoga. El fet és que la petita imatge de l'ànima de la Verge és pujada als cels en mans d'aquest personatge central. Tant al DAT com al DAV és Jesús qui s'endou l'ànima de Maria, i només en tornar a davallar per ascendir la Verge en cos i ànima, serà l'arcàngel Sant Miquel qui la durà llavors. Podria ser també, per tant, l'arcàngel Miquel aquest destacat personatge central de l'Araceli de DAE. Tanmateix, el cor dels àngels canta una estrofa que comença "Esposa e Mare de Déu" d'evident paral.lelisme amb el vers 333 del DAT i 171 del DAV en boca de Crist. A més a més, l'estrofa acaba amb quatre versos (134-137) que a DAT diu Jesús (vv.341-346), on ordena als apòstols l'enterrament del cos de Maria al Vall de Josafat (*).

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

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

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

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

DAE omiteix l'oferiment de Joan, i és directament Pere qui li lliura la palma, no per la "virginitat" adduïda a DAT i fonts, sinó per un suposat designi de Maria que comprovem inexistent. La Verge diu a Joan (vv. 69-72) només que faci portar la palma en l'enterrament, però sense especificar qui l'ha de dur (***). Aquesta omissió, obliga a bastir al DAE una resposta de Joan (****). A DAT, en canvi, parlarà Sant Pau, com marcava LAV, qui apressa a realitzar

---

(*) Joan de Tessalònica col.loca a les tres verges amortallant el cos de Maria amb els apòstols. Als àngels, però, només se'ls sent el cant.

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

(***) Al "Passament" del XV aquest lliurament el fa Maria en general, davant tots els apòstols.

(****) L'Arquebisbe de Tessalònica fa parlar també en primer lloc a Pere, qui lliura la palma a Joan adduint la seva condició virginal. Joan li contesta que li pertoca a ell com a cap de l'església i per

l'enterrament (*).

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

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

I mentre desfila el féretre, a DAT i a DAE (***) s'inaugura una escena de gran agilitat i dramatisme, anomenada a Elx "Judiada", ço és el que els apòcrifs i LAV narren com a atac del poble jueu al taüt de la Mare de Crist. Voràgine, seguint el dictat de l'Arquebisbe de Tessalònica i del Pseudo-Arimatea, és molt contundent i posa en boca dels jueus, per instigació satànica, la voluntat no només de cremar el cos de la Verge, àdhuc d'occir tots els apòstols! DAT treurà ferro a l'assumpte (****) i DAE suavitzarà substancialment el fet : els jueus només demanen el cos de la Verge ("que.ns la dexeu") sense expressar cap intenció cruel (prudència

---

adobar-ho deixen la palma al capçal del féretre.

(*) Així també a DAC (vv. 604-605). A AANS s'afegirà al parlament de Pau (vv. 167-169) el de Sant Jaume (vv. 170-71).
(**) AANS (p. 14) i DAC (p. 278) mantindran l'himne "In exituis Ysrrael" .
(***) Ja hem assenyalat el civilitzat respecte que té DAV envers els jueus, que el menen a suprimir una escena tan vexatòria com aquesta. DAC tampoc inclourà semblant intervenció judaica.
(****) També AANS vv. 172-186. "Lo Passament" del XV en expressar la voluntat dels jueus "cremem lo cos ab gran foch", també ho atenua

encomiable, per cert), tot i que, ara lluny de les fonts, es reiteren en la seva ferma voluntat d'endur-se Maria, provocant així una divertida lluita entre els jueus i els apòstols Pere i Joan, on es trauen ganivets, si bé aviat "tornen los coltells a son lloch" i la sang no arriba al riu.

Al DAT, seguint la tradició, els jueus queden cecs i el rabí, que ha gosat tocar el féretre, s'hi queda enganxat (*) i suplica a Pere ajuda, tal com ell l'havia ajudat quan -el dia que Jesús fou pres- a casa del gran sacerdot Caifàs, una serventa el descobrí com a seguidor de Crist (**). Aquesta curiosa referència l'aporta Voràgine a la "Legenda Aurea" sense cap mena de correspondència amb els apòcrifs consultats (***).

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

Després del penediment, a DAT -com assenyalava Joan de Tessalònica i recollia LAV- Pere commina al Rabí a agafar la palma de Joan i posar-la sobre el poble jueu, el qual, si es converteix,

---

"e tot aquell parlament fou ordonat per boca del malvat diable", segons constava als apòcrifs esmentats.

(*) A l'apòcrif de Joan el Teòleg, el gosat s'anomena Jenofias, al del Pseudo-Arimatea Ruben. El Tessalonicenc assenyala un pontífex jueu. En tots tres casos els braços del jueu queden enganxats al taüt de Maria i separats del seu cos pel colze, fins que es converteix. "Lo Passament" del XV referencia la ceguesa dels jueus i l'enganxada de mans. AANS només contempla aquest darrer fet ("Llega a las andas y quédanle pegadas las manos") si bé pressuposa l'altre.

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

(**) Es quan Pere nega, per tres cops, a Jesús (Mt. 26, 69-74; Mc. 14, 66-71 i LLc. 22, 54-60).

(***) Ho referencia també AANS vv. 187-191.

recuperarà la visió. DAE, novament, transgredeix la tradició i simplifica. Com no hi ha rabí, és el propi Pere qui agafa la palma i, a més a més, l'utilitza per realitzar un espectacular i no massa ortodoxe bateig per aspersió, com realment havien fet al Regne de València els agermanats amb els moriscos (*). Els jueus queden curats i per demostrar-ho mouen ostensiblement les mans, plens de joia. I segueixen el sepeli cantant "In exitu Israel d'Egipto".

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

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

LAV, però, recull la baixada de Jesús a emportar-se en cos i ànima a la Verge. L'acompanya un sèquit de sants i àngels, que DAT fa cantar per donar contingut dramàtic al trasllat del "cel" a la terra. Fixem-nos que a DAT Jesús surt del cel anunciant la seva in-

---

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

(**) AANS no anirà pas tan lluny : "Pone la palma sobre los otros ju-

tenció. Precisa d'aquests aclariments per cridar l'atenció dels fets extraordinaris en un escenari horitzontal.

A DAV, i al marge de tota tradició, en l'inici de la segona Jornada es produeix la ressurrecció de la Verge, la qual s'acomiada de tot el poble cristià, insistint en aquell populisme característic del text valencià.

Seguint Voràgine, DAT i DAV fan que Jesús consulti als apòstols sobre l'honor que li ha de fer a la seva Mare, els quals fan expressiu el seu veredicte desitjant la ressurrecció, ascensió i coronació de Maria. Se'n segueix, doncs, la crida que Jesús fa a la Verge perquè l'acompanyi i l'asseurà a la seva dreta (*).

DAE fa davallar espectacularment l'Araceli (**) fins al sepulcre d'on recull la imatge de la Verge ressuscitada i comença

---

díos y ven (y) luego, y llevenla a sepultar con este versso: Yn exitu Ysrrael Domim." (p. 15).

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

l'Ascensió. En aquest moment arriba S.Tomàs que excusa la seva tardança per la predicació a "les Índies" (*), cosa que recull la LAV (**) (i que no inclou DAT) si bé, d'altra faisó, quan Tomàs arriba, a la 'Legenda Aurea' ja s'ha produït l'Ascensió i, incrèdul, li cau del cel el cenyidor de la Verge.

---

així la presència implícita de la figura de Crist en aquestes emissions celestials.

(*) Com molt bé assenyala Lázaro Carreter (art. cit. pp. 384-385 i notes 29 i 30) és una perogrullada que hom hagi interpretat aquestes "Índies" com les d'Amèrica i posposant, en conseqüència, el DAE a 1492. Tomàs és sobradament sabut, fou apòstol de la 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 bragmanorum". Que en l'època posterior al descobriment colombí aquest vers prengués un altre relleu és cosa de la pràctica i de les connotacions d'actualitat que s'infereix en aquesta (és el mateix cas que la deposició de la palma sobre els caps dels jueus es convertí, després de les Germanies, en bateig per aspersió).

(**) Voràgine titlla d'apòcrif aquest fet i això explicaria la no inclusió en DAT i DAV. Tanmateix, la traducció catalana de LAV omiteix aquesta sentència d'apocrificitat i ho dóna com a bó i l'"Assomption de la Vierge" francesa segueix aquest final. La narració de LAV segueix al Pseudo-Arimatea (que després reelaborarà "Lo Passament") segons el qual Tomàs és transportat a la Muntanya de les Oliveres i veu l'Ascensió de la Verge (que s'esdevé en absència dels apòstols) i és privilegiat espectador del trànsit, del qual en rep la penyora de la cinta de Maria, amb la qual anirà a trobar-se amb els seus companys. Aquestos li retreuen no haver estat present en la mort i sepeli de la Verge i li recorden el seu dubte quan se'ls aparegué Jesús ressuscitat. Tomàs, però, té la possibilitat de rescabalar-se de tant "gran tort" -en mots de "Lo Passament"- anunciant l'assumpció de Maria -que comproven obrint el sepulcre- i mostrant-los el sagrat

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

L'arribada de Tomàs al DAE és, doncs, completament gratuïta: no segueix cap lògica argumental ni té cap conseqüència en el discurs, i només pot explicar-se pel seu paper d'agilitat dramàtica, de sorpresa i de comicitat latent, o d'una romanalla de les fonts en què s'inspira l'autor del text. La veritat és que Tomàs ni es veu privat de l'Assumpció i Coronació de la Verge, ni rep el famós cenyidor de Maria, tal i com manava la tradició (**).

---

cenyidor. Davant d'això els apòstols li demanen perdó per tants retrets, i tornen a escampar-se pel món a predicar el cristianisme. (Evangelis Apòcrifs, pp. 655-658; "Lo Passament", pp, 218-220).

(*) Ni les fonts apòcrifes ni la LAV res no diuen sobre la Coronació. A AANS és la Trinitat qui corona a Maria, una vegada ha pujat al cel, si bé parla Déu Pare, canten un "villancico" els àngels i clouen els apòstols, des de baix, amb l'himne "Assumpta est Maria yn celum, gaudent angeli et collaudantes" (p.16-17). Igualment transcorre a DAC (vv. 694-740). Al "Passament" especifica que la corona és de 12 estrelles "per los dotze goygs com plus que ella hach del seu car fill Jhesu Christ".

(**) AANS és més coherent. Tomàs arriba "desde las Yndias" i es pregunta per què es troba allí. Pere li ho explica i Tomàs ho dubta. Lla-

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

---

vors li cau del cel "la çinta de Nuestra Señora". Els altres apòstols admiren el cenyidor i li retreuen a Tomàs el dubte. Parlen S.Jaume, Felip, Andreu, Pere i Pau. Acaba l'obra decidint el seu retorn als respectius llocs de predicació i amb l'himne "Cantate Domino canticum novum". A DAC Tomàs arriba tres dies després de l'enterrament i, manifestant el seu desig de veure la morta, els apòstols -que no saben res de l'Ascensió- obren el sepulcre i el troben buit, únicament amb un vel -no la cinta- de la Verge. Just al contrari de la LAV on del cel cau la cinta "e tot l'autre vestiment romàs al vas", amb el qual se'n faran, continuant la narració de Voràgine, tot un seguit de miracles. El final de l'apòcrif de Joan de Tessalònica és d'aquest tipus : els apòstols obren el sepulcre i només troben els llenços de la mortalla. A l'apòcrif de Joan el Teòleg només se senten himnes celistis que fan pensar als apòstols en l'Assumpció de Maria, però no fan cap comprovació.

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

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

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

BARCELONA

4.4.3. El Drama Assumpcionista de Tarragona (DAT).

4.4.3.1. El text.

4.4.3.1.1. Edicions, estudis, datació i localització.

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

En trobar-la en un petit quadern de censals pagats a la Senyoria de Prades, hom pensà que provenia d'aquesta vila -al racó interior del Baix Camp-. D'altra banda, al mateix quadern hi ha un esborrany de carta del batlle de Prades (Berenguer Clarís) datat a 1420, cosa que conduí a Mn.Pié a fixar el drama entorn aquestos anys. En el mateix quadern hi ha unes estrofes d'una Croada incitada, en temps del Cisma d'Occident (1378-1429), pel robatori d'unes hòsties consagrades que uns pirates musulmans perpetraren a 1397 a Torreblanca (Plana Alta) (**). Hi ha també un "Sonus" o Goigs a la Mare de Déu de principis del XV, i després venen els censals -que justifiquen

(*) PIÉ, Joan : Autos Sagramentals del sigle XIV. RAAAB, I (1896-1898) pp. 673-686 i 726-744.

(**) PERARNAU, Josep : Notes teològiques. Dins el fullet de la "Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria" editat a Reus (1980) amb motiu de la primera representació a La Selva del Camp. JULIÀ MARTÍNEZ (op. cit., p. 203) creu, erròniament, que la Creuada narrada és a Terra Santa (!). En realitat, la "creuada" en qüestió va ser empresa, l'agost de 1398, pel rei Martí l'Humà, juntament amb les autoritats mallorquines i valencianes, que va trametre un estol contra les costes tlemcenianes (Magrib). Tanmateix, una tempesta va fer fracassar l'expedició. Cf. SALRACH, Josep M.-DURAN, E.: Història dels Països Catalans. Dels Orígens a 1714. Vol. 2, p. 790. Barcelona, 1981.

el quadern- de mitjans segle XIV (*). A continuació, la còpia del Drama Assumpcionista (que la lletra delata de la segona meitat del XIV) i un Plany Marial del XV (**).

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

(*) A.M.P. i T. : Guió escènic. Dins del mencionat fullet.

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

(***) En la nostra versió comparada (Apèndix Documental, 8.3.) seguirem aquesta transcripció que amablement ens ha facilitat el Dr. Soberanas.

(****) MORERA LLAURADÓ, Emilio : Tarragona Cristiana. Tom II. Tarragona. Instituto de Estudios Tarraconenses "Ramón Berenguer IV", 1954. pàg. 926. (Facsímil de l'edició de 1899).

(*****) Als "Goigs" inserits en l'esmentat quadern, hi ha, per exemple, una estrofa que diu:

"Tarragona honrada
ab la vostra advocada
Santa Tecla guiant,
prenets la devantera
ab la sua bandera
e metets-la abant.
Verge Sancta Maria
Ella prech Déu tot dia
del miracle prop mar,
ni en lir que ha moreria
faran cavalleria
del Salvador cobrar".

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

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

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

(*) cita doc Actiu Provincial Tarragona on referència Assumpció a 1388.

4.4.3.1.2. Representacions actuals.

Des de l'any 1980, el poble de La Selva del Camp representa aquest drama dintre l'Església Parroquial de Sant Andreu Apòstol, seguint el text establert per A.J.Soberanas i els arranjaments musicals que Joan Mª Aragonés ha realitzat d'acord amb les indicacions que, al respecte, fan constar les rúbriques del DAT.

Munta l'obra el Grup de Teatre de la Defensa Agrària i l'Schola Cantorum Parroquial de La Selva del Camp, sota la direcció musical d'Armand M. Puig i direcció general de l'espectacle a càrrec de Camil Ferrater (*). L'any 1963, en el II Cicle de Teatre Medieval, s'havia representat a Barcelona sota la direcció tècnica de Josep Romeu i Figueras i música a cura de Miquel Querol (**).

(*) Ens sembla molt positiu provar de reviure un drama medieval, si bé creiem que mai podrà assolir la vivacitat i autenticitat d'un "Misteri" d'Elx que no ha deixat de representar-se al llarg de sis segles.

(**) Els Cicles de Teatre Medieval se celebraren a Barcelona des de 1961 fins a 1969, al Saló del Tinell, sota la direcció de Josep Romeu.

(*) "s'és feta el Corral e tota la gent era là, per mirar" (Clavari municipal 1388, fol. 31v. AMT.

4.4.3.1.3. Valor poètic.

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

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

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

(**) Pere BOHIGAS (Notes sobre l'antic teatre català. Dins de "Aportació a l'estudi de la literatura catalana", pp. 320-348. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982) assenyala l'indefinit tuyt, el demostratiu cel, la forma play de la 1ª persona del singular del present d'indicatiu del verb 'plaure', els resultats de vocalització de t davant r, com són mayre, payre, frayre, repayre, salvayre, preycayre, confrayre; el manteniment d' it procedent de ct, ço és aduyt, fayts, feyts, nuyt; el canvi de d intervocàlica en s, com són plasent, lausament, veser; i les formes verbals del plural en ts : volrets, cobrarets. Encara podem afegir paraules com plausament, degú o covent. Tanmateix cal remarcar la vacil.lació idiomàtica que

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

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

---

es detecta, car trobem al costat de cel les formes catalanes eixa, aqueix-a o aquella, i al costat de frayre, la nostrada frare. Vid. també VIDAL ALCOVER, Jaume : Notes filològiques. Dins l'esmentat fullet de la "Representació de l'Assumpció..." La Selva del Camp, 1980.

(*) Pere Bohigas (op. cit. pp. 337) en diu "tercines i quartetes heptasíl.labes encadenades abab". (?).

(**) SERRA I BALDÓ, Alfons-LLATAS, Rossend : Resum de poètica catalana. Editorial Barcino. Col.lecció Popular, LXXV. Barcelona, 1932.

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

(*) Aquest paral.lelisme es fa especialment palès en les baixades i pujades dels cels de tots tres drames, on l'apòcrif del Pseudo-Arimatea assenyalava, precisament, aquest particular : "I mentre els àngels entonaven aquell passatge del Càntic dels Càntics en el que diu el Senyor: 'Com un lliri entre els cards, és la meva amiga entre les donzelles'..." "...començà l'assumpció al cel de l'ànima de la benaventurada verge Maria entre psalmòdies, himnes i els ecos del Càntic dels Càntics..." (Evangelis Apòcrifs, edic. cit. p. 653).

4.4.3.1.4. Les acotacions musicals.

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

El so d'"Oliver, bell oliver" -utilitzat quatre cops per Maria (vv. 337-40), Apòstols (vv. 347-50), Sants i seguici del Paradís (vv. 351-58)- és una melodia que, sembla ser, va composar el "Maestre dels trobadors" Guiraut de Borneilh (localitzat entre 1162 i 1199), i que apareix també entre les poques melodies del gran satíric Peire Cardenal (localitzat entre 1205-1272). El tema, com ens assenyala Joan M.Aragonés, ha passat en la cançó popular "El pare i la mare" (*).

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

Els altres "sons", en ser religiosos, pertanyents a la litúr

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

gia habitual, han permès, en les escenificacions actuals, de reconstruir-los amb literalitat.

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

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

L'himne gregorià "Veni Creator", atribuït a Ràbano Maurus (+ 856), serveix de base melòdica a l'àngel en anunciar a Maria el seu proper traspàs i oferir-li la palma (vv. 84-91), a Jesús quan

---

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

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

(***) Joan M.Aragonés adapta el text de Joan a la melodia gregoriana "De Virgo Dei Genitrix".

baixa a recollir l'ànima de Maria, als seus acompanyants (àngels i sants) i a la pròpia Maria (vv. 319-322, 325-328 i 329-332). Amb el so "Veni Creator Spiritus" tornarà a cantar Jesús davant del sepulcre per endur-se Maria al Paradís (vv. 505-508).

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

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

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

Jesús decideix pujar al cel en cos i ànima a la Verge, al

(****) En la versió actual es repeteixen els recitatius composats per J.M.Aragonés.

(*) J.M.Aragonés adapta aquest text a un discantus inspirat sobre el tema "Stella splendens" del Llibre Vermell de Montserrat, i recolzat per una tercera veu i un recitatiu.

(**) J.M.Aragonés ha aplicat als primers 4 versos (vv. 371-74) iniciats per Pere, la melodia del "Confitemini Domino", verset que es cantava antigament després d'anunciar l'al.leluia en la vigília pasqual.

(***) Música que, segons la tradició, escrigué, a Orvieto i per encàrrec del Papa (Urbà IV), el propi Tomàs d'Aquino (1225-1274) amb el text i l'ofici litúrgic de la Festivitat del Corpus en ésser proclamada (1264).

so "dels .III. 'santus' de Sancta Maria" (vv. 471-73) (*), i els sants l'acompanyen al so del tropus "Sospitati" (vv. 474-490) en anar a recollir-la, i al so de "iste confessor" en tornar a pujar a Paradís (vv. 509-540) (**). Coronada la Verge, els apòstols canten l'Himne "de la ...alena Lauda mater", títol mutilat al manuscrit i, per tant, indesxifrable (vv. 547-566) (***) i els sants entonen una "cantinela" en la que no s'assenyala el so (vv. 567-597) (****). Maria es dirigeix al poble en so de "Ymne de Nadal", el "Jesús Redemptor" del XIII (vv. 598-609), i acaba l'obra amb un gran cor dels actors que es retiren de l'escena (vv. 610-675) que, com hem vist, anava marcat al so d'una cançó profana avui desconeguda (*****).

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

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

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

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

(***) J.M.Aragonés hi aplica l'himne de vespres d'advent "Creator Alme Siderum".

(****)J.M.Aragonés adapta els versos al virelai a dos veus "Imperatritz de la ciutat joiosa" del s. XIII (Llibre Vermell. Ms. 1 de Montserrat).

(*****) Aragonés recolza el text en una melodia que composa a partir d'un tropus del Ms. 1 de l'Orfeó Català.

4.4.3.2. Estructura dramàtica.

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

L'extensió de cada Jornada és, pràcticament, idèntica: quasi el mateix nombre de versos (358 - 317) -una mica més llarga la primera- i amb el mateix nombre d'escenes -segons la nostra divisió-, ço és, deu per Jornada.

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

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

E S T R U C T U R A

JORNADA	ESCENA	TEMA	VERSOS	MANUSCRIT
Iª	0	Introducció : Definició dels llocs i desfilada ("intrada")		fl. 14
	1	Consell dels Jueus.	1-34	fl. 14v.-15
	2	Oració de Maria (Plany de desig).	35-73	fl. 15-15v.
	3	Ordre de Jesús.	74-85	fl. 15v.
	4	Visita de l'àngel.	84-117	fl. 16
	5	Sant Joan davant Maria.	118-145	fl. 16v.
	6	Arribada dels apòstols.	146-183	fl. 17-17v.
	7	Diableria	184-239	fl. 18-18v.
	8	Baixada del Paradís.	240-318	fl. 19-19v.
	9	Jesús a casa Maria.	319-346	fl. 19v.-20
	10	Pujada al Paradís amb l'ànima de Maria.	347-358	fl. 20v.
IIª	11	Joan-Pere-Palma.	359-370	fl. 20v.-21
	12A	Enterrament.	371-430	fl. 21-21v.
	13	Judiada.	431-470	fl. 21v.-22v.

JORNADA	ESCENA	TEMA	VERSOS	MANUSCRIT
(IIª)	12B	Continuació de l'enterrament i sepultura.	Cant anterior.	fl. 22v.
	14	Davallada del Paradís.	471-490	fl. 22v.-23
	15	Sepulcre.	491-504	fl. 23
	16	Ressurrecció.	505-508	fl. 23
	17	Desfilada envers Paradís.	509-540	fl. 23v.
	18	Coronació.	541-597	fl. 23v.-24
	19	Maria envers el poble.	598-609	fl. 24v.-25
	20	Sortida.	610-675	fl. 25-25v.

4.4.3.3. L'espai escènic.

4.4.3.3.1. Localització.

La "Representació de l'Assumpsió de Madona Sancta Maria" es féu, sense cap mena de dubte, a Tarragona, com ho assenyalen els Llibres del Consell de la Ciutat de 1388 (*). El lloc de representació no podia ser altre que la Plaça del Corral (actual Plaça de la Font), on els arxius tarragonins documenten tantes representacions teatrals, justes i torneigs (**). El professor Amadeu J.Soberanas, en el seu estudi inèdit abans mencionat, aporta l'explícita confirmació que la Representació de l'Assumpció "s'és feta e.l Corral e tota la gent era là, per mirar" (***).

(*) "Item, com per raó de la representació de la festa de la Asumpció de madona Sancta Maria, en lo mes d'agost, ara prop vinent fahedora, sia stat suplicat per alguns al Consell, que la Ciutat faça alguna ajuda en las mesions que s'i faran, e qu.els sien prestats alguns arneses que la Ciutat haja, és stat determenat que la ciutat los faça ajuda de 20 florins e que los prest los dits arneses". (AHT. Llibres d'Actes del Consell, 1388, fol. 7v.-8. Acords del dia 9 de Juliol de 1388).

(**) Morera Llauradó (op. cit. p. 926) cita que el beneficiat de la Catedral, Antoni Prunera, dirigí a 1386, la representació dels apòstols el segon dia de Pasqua, que el Consell de la Ciutat subvencionà amb 2 florins per construir barracons a la Plaça del Corral, plausiblement per encabir als espectadors.
SALVAT I BOVÉ (Tarragona antigua y moderna a través de su nomenclatura urbana (siglos XIII al XIX) Tarragona, 1961. p. 33) transcriu del Ms. 19 de la BUB (Catàlogo dels Archebisbes y de les coses notables de cada qual de aquels, compilat per Micer Lluys Pons de Icart): "...tingueren Taula y mantingueren justa a tothom en la Plaça del Corral".

(***) AHT. Llibres de Claveria, 1388, fol. 31v.

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

Documentada des de principis del XIII, la Plaça del Corral s'anomenava d'aquesta manera precisament per estar envoltada de cases amb porxos que formaven un ampli pati obert apte per a tota mena de representacions, però també per al mercat i la fira (*).

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

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

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

(**) A 1387, però, encara el Consell de la Ciutat autoritzava als franciscans a demanar almoina "per reparació o restauració del monestir" (AHT. Llibres d'Actes del Consell, 1387, fol. 7) (Cf. SALVAT I BOVÉ, op. cit., p. 29).

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

4.4.3.3.2. Ordenació d'un espai simbòlic.

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

El lloc de les representacions medievals, doncs, s'articularà i s'estructurarà d'acord amb aquest ordre emblemàtic, oferint un conjunt unitari, complet i sense fissures, susceptible d'evocar la imatge medieval del cosmos : la terra al centre, sobre d'ella la llum del cel, sota d'ella les tenebres de l'infern. Hem vist també de quina manera es traduïa en un pla horitzontal aquest trinomi. Si agafem un espai escènic tipus -rectangular i horitzontal- degudament orientat en un eix longitudinal oest-est, obtindrem una escena dividida en tres grans zones de significació connotada (Fig. 9) : Designem l'espai nº 1 "Infern" en el sentit de l'arrel de la paraula : "inferius" = = dessota, espai sota la terra. El món de l'abisme i de la fosca. El món del mal. El lloc dels morts (baix terra). L'espai nº 2, al bell mig, és la Terra ferma sobre la que es viu i es camina, i també la Terra planeta, centre de l'Univers precopernicà. Generalment l'espai on es desenvolupen les accions en moviment del drama. L'espai nº 3, en fi, el Cel, el món superior (per ço, generalment, més o menys elevat de la línia de Terra-Infern, mitjançant un entarimat, o col.locat sobre els balcons i finestres d'una casa de l'entorn, i sempre amb un accès d'escala). Físicament, el món de la llum (la cúpula celeste amb el sol i la lluna que, de vegades, venen figurats en aquest espai), espiritualment el Paradís, el "Regne dels cels", vivenda de Déu, dels sants i dels àngels.

Situats en un espai de plaça pública, a punt de representar,

caldrà subdividir l'escena per encabir els diversos llocs de representació.

El lloc dels morts, i també el dels no-batejats -els llimbs-, ve marcat no només per la situació oest, al costat de l'Infern (*), sinó també pel nord, banda on, a l'interior del temple, se situava el faristol de l'Evangeli -llegit, en exorcista actitud, cara al nord-, banda on se solia situar la pila baptismal (el baptisme com a pas del llimb a la vida en Crist). Tot plegat sembla insinuar-se l'evidència d'assimilar el nord-oest al món sepulcral. I, així, emplacem l'àmbit dels morts (en el drama que estudiem, el sepulcre de Maria a la Vall de Josafat) a la banda septentrional de l'occident. Tenim, doncs, un subespai important a incloure en l'esquema d'escenari que hem esbossat. De la subdivisió en quedarà una estructura en cinc àmbits (Fig. 10): L'Infern / Lloc dels morts i de la Tenebra / la Terra urbanitzada / la Terra natural / el Paradís.

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

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

Finalment, el Paradís pròpiament dit, el lloc més ricament

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

ornat de l'escenari, i plausiblement -per la quantitat de personatges que ha d'encabir- el més gran.

4.4.3.3.3. Translació a l'ordre escènic del DAT.

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

Cinc eren els llocs definits al text: L'Infern, el Paradís, la "barracha" dels Jueus, el sepulcre i la Casa de Maria (amb llit i oratori).

La situació Oest de l'Infern i Est del Paradís són inqüestionables en l'escenari múltiple horitzontal: era una simbòlica claríssima i irreversible. El Sepulcre de Maria acabem de demostrar com el seu lloc simbòlic dintre l'espai dels morts (Oest) i del fred (Nord) ens mena a situar-lo, sense cap dubte, al Nord-oest, al costat de l'Infern, tal com apareixia, d'altra banda, al pla escènic de la Passió de Frankfurt (1350) feta a la Plaça de Römer (Fig. 11) (*). A la tardana Passió de Lucerna (1583), el sepulcre es trasllada al Sud-oest, sota la bastida que cobreix la font de la Plaça de Weinmarkt on es fa la representació (Fig. 12). Aquí, l'existència d'una font pública, integrada a la representació, acostava a ella el lloc sepulcral: ja hem insinuat l'associació, dintre l'església, de les fonts baptismals i l'àmbit sepulcral. Al drama litúrgic "Officium Sepulchri seu Ressurrectionis" de Tours (s. XII), el sepulcre se situava simplement a l'Oest, als peus de l'església (**).

La Casa de la Verge era d'entre els llocs que entren en joc al DAT, el més idoni per simbolitzar la terra -el centre de

---

(*) KONIGSON, Elie : Op. cit. p. 114.

(**) Ibídem. p. 31.

l'esquema còsmic de la representació-. Per aquest motiu l'emplacem, amb tota seguretat, al bell mig de la banda sud de l'espai de representació, el lloc que en les Passions ocupa sempre el Temple o el Palau, precisament màximes expressions iconogràfiques de la Terra en l'escena medieval (Fig. 13). Certs mapes esquemàtics de l'Edat Mitjana representant la Terra, col.locaven les ciutats de Roma i Jerusalem al centre del món i banda per banda. Si pensem que la Verge residia a Jerusalem en els últims anys de la seva vida, la relació simbòlica central de la seva casa queda reforçada (Fig. 14).

Situats, doncs, Sepulcre i Casa de Maria, hom percep clarament que la "barracha" dels jueus ha d'ubicar-se entre ambdós. D'aquesta manera, vam inclinar-nos a disposar la Casa del Consell judaic al Sud-oest. La confirmació la trobaríem, una vegada més, en les disposicions escèniques d'època que ens han perviscut. El planell de la Passió de Lucerna, efectivament, emplaça la "Sinagoga" (temple dels jueus) al Sud-oest (Fig. 15). Així ho fa també la Passió de Frankfurt que marca "Synagoga et Judei" en aquesta zona (Fig. 11). Assenyalem, de passada, que en aquest espai entre la "Sinagoga" i el final del rectangle, tant a la Plaça de Römer com a la de Weinmarkt hi figura la porta d'accés a l'àmbit de representació, coincidència que -afegint encara l'entrada principal a les esglésies generalment per l'oest- ens duu a emplaçar-ne, així mateix, l'ingrés a l'espai escènic en la nostra Plaça del Corral.

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

escena que els menarà, a cadascun, al seu lloc determinat. D'altra banda, queden per encabir els apòstols (els 12 més Pau) als quals no se'ls hi assigna cap lloc, però que, a l'hora d'actuar, la rúbrica indica "vinguen los apòstols per diverses parts e posen-se davant la porta de Sancta Maria", per tal de significar la variadíssima i llunya na procedència d'aquests.

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

Finalment els espectadors es col.locarien al llarg d'~~ambdós~~ laterals del rectangle, en bancs, en llotges o sota uns porxos. No hi ha cap indicació al respecte (**). El que sí està documentat, però, és el pòdium o cadafal que es feien fer els Cònsols de la Mar de Tarragona per assistir a la representació: una estrada amb un ampit cobert d'un llenç de seda amb l'escut de la ciutat al mig (***) (Fig. 24)

Aquesta distribució, feta rigorosament sobre les bases docu-

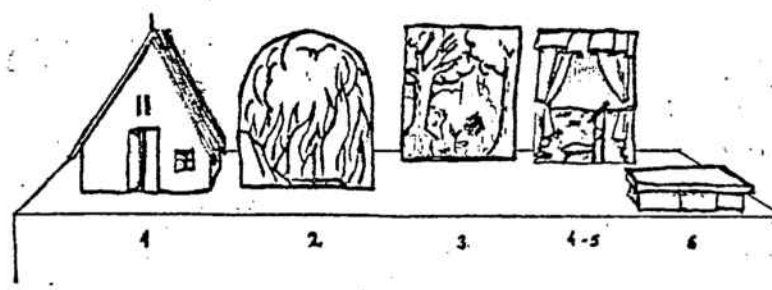
(*) Al Sud-est s'instal.laven els Apòstols a la Passió de Frankfurt i a la de Lucerna (Fig. 11 i 12).

(**) A Tortosa, en els espectacles a la Plaça pública, els espectadors estan en "cobertiços" de fusta, tancats per alguna mena de barana que els impedís envair l'espai dramàtic. Cf. 'Stabliment dels jochs dels entrameses', 1439. Stabliments-8 (1430-1459), ff. 35v.-36v. AMT.

(***) MORERA LLAURADÓ : Op. cit. p. 926. Prenem com a model de pòdium el que figura a la miniatura que il.lustra "Le Jouvencel" de Jean V de Bueil, manuscrit francès del XV de la Biblioteca de El Escorial, on es representa una escena de torneig. (Cf. GEC, vol. 14, p. 531).

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

La superficial distribució que en feu Julià Martínez (*) cau pel seu propi pes:



1.—Barraca de los judíos.
2.—Infierno.
3.—Paraíso.
4.—Casa de la Virgen.
5.—Reclinatorio donde reza la Virgen.
6.—Sepulcro.

Resulta un esquema fora de tota consideració tant des del punt de vista d'ordenació espacial, com pel que fa a la decoració escènica, a la plàstica escenogràfica i a la concepció medieval de l'espai teatral. No hi ha ni un lloc col.locat d'acord amb la lògica de l'acció clarament assenyalada pel text, ni, encara menys, d'acord amb la jerarquia espacial dels llocs imperant en l'Edat Mitjana.

(*) JULIA MARTÍNEZ, E.: Op. cit. p. 206. Dibuix de Rafael Fernández Martínez, catedràtic de dibuix de l'Institut d'Alacant.

L'estudi escenogràfic més seriós de Shoemaker (*), no donava, però, massa més llum sobre l'organització escènica del DAT. Queia, com molts, en una concepció frontal de l'escena, situant els llocs sobre un eix horitzontal o semicircular davant l'espectador. L'ordenació de Shoemaker, però, resultava bastant més lògica : collocava l'Infern i el Paradís a cada extrem de l'escena i la Barraca dels Jueus entre la Casa de la Verge i el Sepulcre; tanmateix en un ordre desvinculat de la simbòlica medieval: Paradís-Sepulcre-Barraca-Casa Verge-Infern.

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

4.4.3.3.4. Distribució dels decorats.

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

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

El text al.ludeix explícitament a la construcció de l'Infern, si bé la identificació amb què s'assenyala no ens fa pressuposar la decoració típica d'aquest lloc escènic. Una cosa, però, queda clara en la lectura de l'escena infernal : el LLOC D'INFERN conté dos espais, un exterior, on s'esdevé l'acció dialogada, i un interior on es "meten" als diables desobedients, on es fa "molt brogit" i on s'amaguen tots els dimonis quan arriba Jesús. Aquest espai interior és, possiblement, el que mana bastir el text. No resulta forassenyat, doncs, imaginar que l'entrada d'aquest espai intern vagi figurada per

---

(*) "...que.ls juheus facen .Iª. bella barracha... Lucifer ab los altres diables facen .I. loch que.y sia infern" (DAT, rúb. inicial).

la típica boca draconiana, anomenada, a França, "Musell d'Hellequin"(*), que, mitjançant una cortina o enginy tècnic, fa d'accés a l'interior infernal (**). El que resulta més agosarat és aventurar la realitat física de l'espai interior : era una mena de torre com a la miniatura de Valenciennes? Era efectivament un espai tancat? Això significaria que, almenys vuit personatges, cinc diables amb nom i tres o quatre de comparsa, haurien de romandre dintre d'aquest clos fins al final de la Jornada, excés no habitual en l'escena medieval on tot es fa a la vista i tot es mostra a l'espectador. Pensem que, efectivament, rera la boca del Leviatan hi havia un espai més o menys cobert on s'emplaçaven els elements d'efectes especials i per on desapareixien els diables castigats. Ara bé, amb una obertura pel darrera -al nostre parer- per tal que , una vegada acabada l'escena de la diableria, els actors sortissin i s'emplacessin arrambats al costat oest de l'espai de representació, o,simplement, que tal obertura ja quedés fora d'escena.

D'altra banda, els habituals inferns medievals acostumaven a ser d'obra perquè al seu dedintre s'hi solia fer foc. Aquí les rúbriques no detallen aquest particular; si bé Lucifer al.ludeix a una fogata on ordena posar-hi a Beemot (***); al.lusió, al nostre entendre, suficient per definir la d'altra banda habitual presència de l'element igni en l'Infern del DAT (Fig. 16 i Fotos 9 i 10).

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

(**) Lucifer diu ben clar que, complida la seva missió (rapte de Maria) "tancarem tantost la porta" (DAT, v. 229).

(***) "Metets-lo en lo foch ardent" (DAT, v. 220).

PARADÍS

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

Al llarg del text, però, se'ns suggereix, tangencialment, l'existència de certs elements que ens ajuden a definir aquest espai: en primer lloc, l'escala d'accés (**) que ens confirma un ja sospitat "Paradís" al cat sobre el nivell de terra (***), l'únic lloc, doncs, del DAT emplaçat damunt d'un cadafal de fusta, la forma del qual podem imaginar en comparació amb els cels horitzontals francesos (Fig. 17). En no tenir cap referència sobre l'entorn urbà en aquesta banda Est, no podem aventurar la hipòtesi de l'altre tipus habitual de Paradís: l'emplaçat sobre un balcó o una bastida entre les finestres d'una casa, i amb accés, igualment, d'escalinata.

El text expressa també, d'una manera o altra, l'existència d'uns seients on es col.loquen Jesús, Maria i, segurament, Joan Bap-

---

(*) DAT, rúbrica inicial.

(**) "Veus la escala que.s aparellada / al cel, de terra que pujar-i pusquen / hòmens e dones..." (DAT, vv. 517-519).

(***) Dos cops s'expressa clarament aquest desnivell terra-Paradís: Un quan Jesús decideix baixar a la terra per tal d'endur-se la seva Mare: "Devallem lo cors honrar / de la Verge mare mia" (DAT, vv. 471-72). L'altre quan Jesús, davant el Sepulcre, commina a Maria per pujar als cels: "Amiga mia, sus d'aquí / e puja-te.n en cel ab mi" (DAT,vv.505-506).

tista (*). Ell estaria en un tron central, al seient de la seva dreta posaria a la Verge, al de l'esquerra possiblement al Baptista, car aquest nom és citat al principi -i ja cap vegada més- entre tots els altres sants, patriarques i profetes que romanen anònims (**). Tot això ornat de la manera més acurada amb riques robes de porpra.

Afegim a l'esbós, un element habitual en aquests Paradissos: la figuració del cel que, generalment, es representa per un cercle rera els seients de Jesús i comparsa, fet amb llençols i fulls de paper pintat (***) (Fig. 18).

Cap detall escenogràfic se'ns aporta per imaginar la "barracha" dels jueus que, simplement, és "bella" i ha de semblar una "Casa de Conseyl". Figurarem, doncs, i només a nivell estrictament indicatiu, una estructura de casa escènica (sense envans), ço és un esquelet de fusta amb arcs de ferradura (seguint l'arcuació de la Sinagoga tole-

---

(*) Quan Jesús baixa a recollir l'ànima de la Verge diu "Vine amiga molt plasent, / elegida eternalment. / En ma cadira.t vull posar..." (DAT, vv. 319-321). En arribar al Paradís, Jesús "ab corona, posa-la.s a la sua part dreta" (DAT, rúb. entre vv. 358-59), així ho farà també quan la pugi en cos i ànima: "pos-la Jesús a la dreta part" (DAT, rúb. entre vv. 540-41).

(**) "(Paradís) on estigua Jesús ab àngels e ab archàngels e sent Johan Babtista e patriarches e profetes e vèrgens e d'altres mols sans" (DAT, rúbrica inicial).

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

dana), sota la qual emplaçarem, també com a mera indicació, un banc en semicercle -per indicar el concepte de Consell- on s'asseuran els jueus, un d'ells, el cridador, amb trompeta per convocar l'Aljama a l'ordre del Rabí (*). Els jueus, segons se'ns assenyala, porten armes amb les que intentaran atacar la comitiva del sepeli de Maria (**), si bé en cap moment es referencia quin tipus d'estris bèl.lics havien d'ostentar. (Fig. 19 a i b).

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

CASA MARIA

Per a l'estructura de la casa establim també un senzill esquelet de fusta compost d'unes columnetes que suporten una lleugera coberta. Dintre, el llit, situat a l'est, no separat amb cortines del restant de la casa -com interpreta Shoemaker (***)- sinó un llit alt de barrots que sostenen unes cortines cobertores. Aquest llit, però, en un moment donat esdevé féretre, cosa que indica la independència entre la carcassa de barrots que sosté les cortines i el catre que s'allotja al seu interior, probablement amb unes barres o braços, a mode de peanya processional, per transportar-lo. Davant la casa no hi havia una "capella annexa" com creu Shoemaker, massa

---

(*) "Don Caravida toch la trompeta" (DAT, rúb. entre vv. 4-5).

(**) "...los jueus façen aparès que dormen, e estiguen tots ab ses armes" , i, més avant "prenent les armes e dient: - Armes, armes, desastruchs!" (vv. 431).

(***) Shoemaker, W.H.: Op. cit.

complicat de fer, sinó simplement el típic oratori medieval: un faristol per posar el llibre, uns coixins als peus per agenollar-se, i, a tot estirar, un seient al davant. No cal res més per significar l'"oratori" que pot ser tan "bell" com calgui (*)(Fig. 21 i 22).

Quant a la porta d'accés a la casa de Maria, uns cortinatges recollits sobre les columnetes, basten per indicar-la, sense necessitat d'enrevessar-ho amb un element real de porta practicable com creu Shoemaker. Aquesta és la nostra opinió recolzada pel sintetisme escènic medieval que sempre tendeix al resum i al símbol. De tota manera, no podem més que moure'ns en el camp del supòsit,(Fig. 20).

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

SEPULCRE

(*) Moltes obres pictòriques d'època (sobretot "Anunciacions") excelleixen per la riquesa de l'"oratori", amb tota mena de detalls, i àdhuc amb llum artificial d'espelma articulada a manera de "flexo" modern. (Vid. Anunciació del Retaule de la Catedral Vella de Salamanca, de Nicolàs i Dello Delli, que prenem com a model).

Això evita qualsevol lloc sota l'escena (impossible si no hi ha un cadafal elevat que a DAT en cap moment sembla existir), que comportaria el sepulcre de túmul horitzontal que insinua Shoemaker.

No sabem fins a quin punt l'acotació "posat aquí lo cors estiguen (els apòstols) asseguts entorn del sepulcre, esperant Jesuchrist" (*) indica l'existència d'alguna mena de seients (en tot cas bancs) a l'entorn de la sepultura. (Fig. 23 i 25).

(*) DAT, rúbrica entre vv. 470-471.

4.4.3.3.5. Efectes especials, vestuari i 'atrezzo'.

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

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

Els sorolls paradisíacs es fan amb "esclafidós e corredós". Esclafidors són les castanyoles, instrument musical de percussió. Els "corredors" intuïm que es refereix a algun tipus de foc follet (els coets que corren per terra). Ambdós són festius i alegres, lleugers i, en el cas de les castanyetes, rítmic. S'usa en el retorn de l'àngel al Paradís(***). Al DAV cada sortida o entrada d'algú (amb màquines aèries) al cel, ve marcada pels "trons", i a DAE pels coets, campanes i refilar de l'orgue.

Aquí se cita un conjunt instrumental de cordes, que toquen personatges celestials, a l'inici de l'obra (****). És bastant probable que aquest conjunt no romangués inactiu durant la representació, ans al contrari, celebrés musicalment les solemníssimes entra-

---

(*) "façen molt brogit quax qui.l bat" (DAT, rúb. entre vv. 199-200).

(**) "E puys, los diables amaguen-se.n en Infern, fen gran brugit" (DAT, rúb. entre vv. 239-240).

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

(****) "...toquant ab estruments de corda davant..." (DAT, rúb. in.)

des i sortides del Paradís que fa la cohort celestial, acompanyant-la en els seus llargs himnes.

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

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

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

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

4.4.3.4. Acció dramàtica.

L'acció dramàtica en el teatre medieval es caracteritza per la seva solemnitat dels moviments, si bé no defuig escenes àgils que, generalment, van a càrrec dels elements negatius ridiculitzats: Recordem que, en l'escena medieval, al mal se li dóna un tractament còmic i a penes se'l combat. D'aquesta manera el DAT integra dues escenes completament estranyes a la solemnitat del drama, com a contrapunt vertebrador i com a baula dialèctica que dinamitza i contrasta el discurs uniforme de l'obra. Evidentment utilitza a diables i jueus per assolir l'efecte.

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

quatre punts cardinals i vers el centre, confluint el gros de l'acció al bell mig de la plaça.

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

En els quadres següents provem d'indicar sinòpticament el desenvolupament de l'acció dramàtica a través de l'argument i els llocs escènics, situant els personatges que intervenen en cada escena i acompanyant-ho de les acotacions que assenyalen les rúbriques.

Així doncs, a cada escena (de vegades composada per diverses subescenes de moviment) li correspon una acció argumental, hi actuen uns personatges determinats que segueixen un moviment (marcat generalment per les rúbriques o evidenciat en els versos), que es mouen en una o vàries seccions de l'escenari, que utilitzen o no algun decorat o element mobiliar, i que diuen el seu text al so d'alguna melodia, o fan algun soroll, o, simplement, reciten.

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	SOROLLS I MÚSICA
Introducció.							
a)	Construcció dels elements figuratius.	Jueus i diables, altres actors o fusters i manobrers.	Es treballa per tot l'espai escènic.	TOTA	"Primerament, que.ls juheus facen .Iª. bella barracha.. Lucifer ab los altres diables facen .I. loch que.y sia infern, e duguen-hi ancluses e mayls... Sia ordonat paraýs ab beles porpres e ab rics draps e bones odós... Sia feyta .Iª. casa en la qual aga un bel lit tot encortinat... e davant la casa aga .I. bell horatori... sia feyt en altre loch .I. bell sepulcre...	Va apareixent a la vista de l'espectador tot el decorat enllestit: "Barracha" dels Jueus, Infern, Paradís, Casa de Maria amb llit i oratori i Sepulcre de Maria.	Els propis de muntar bastides de fusta...
b)	Solemne entrada de tots els personatges, i col.locant-se als seus respectius llocs o seccions.	TOTS.	Van entrant per l'accés (10) i escampant-se per 1, 3, 9, 8, 5, 4, 6, 7 segons l'ordre d'entrada: Lucifer i diables (Astarot, Beemot, Barit, Mascaron i altres 3 o 4), Jueus (Rabí, Caravida, Corcoç, Thabof i altres 4 o 5 de l'Aljama), Jesús, àngels, arcàngels, Joan Baptista, patriarques, profetes, verges i sants. Maria i Apostolat (Pere, Pau, Joan, Andreu, Jaume el Major, Jaume el Menor,	TOTA	"Tots aquests que faran la representació sien justats en .I. loch e facen lurs intrades..."		Instruments de corda (tocats pels àngels)

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
			Tomàs, Felip, Bartolomeu, Mateu, Simó, Judes i Macià) dones de companyia.				
(1ª Jornada) I a)	Tràfec dels jueus.	Grup de Jueus.	Els jueus es mouen per tot el centre de l'espai escènic.	3'-2-4-6	"...trafeguen (els jueus) per lo loch hon se farà la representació".	Centre-nord de l'escena.	Tràfec
b)	El Rabí fa cridar l'Aljama a Consell.	Rabí i D.Caravida	D.Caravida, a l'ordre del Rabí fa la crida tocant la trompeta.	3	"...e.l Rabí ab don Caravida romanguen en la barracha. Aprés diga lo Rabí al cridador don Caravida... Aprés don Caravida toch la trompeta..."	Casa del Consell i banc. Trompeta.	Toc de trompeta.
c)	Reunió per deliberar sobre la cremació del cos de Maria.	D.Corcoç, D.Thabof, D.Caravida, Rabí i Grup de Jueus (almenys 4 o 5).	Els jueus s'apleguen dintre la Casa del Consell i s'asseuen al banc.	3'-3	"Aprés vinguen tots a la Casa del Conseyl"	Casa del Consell i banc.	
II	Oració de Maria desitjant el traspàs.	Maria (potser les dones d'acompanyament)	Maria, agenollada al seu oratori, pregarà de manera submissa i emocionada.	5'	"...la Verge Maria exirà de la sua casa e devotament ahorarà en son horatori; e farà sa horació homilment."	Oratori amb llibre obert i reclinatori o seient i coixí.	Cant "en so de Cleriana" o de "Vexilla Regis prodeunt
III	Ordre de Jesús d'anar a consolar a sa Mare.	Jesús i àngel.	S'alça Jesús del seu cadiral per ordenar a un àngel que baixi a la Casa de Maria, i li dóna una palma guarnida.	9	"Digua Jesús a l'Angel"	Tron celestial i Palma.	"en so de rima".

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
IV a)	Missatge de l'àngel prometent una prompta vinguda de Jesús per endur-se-la al cel	Àngel i Maria.	L'àngel baixa del Paradís, saluda i s'agenolla davant Maria i li lliura la palma.	9-8-6-5'	"L'ángel, saludant sancta Maria... agenol-se denant sancta Maria"	Oratori. Palma.	Cant al so de "Veni creator Spiritus".
b)	Resposta de Maria demanant-li el nom a l'àngel, suplicant-li la reunió dels apòstols i pregant-li no veure el diable en el trànsit.	Maria i àngel	Maria respon a l'àngel molt emocionada.	5'	" Respongua Maria a l'àngel ...quax ploran"	id. id.	Recitatiu a "so de rima, tot pla".
c)	Resposta de l'àngel assegurant-li el compliment de les seves peticions.	Àngel i Maria.					
d)	Retorn de l'àngel al Paradís i retirada de Maria dins casa.	id.	L'àngel torna al Paradís i Maria es retira dintre casa i plora.	5'-7-8-9. 5'-5.	"Sia ordonat que quan l'àngel haurà duyta la palma a la Verge Maria, can se.n tornarà a paraýs, que sia feyt brogit ab esclafidós e corredós envés paraís".	Llit encortinat a cobert de la casa.	Soroll de castanyetes i coets corredors.
V a)	Arribada de Joan a casa Maria, saludant-la meravellat pel seu miraculós viatge.	Joan	Joan arriba d'algun dels llocs on s'han disposat els apòstols (4, 6 o 7) i fa gestes d'estranyesa i meravella	5'	"E sent Johan vinga a la porta de sancta Maria, maravelant-se, e salut-la homilment."	Porta de casa Maria: una cortina recollida en les columnes que sostenen la coberta de la "casa" L'oratori al costat.	Recitatiu 'tot pla'.
b)	Salutació de Maria a Joan, comunicant-li el seu proper traspàs, encarregant-li l'enterrament i posant-lo sobre avís de les intencions dels	Maria i Joan (dones de companyia?)	Maria, potser asseguda en una cadira, deixa de plorar saluda a Joan i li entrega la palma.	5	"Sancta Maria depeya.s a plorar"	Interior de la casa. Llit encortinat. Potser un petit seient	Recitatiu 'tot pla'.

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
(V)	jueus. Finalment li dóna la palma i li encarrega que la dugui davant el seu féretre					Palma	
c)	Plany de Joan per la imminent mort de Maria i sentiment de solitud, mentre que demana a Déu l'aplec dels apòstols per a tan dolorosa circumstància.	id.	Joan plora i es gira envers el Paradís (Est) per tal de pregar.	5	"Sent Johan, ploran, se gir devés Paraís"	id.	Cant en so de "Vexilla Regis prodeunt"
VI a)	Arribada dels apòstols, per distintes direccions, davant casa Maria, s'admiren del seu viatge i reunió miraculosos i fan cabòries sobre el seu significat.	Pere, Pau, Andreu, Jaume Major, Tomàs, Felip Bertomeu, Mateu, Simó Judes i Macià,	Arriben els apòstols des dels llocs 4,6 i 7, fent gestos de sorpresa i, suposem, se saluden entre ells amb abraçades.	4,6,7-5'	"Pus, vinguen los apòstols per diverses parts e posense davant la porta de sancta Maria, maravelant-se"	Porta de Casa Maria, figurada per un cortinatge. Oratori al costat.	
b)	Joan anuncia als seus companys el motiu de l'aplec, la mort de Maria, i els aconsella que defugin el plor per no torbar al poble.	Id. i Joan	Joan surt de Casa Maria a rebre als seus companys. Gestos d'acolliment.	5-5'	"Aprés isqua sent Johan de la casa de sancta Maria, e diga als apòstols"	id.	
c)	Entrada dels apòstols a Casa Maria on la saluden amb inclinacions.	id. i Maria (dones de companyia?)	Els apòstols franquegen l'entrada de la casa i s'inclinen, amb humilitat, davant la Verge.	5'-5	"Pux, entren los apòstols e homilment enclinen-se a la Verge Maria dient tots ensemps".	Interior casa. Llit encortinat i possible seient.	
d)	Els apòstols acomoden a Maria per al trànsit.	id.	Els apòstols estenen a Maria sobre el llit i s'ordenen al seu darrera, amb ciris encesos, excepte Pere i Pau que estan al cap.	5	"Depux, posen sancta Maria en lo lit, e sien encees molts ciris que tinguen los apòstols hordonats aprés lo lit, e sent Pere e sent Pau al cap del lit, e los altres aprés"	id. + ciris encesos.	

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
VII a)	Lucifer ordena a Astarot que li porti el cos de Maria.	Lucifer, Astarot, Barit, Beemot, Mascaron i altres diables (almenys 3)	Lucifer tramet l'ordre de rapte a Astarot, suposem que assenyalant-li el lloc de la casa de Maria.	1	"Pux diga Loçifer al diable Astarot"	Davant de la boca de l'Infern	
b)	Astarot s'hi nega.	id.	Astarot tremola de por, no hi gosa i refusa l'ordre.	1	"Vengut m'és gran tremolament / ...per què.t dich no.y gos anar, / ni la poyria derochar".	id.	
c)	Lucifer castiga la desobediència d'Astarot.	id.	Lucifer ordena als diables donar una pallissa a Astarot	1	"Aprés diga Luçifer als diables : "Batets-me aquest enamich".	id.	
d)	Astarot rep el càstig.	id.	Els diables entren amb Astarot a l'interior de l'Infern i l'atonyinen.	1'	"Aprés los diables meten Starot en Infern, e façen molt brogit quax qui.l bat"	Interior de la boca infernal	Sorolls de cop amb "encluses e mayls".
e)	Lucifer passa l'ordre a Barit, el qual també s'hi nega, essent castigat.	id.		1	"Aprés diga Luçifer a Barit" "Diga Lucifer als diables: "Metets-lo dins de mantinent! / Donats-li pena e turment!"	Davant de la boca de l'Infern.	
f)	Barit rep el càstig.	id.	Els diables entren amb Barit a la boca de l'Infern	1'	"E los diables façen axí com del primer"	Interior Infern	Sorolls de cops
g)	Lucifer passa l'ordre a Beemot qui també la refusa i és castigat.	id.		1	"Diga Luçifer als diables: "...Metets-lo en lo foch ardent / hon aja sofre molt pudent".	Davant boca infernal.	
h)	Beemot rep el càstig.	id.	Entren amb Beemot a l'infern	1'	-No s'indica-	Interior infern. Foc i sofre.	Soroll de cops.

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
(VII) i)	Lucifer repeteix l'ordre de rapte a Mascaron	id.		1	"...e, si la pots enderroquar, / tantost açí tu la haporta / e tancarem tantost la porta".	Exterior infern	
j)	Mascaron accepta, ple de por i amb total incertitud d'èxit.	id.	El diable Mascaron accepta l'ordre, fent ostensibles gestos de pànic: tremolant, fregant-se els ulls i gratant-se el cap.	1	"Responga Mascaron ab paor, tremolan, freguan-se los uyls : Abans de temps me grat lo cap".	id.	
k)	Els diables surten de l'infern i Mascaron s'apropa a la casa de Maria, tanmateix la baixada de Jesús del Paradís, els fa fugir a tots i retirar-se als seus dominis infernals.	id.(+ Jesús)	Els diables franquegen l'espai d'infern i s'escampen, possiblement pels espais 2 i 4, a l'aguait de la Casa de Maria. Mascaron s'hi acosta, però Jesús, que baixa amb el seu sèquit a recollir l'ànima de sa mare, li colpeja la cara amb la creu i el fa fugir, esperitat, i tots els diables se n'entren per la boca de l'infern, espaordits i sorollosos.	2-4	"Puys, estiguen fora d'Infern los diables, e Mascaron pus prop de la casa de sancta Maria, mas no s'i acost massa. E can veurà venir Jesucrist e li darà ab lo bastó de la Creu per la cara, vaya devés los altres diables, cridant e dient: "Fuyam, fuyam, que mala.y só anat! / Desvalguda m'és tota ma art!" E puys, los diables amaguen-se.n en Infern, fen gran brugit."	Espais de sepulcre i davant casa Maria. Boca de l'Infern amb porta que oculta l'interior.	Soroll infernal.
VIII	Jesús amb part de la seva cohort celestial, baixa, solemnement, del cel a buscar l'ànima de Maria.	Jesús, àngels, arcàngels i sants.	Davallen del Paradís per l'escala i fan un periple processional abans d'arribar a Casa Maria (en simultaneïtat amb l'acció final dels diables).	9-8-7-6-4	"Puys vingua Jesucrist ab alguna companya dels sans, e.ls altres romanguen en Paraýs. E aquells qui vendran ab Jesucrist, dos àngels canten aquesta cantinela e los altres sans responguen".	Processó per espais de terra (amb arbres, potser)	En so de "Dei gratia".
IX a)	Jesús arriba a Casa de Maria i li promet la corona i la seva part dreta al cel.	Jesús i cohort, Maria i	Jesús arriba amb el seu seguici a la porta de Maria, els apòstols els fan lloc	5'-5	"Com serà Jesús davant sancta Maria facen loch los apòstols, e horden-se Jesús	Porta i interior de la Casa de	So de "Veni Creator"

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
(IX)	Maria li respon que ja està preparada.	apòstols (dones de companyia?)	i s'ordenen entorn el llit.		ab los altres sans entorn del lit".	└lit.	
b)	Jesús s'enduu l'ànima de Maria i ordena als apòstols la sepultura del cos a la Vall de Josafat on cal que esperin el seu retorn dintre tres dies.	id.	Jesús agafarà una petita imatge de la Verge (ànima) i se la posa respectuosament al braç.	5	"Lavós prenga Jesús la ànima de sancta Maria e posla.s en braç, homilment"	Interior casa Maria. Imatge de l'ànima.	Recitatiu "tot pla" i so de "Bell oliver".
X a)	Jesús torna amb el seu seguici als cels pujant l'ànima de la Verge	id. (Maria morta)	Mentre els personatges celestials fan via, en solemne desfilada, cap a Paradís l'apostolat entorn la Verge morta plora.	5 5'-4-6	"Lavós, Jesucrist ab tota sa companya torn-se'n a Paraís, e los apòstols, quax ploran, diguen..."	Interior casa Maria. Desfilada de retorn per espais de terra.	En so de "Oliver, bell oliver".
b)	Rebuda triomfal al Paradís.	Jesús i cohort en processó, i la resta de personatges celestials que esperen a Paradís.	Els sants que han romàs al Paradís acudeixen a rebre l'ànima de Maria amb gran fascinació.	4-6-7-8	"Pus, isquen a carera la companya qui és romasa en Paraís, e, maravelan-se, digen..."	Espai de terra i escales del Paradís.	En so de "Beyl Oliver"
c)	Coronació de l'ànima de Maria.	id.	Arribat al setial diví, Jesús corona la imatge de la Verge i la col.loca a la seva dreta.	9	"E pux, ab corona, pos-la.s a la sua part dreta"	Tron amb dosser flanquejat per dos seients i tancat plausiblement per cercle del cel	

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
(2ª Jornada) XI	Joan ofereix la palma a Pere, com a cap de l'Església i Pere la refusa en favor de la virginitat de Joan, mentre Pau apressa per l'enterrament.	Apòstols i Maria morta.	Joan porta la palma i l'allarga a Pere que no l'agafa. Pau posa la mà sobre el féretre i proposa el sepeli.	5	"E sent Johan, portan la palma, e present-la a sent Pere... E sent Pere no la prenga... E pux diga sent Pau, guardant los apòstols, posant la mà sobre lo lit".	Interior Casa Maria. Palma.	
XII A	Els apòstols, amb el féretre de Maria al coll, comencen la processó de la mort o de l'enterrament, entonant un himne de lloança a Déu i Maria.	id.	Els apòstols aixequen el llit i el treuen de l'estructura encortinada per fer el sepeli de la Verge. Surten de casa Maria i, en processó, es dirigeixen al Sepulcre.	5-5'-7-6-4	"Aprés d'açò, leven lo lit los apòstols, e Sent Pere començ, alta veu, Alleluia ... e los altres de dos en dos, canten aquesta cantinela..."	Interior-Exterior Casa Maria. Espais de terra per on transcorre la processó.	En so d'"Alleluia de diapte". En so de "Pange,lingua, gloriosi, del Corpus Christi".
XIII a)	Els jueus s'alcen en armes contra l'enterrament de la Verge.	id. i Jueus.	En desfilar per davant el lloc dels jueus, aquestos agafen les armes i ataquen la comitiva.	3'	"Com los apòstols siran davant los juheus façen aparès los juehus que.s despertèn, prenent les armes"	Davant la "Barraca" dels Jueus o Casa del Consell.	
b)	Els jueus proven d'arrabassar el féretre de Maria i queden cecs.	id.	El Rabí gosa enderrocar el tàlem mortuori i s'hi queda enganxat mentre els seus companys perden la vista.	3'	"E pux, lo Rabí exech-se envés lo lit, quax qui.l vol enderroquar, e estiga penjat per lo lit, a manera d'om qui no se'n pot deslapaçar, e tots los altres juheus façen aparès que sien orbs e que no sàpien anar".	id.	
c)	El Rabí demana ajuda a Pere i li recorda que ell l'havia encobert quan, a casa Caifàs, una serventa el reconegué com a seguidor del Crist condemnat.	id.	Impedit i plorós, el Rabí suplica redempció.	3'	"E lo Rabí planga's quax qui plora"	id.	

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
(XIII)	Però Pere el commina a fer un acte de fe.						
d)	Fet el qual, el Rabí es cura parcialment, i encara s'haurà de reiterar per quedar sa.	id.	El Rabí es converteix i es desenganxa del taüt, tanmateix li caldrà besar el llit de la Maria i invocar la seva virginitat per quedar absolutament guarit.	3'	"Dit açò, yequesca's caure del lit e yaga en terra doloreyan-se" "Pux bes lo lit lo Rabí".	id.	
e)	Finalment, Pere commina al Rabí a executar una conversió col.lectiva, que permetrà la curació dels jueus convertits que s'afegiran al sepeli.	id.	El Rabí, a petició de Pere, agafa la palma que duu Joan i la posa sobre els caps dels jueus per convertir-los i tornar-los la vista. I els que es converteixen obren els ulls i els que no tornen a les palpentes a la "barraca".	3'-3	"E lo Rabí prenga la palma e toch-ne lo poble (jueu)" "E alguns juheus leven-se, quax qui.s veen, e d'altres romanguen e depegen-se cechs e tornen-se'n a la barracha".	Exterior-Interior barracha.	
XII B	El sepeli, interromput per l'atac jueu, continua, i el cos de Maria és sepultat.	id.	Joan torna a agafar la palma i es restaura el seguici, prenent el llit i continuant el cant. Arriben al sepulcre i hi posen el cos de la Verge, després s'asseuen al seu entorn esperant la vinguda de Jesús.	2	"E puys, los apòstols, tornada la palma a sent Johan, prenguen lo lit e canten l'imne damunt dit, si acabat no era, e porten lo cors a la soboltura; e posat aquí lo cors estiguen asseguts entorn del sepulcre, esperant Jesucrist.	Sepulcre. Potser uns bancs a banda i banda.	Himne en so de "Pange lingua gloriosi del Corpus Christi".
XIV a)	Jesús expressa la seva voluntat d'anar a ressuscitar a la Verge.	Jesús amb cohort celestial	Des del seu tron manifesta la seva intenció de baixar a terra.	9	"Devallem lo cors honrar de la Verge mare mia, lo qual vull ressuscitar".	Tron del Paradís	"So dels III santus de Sancta Maria".

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
(XIV) b)	Baixada solemne del seguici celestial encapçalat pel Salvador.	id.	Desfilada per l'espai de terra de tota la comitiva. S.Miquel porta als braços la imatge de l'ànima de la Verge.	8-7-6-4	"E Jesús vinga ab los sans e ab los àngels; e sent Miquel port la ànima de sancta Maria"	Espais de terra. Imatge.	En so de "sospitati".
XV	Jesús, en arribar al sepulcre, demana als apòstols com honorar a sa mare, els quals, sense dubtar, li demanen la ressurrecció i coronació.	id. i els apòstols.	Arribada a la sepultura i salutació dels apòstols.	2	"E com seran al sepulcre, salut Jesús los apostols"	Sepulcre	
XVI a)	Jesús crida a Maria.	id.	Jesús agafa la imatge de l'ànima de Maria que duia S.Miquel i ordena a la Verge que surti del sepulcre.	2	"Aprés Jesús prenga la ànima de la mà de sent Miquel e tinent en los braços, guart envés lo moniment dient... "Amiga mia, sus d'aquí / e puja-te.n en cel ab mi".	Sepulcre Imatge	En so de "Veni Creator".
b)	Ressurrecció de Maria.	id, i Maria.	S'amaga la imatge de l'ànima i Jesús obre el sepulcre i treu a Maria vestida de blanc.	2	"Aprés amaguan la ànima, tragua /...(Maria del)/ sepulcre"	Sepulcre	
XVII	Maria és conduïda triomfalment al cel en carn i ossos.	id.	S'emprén la desfilada cap al Paradís sota himnes de lloança, i es puja la solemne escalinata.	4-6-7-8	"...e port-la en Paraís per /.../ cantant los sans de dos en dos"	Espai de terra i escales del Paradís.	En so "iste sonfessor".
XVIII a)	Jesús asseu a Maria a la seva dreta i la corona.	id.(excepte apòstols	Instal.lats al Tron del Paradís, Maria al seient de la dreta, s'esdevé la Coronació.	9	"Com sien en Paraís, pos-la Jesús a la dreta part, e pos-li la corona e.l cap"	Tron del Paradís i 2 seients. Corona.	

ESCENA	A C C I Ó	PERSONATGES	M O V I M E N T	SECCIÓ	R Ú B R I Q U E S	DECORACIÓ	MÚSICA
b)	Els apòstols entonen un himne de lloança.	Apòstols	Des de baix, els apòstols ofereixen un cant a la Verge en la seva coronació.	6-7	"/...../ Sancta Maria, quan ten los /...(apòstols de dos)/ en dos"	Espais de terra al peu de l'escala del paradís.	En so "de l'Ymne de la /.../alena Lauda mater".
c)	Els sants també entonen llurs lloances.	Sants	Amb respecte, els sants del Paradís canten a Maria.	8	"Aprés d'açò, los sants, de dos en dos, diguen la cantinela davayl scrita, denant sancta Maria, homilment".	Escales del Paradís	-No s'assenyala so-
XIX	Maria s'ofereix com a advocada del poble i intercessora davant de Déu.	Jesús i Cohorts celestials i Maria.	S'alça -potser- Maria del seient, amb corona, i es dirigeix al poble.	9	"Pux, dita la cantinela damunt dita, sancta Maria gir-se envés lo poble"	Paradís	En so de "Ymne de Nadal".
XX	Cloenda.	TOTS	Els actors van desfilant i abandonen l'escena cantant uns goigs a la Verge, entre els quals es demana quelcom per menjar.	TOTA ESCENA	"/... .../ vagen-se'n /... .../eglésia, cantan de dos en dos la cantinela davayl scrita /..../ que,s seguex...	Tota l'escena.	Sonus : "Ab goyg e ab alegria", "Mala fuy tan fresqueta / com no fuy mongeta".

4.4.4. El Drama Assumpcionista de València (DAV).

4.4.4.1. El text.

4.4.4.1.1. Edicions, estudis i datació.

El manuscrit que contenia aquest fragmentat drama assumpcionista, pertanyia al bibliòfil valencià Salvador Sastre. Anava curosament enquadernat en pergamí i contenia 14 fulls de vitel.la en octau, sense foliar, on, amb lletra gòtica del XV i capitals ramejades, anava escrit el DAV.

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

Sortosament, però, Ruiz de Lihory, Baró d'Alcahalí, tingué el feliç encert de publicar-ne una transcripció molt digna (*) que Sanchis Guarner milloraria salvant certs errors filològics evidents i explanant les abreviatures que el Baró d'Alcahalí deixa sense resoldre (**).

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

(**) SANCHIS GUARNER, Manuel : El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València. BRABLB, XXXII (1967-68), pp. 97-112. Nosaltres seguim aquesta transcripció en la nostra versió comparada (Apèndix Documental, 8.3.) si bé numerem els versos (Sanchis Guarner només numera "cobles"); naturalment, els versos existents, ço és, els del paper de Maria i els

Per l'estat de la llengua en què està redactat, el drama sembla escrit a l'albada del XV o finals del XIV. Pere Bohigas(*) encara creu que és còpia d'un text anterior. Romeu i Figueres, però, data el text als "volts de 1425", sense cap fonament documental (**).

Tot plegat, creiem que cal decantar-se per relacionar aquest text i la notícia d'un testimoni ben antic i seriós com és Joan Timoneda (1518/20-1583) editor i dramaturg destacat, que documentava la representació d'un drama assumpcionista fet a la Catedral de València des de 1416 (***).

---

primers de cada intervenció dels altres personatges.

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

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

(***) "En el año de mil y quatrocientos y dieziséys a quinze de agosto, se començó a hazer fiesta de la triumphante Assumpción de Nuestra Señora en la seo de Valencia. Y por ser el primer año que fué en sábbado, mandaron que hiziessen fiesta tres días arreo". Juan Timoneda: Memòria Valentina. València, 1569.
Cf. MERIMÉE, Henri : L'Art dramatique a Valencia. p. 8. Toulouse, 1913. Merimée posa en dubte aquesta data per a DAV, però Sanchis Guarner la dóna com a bona.

4.4.4.1.2. Entitat literària.

4.4.4.1.2.1. Estat fragmentari.

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

Pensem que el paper de la Verge comporta a DAV 167 versos (els altres 52 són els inicials de la resta dels personatges que atenyen la xifra de quasi seixanta actors). Si tenim en compte que a DAT (amb també uns seixanta personatges) Maria recita 92 versos, mentre que la resta d'actors 583 -ço és una proporció d'1/6-, i a DAE (amb 58 personatges), Maria canta 48 versos i la resta 209 -ço és, una proporció d'1/4-, podem establir una hipotètica proporció d'1/5 per a DAV, amb la que resultarien 835 versos per la peça completa, és a dir, el drama assumpcionista català més extens. La riquesa de les acotacions escèniques ja ens ho feien sospitar.

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

La solemnitat del DAV arribava fins i tot al detall d'assaig actoral : que cada actor tingués el seu paper escrit sobre pergamí i amb capitals ornades, era un luxe molt consonant amb la fastuositat de la València del XV.

4.4.4.1.2.22. Valor poètic.

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

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

Els versos de DAV estan curadament construïts, amb certs arcaïsmes que fan pensar a Pere Bohigas (*) en un text més antic encara, del qual aquest en seria còpia. Conté, a més a més, com és habitual en l'època, bastants provençalismes (**).

Quant a la versificació només podem referenciar la del paper de Maria, que utilitza sistemàticament el decasíl.lab amb cesura a la quarta, en diverses combinacions estròfiques ('abab', 'abbacddc', i, sobretot, les sextines 'aabaab' i 'aabbcc') i l'octosíl.lab en estrofes de set versos monorims (aaaaaaa). Quant als altres personatges, i guiats només pels versos inicials, veiem com les donzelles empren l'octosíl.lab (probablement apariats en noves rima

---

(*) BOHIGAS, Pere : Op. cit. p. 339.

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

des), utilitzat també per Jesús i els Apòstols. El decasíl.lab apareix també en boca dels àngels, Prínceps i apòstols. En boca del poble apareix algun que altre hexasíl.lab i heptasíl.lab, però amb solament els versos inicials no podem aportar cap detall formal més, ni estròfic ni de composició.

Alguns d'aquests versos inicials ens remeten a cançons marials del segle XIV, segons data críticament Aramon i Serra (*), així "Palays de Déu alt e maravellós", "Clau de David, sement de Ioachim", "Vexell sagrat, solell de resplandor", "Verge que fos de totes la pus digna", "Castells enclaus de tanqua virginal", "Gaug sia ab vós, imperial Reÿna", "Mayres de Déu qu.ets de gràcia plena", "Castells de fe, saluts dels pecadós", "Fonts de virtuts a qui.s tany excel.lenca", "Solell del món, Emperadriu", "Flors virginals", "O vera lum dels cristians", "Amperayrits ab vera conexença", "Libre d'amor de gran saber", "Senyora, flum excel.lent riu", "Mare de Déu, estel.la radiant", etc., etc.

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

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

(**) Pensem que aquesta, a finals del segle XIII -i després del salvatge anorreament de l'esplèndida cultura occitana per les croades franco-vaticanes contra el catarisme-, se sublima, i transforma el desig sexual envers la dona estimada, en místic abrandament religiós envers la Verge Maria, que esdevé la dona ideal per excel.lència, sobretot d'ençà l'establiment de la Inquisició a Occitània (1225) que combatrà l'amor cortès i la "joi d'amors", veritable sentència de mort contra la poesia trobadoresca provençal. Cf. NELLI, René: L'erotique des troubadours, 2. pp. 165 ss. Union Générale d'Éditions. Col. 10/18, nº 885. París, 1974.

4.4.4.2. Les acotacions musicals.

També DAV, com DAT, va cantat en gran part del text, i tampoc crea música nova, sinó que remet a tonades conegudes per tothom. Aquí, però, i a diferència del rigorisme litúrgic de DAT, un text tan pregonament religiós era cantat amb música profana: les cançons trobadoresques d'amor i de la vida quotidiana (en català i en provençal) no només per ésser ben conegudes de tothom i per gaudir del gust popular, sinó també per no estar tan llunyanes musicalment de l'emoció que pretenia el drama assumpcionista. Si escoltem "Can vei la lauzeta mover" de Bernat de Ventadorn (...1147-1170...) no desdiu gens ~~ni~~ gran l'acoblem al cant de les donzelles "Senyora, tot nostre voler" -com marca la rúbrica-, ni en la tònica general del drama religiós.

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

S'havia efectuat un pas de gegant en la representació dintre els temples : dels rigorosos drames litúrgics a porta tancada es passava al drama esplendorós i espectacular obert de bat a bat al solaç del poble.

Al so d'"Ab cant d'auzells" (el títol ja en sí és expressiu) Maria comunica a les donzelles el seu desig d'anar a visitar els sagrats llocs, les quals li responen al so de "Si cascun iorn me daz de vós".

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

De la seva banda, l'àngel del cel que davalla per dur la palma a Maria li cantarà al so de "Cercatz d'uymay, ja.n siats bella

e pros...", cançó -"comiat maldit"- composada per Bernat de Palaol (anomenat el Mercader de Mallorca) vers el 1386 (*).

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

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

(*) RIQUER, Martí de : Història de la Literatura Catalana, III p. 514. Tanmateix, el propi Riquer al Vol. I (p. 528) afirmava, en greu confusió, que segons testimoni de Francesc Ferrer i Francesc de la Via aquesta melodia era utilitzada al XV en un cert càntic del "Misteri d'Elx" (!). La GEC hereta l'error en parlar de Bernat de Palaol.

(**) Ibídem. p. 513.

(***) SANCHIS GUARNER : Art. cit. p. 109.

(****) "Troubadours", vol. 1. Clemencic Consort. Edigsa-Harmonia Mundi (EHM, 396). S.Miquel de Provença, 1977.

(*****) MARROU, Henri-Irenée : Les troubadours. p. 86. París. Ed. du

Hi ha nombrosos diàlegs que no van marcats en cap so, cosa que ens fa pensar en alguna mena de recitatiu melòdic o que es mantè el so assignat de bell antuvi o senzillament que s'ha deixat d'anotar, car es fa difícil d'imaginar un recitat sense cantinela. Hi ha un moment, per exemple, que l'ordenació dels apòstols "per cors" (rúbrica entre vv. 102-103) no pot indicar més que una ordenació de veus per tal de cantar. I, tanmateix, no s'assenyala cap so...

Més endavant Maria, Moisès, Abraham i S.Jaume cantaran davant Jesús un bell poema de pietat envers els jueus, al so de "Pus amor vol qu.eu sia pacients". I cap anotació musical més dins a la cloenda del drama, quan s'abandona l'escena al cant del "Te Deum laudamus".

Altra cosa són els sorolls que es fan per subratllar certs esdeveniments. Així, quan s'obre o es tanca el cel del cimbori, sota el cadafal es disparen trons cosa que es repeteix en l'arribada dels Prínceps i, sobretot, en els moments de la mort i la ressurrecció de Maria.

Seuil, 1971. Col.lecció Points, H-5. Vid. també Poesia trobadoresca. Antologia. A cura de Lola BADIA i versions catalanes d'Alfred BADIA. MOLU, nº 14. Edicions 62. Barcelona, 1982.

4.4.4.3. Estructura dramàtica.

Fet en dues Jornades, el DAV se'ns mostra efectivament dividit en dos conjunts ben marcats pel fet de la Mort de Maria. La primera part abraça, necessàriament, més nombre de versos car el paper conservat de la Maria té més text abans de morir.

Dos espectaculars baixades del cel, mitjançant dues diferents màquines aèries, contrapunten l'excessiva dilació de tan majestuós discurs escènic.

En tretze escenes ens resulta dividida la primera part, que -com a DAE- és més llarga que la segona. El punt de flexió entre una i altra Jornada el marca, sense cap mena de dubte, aquest "tot lo altre offici" que ha de ser la processó de la mort o de l'enterrament. El cadafal canviarà, així mateix, de fesomia d'una jornada a l'altra, com passarà a Elx.

La segona part del DAV s'enceta amb l'efecte sorpresiu de la ressurrecció, canviant la imatge per l'actor-Maria. Aquesta segona Jornada encara resulta, en contingut, més solemnial que la primera : s'organitza una llarga processó fent passadís en doble fila des del cadafal fins a la porta del cor a meitat església, per on transitarà la Verge.

Es clou amb un altre efecte sorpresiu que és la sobtada sortida de l'Araceli de dins del cadafal per efectuar l'Ascensió als cels.

Novament, en cerimoniosa processó, els actors abandonaran l'escena discorrent al llarg de la catedral per arribar a la Sala Capitular, als peus, on es canvien i on celebren l'actuació amb alguna mena de refrigeri.

E S T R U C T U R A

JORNADA	ESCENA	TEMA	VERSOS
Iª	0	Introducció: Col.locació dels personatges i oració silenciosa de Maria.	Rúbrica inicial.
	1	Maria manifesta la seva intenció de sortir a pregar.	1-5
	2	Visita als Sants Llocs.	13-33
	3	Plany marial de desig.	34-39
	4	Baixada de l'àngel amb la palma.	40-47
	5	Acció de gràcies.	48-53
	6	Crida al poble i visita.	54-82
	7	Crida a Gamaliel.	83-84
	8	Arribada de Sant Joan.	85-93
	9	Arribada dels Apòstols.	94-115
	10	Arribada del Poble Cristià.	116-125
	11	Arribada dels Tres Prínceps.	126-132
	12	Baixada de Jesús.	133-164
	13	Traspàs de Maria.	165-179

JORNADA	ESCENA	TEMA	VERSOS
O F I C I		Processó de l'enterrament.	
IIª	14	Ressurrecció de Maria.	180
	15	Homenatge dels àngels.	181
	16	Consulta de Jesús.	182-183
	17	Processó de Lloança.	184-189
	18	Comiat de Maria.	190-201
	19	Maria davant Jesús.	202-216
	20	Assumpció.	217-219
C O L O F Ó		Processó de sortida.	Rúbrica final.

4.4.4.4. Espai escènic.

4.4.4.4.1. Localització.

Si bé la documentació no és massa explícita, cal localitzar aquesta representació, sense cap mena de dubte, a la Ciutat de València, dintre l'esplèndid marc de la seva catedral (Fig. 27)

La Seu de València havia començat a bastir-se, sobre la mesquita àrab, el 1262. Del XIII seria la capçalera amb girola i la porta sud del transepte, l'anomenada Porta del Palau, encara dintre l'estil romànic. Al XIV continuaria la construcció amb l'ala nord del transepte, amb la famosa Porta dels Apòstols, obra de Nicolau d'Autun, també anomenada del "tribunal de les aigües", i les 3 naus fins les actuals capelles de S.Francesc de Borja i S.Lluís, bisbe (1348). Entre 1356 i 1369 es construïa l'Aula Capitular (avui capella del Sant Calze) fora del temple, que entre 1494 i 1497 quedaria definitivament inclosa als peus de la catedral amb la nova arcada construïda entre 1459 i 1480.

El cimbori es bastia a 1404 sobre petxines còniques, octogonal i amb dos pisos d'enormes finestrals tancats actualment amb alabastre (Foto 12 i 13).

Per tant, a principis del XV l'edificació gòtica estava pràcticament acabada, amb tots els llocs referenciats al drama perfectament usuables.

En aquest marc es representava, des del segle XIV , la baixada de l'Esperit Sant el dia de Pentecosta, espectacle anomenat "La Palometa", car un colom d'enginy, que llençava coets i focs d'artifici, sortia veloçment del cel en llenços del cimbori, empentejada "per lo moviment de un molinet", mentre davallaven, a la vegada, unes

"cresoletes" enceses que figuraven llengües de foc i que es posaven sobre els caps dels apòstols congregats al presbiteri. El 1469 el foc d'artifici provocà un greu incendi que suposà la prohibició i supressió de l'espectacle (*).

Es ben plausible, doncs, d'identificar el text del DAV amb la representació documentada per Timoneda, que es confirma amb la referenciada a 1439 quan el Capítol de la Seu valenciana paga a l'escultor Antoni Dalmau uns diners per una estàtua de Santa Marta en substitució d'una altra trencada "en la representació que antiguament se feu en la dita Seu de la Assunpció de la gloriosa Verge Maria", i a 1440 quan es detallen les despeses de Joan Amorós constructor de les màquines aèries (Araceli i peanya) de la representació assumpcionista (**).

Tot i amb això Merimée considerà que no hi havia cap prova fefaent per afirmar que el DAV efectivament es representava a la Seu valenciana (***). Nosaltres creiem, però, que l'explícita referència que el propi text fa al "cembori" (rúb. entre vv. 117-118) on estava emplaçat el cel i d'on davallava l'Araceli; al Cor enmig la nau central (rúb. entre vv. 181-182) i al "Capítol" o Sala Capi-

---

(*) "Diumenge a XXI de maig de Pasqua de cinquagesma /Pentecosta/ any 1469, lo dit dia fonch feta Palometa en la Seu de València: e en la nit a XI hores se mes foch en l'altar major de la dita Seu, hon se cremà tot lo retaule que era d'argent". Cf. VILLANUEVA : Viage Literario... I, p. 154.

(**) "Llibre de la Obra de la Seu, lo qual comença lo primer dia de maig de l'any MCCCC trentanou e feneix lo derrer dia de abril de l'any MCCCC quaranta". ACV. Cf. SANCHIS SIVERA,J.: La catedral de València. Guía histórico-artística. València, 1909.

(***) MERIMÉE, Henri : Op. cit. p. 50.

tular als peus de l'església (rúbrica final), són proves més que suficients per ubicar el desenvolupament del drama al marc de la Catedral de València.

Assenyalem, finalment, que "la Maria de l'Assumpció" sortia a la Processó del Corpus ciutadana l'any 1451, amb luxosos guants de franja d'or (*).

(*) "Per cinch parells de guants ab frangeta d'or per a les quatre Maries, ço és de la assumpció, de betlem, de egipte, de la salutació e per a la donzella de Sent Jordi a VI sous parell XXX sous" (Llibre de Certificacions, 1451. AMV). Cf. CARBONERES, M.: Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de València. València, 1873.

4.4.4.4.2. L'escenari múltiple vertical.

La cosmovisió tripartita 'Infern-Terra-Paradís' que veiem tan ben marcada en el DAT i traslladada en un pla horitzontal oest-est, a DAV es veu reduïda per la inexistència de l'element tenebrós o infernal. Ja no hi ha la rotunda dicotomia bé-mal, sinó únicament àmbit de cel i àmbit de terra, perquè a DAV tot és bondat. La fisonomia, doncs, de l'espai escènic quedarà ostensiblement variada amb l'absència del món del mal.

DAV és, sobretot, un drama religiós d'edificació, dins de la més estricta serietat litúrgica impermeable a la comicitat i a la "profanitat". El fet de representar-se dins del temple -com un drama litúrgic-, encara al XV, (quan l'espectacle religiós era ja plenament urbà, ço és fet al carrer i en mans dels ciutadans, sobretot en la Festa del Corpus) ens confirma aquesta voluntat eclesial de mantenir les regnes -començades a perdre- del drama religiós solemne i sense concessions festives.

El DAV s'havia escrit amb aquests pressupòsits, des d'un nivell cultural i literari molt sòlid, i cara a un desplegament escenogràfic fastuós capaç d'equilibrar l'excessiu rigor temàtic per tal d'assolir un espectacle distret sense caure en la hilaritat o la "grolleria".

Ens trobem, doncs, novament, amb un emplaçament escènic a l'interior del recinte sagrat (com el drama litúrgic de l'Estany) si bé ja completament deslligat del rigorisme vinculant dels oficis establerts i del llatí, i d'alguna manera també del rigorisme simbòlic de l'espai.

La gran novetat de l'escena del DAV és, sense cap mena de dubte, la verticalitat. Verticalitat assolida gràcies a l'ús d'uns enginys tècnics que, recuperant el concepte del "Deus ex machina" de la tragèdia grega (*), feia possible una sorpresiva intervenció celestial en el drama.

DAV utilitza en la seva representació pràcticament tot l'espai interior de l'església, amb la simultaneïtat ordinària de l'escena medieval, però amb l'audàcia de situar el cel efectivament en altura, en detriment del simbolisme abstracte, i en un apropament cada cop més manifest al realisme, a la il.lusió del realisme escènic.

Tanmateix, no abandonava la multiplicitat horitzontal, que també utilitza. Es a dir, que DAV participa d'ambdues línies escèniques : horitzontalitat per a l'espai de terra i processional, verticalitat del Paradís i les seves baixades i pujades.

Aquesta verticalitat hem vist com tenia certa tradició a València amb la representació de "La Palometa", prohibida, sense efecte, pel Bisbe Vidal de Blanes (1356-59), que al XIV baixava de la volta del presbiteri, i al XV ja del cimbori (a 1463 s'introduïa un mecanisme especial amb un sol i una lluna que brillaven i s'obscurien sobre els llenços pintats del cel). A la pròpia València, en les entrades reials, el cel vertical es traslladava fins i tot al

---

(*) Màquina consistent en una grua que davallava des del dalt de l'escena, un cistell on hi anava la divinitat, la intervenció de la qual donaria solució al conflicte. Cf. BERTHOLD, Margot : Op. cit. p. 133.

carrer. A 1442, en una entrada d'Alfons el Magnànim acompanyat de la reina de Sicília, es féu un cel al Portal Nou per on davallaven els àngels (*).

Hem vist també com l'escenari vertical assolia nivells d'esplendor notabilíssims en les Coronacions de Martí l'Humà i Ferran d'Antequera (1399 i 1414) amb enginys que sospitem de procedència valenciana (2.4.2.1.)(fl. 13).

Cal tenir en compte encara, l'enginy que va construir Brunelleschi (1377-1446) per certa representació de l'Anunciació que es féu a l'església de S.Felice de Florència, i que consistia en un Paradís situat sota el sostre i amb dues portes horitzontals corredores que s'obrien estrepitosament en el moment de l'espectacle i deixaven veure una màquina, lligada a les bigues de l'armadura i composada de tres parts suspeses en el mateix eix : un hemisferi buit, de ferro i fusta, a la vora interior del qual, 12 infants figurant àngels estaven fixats als suports per les cintures, tot ell decorat amb núvols retallats i il.luminat per llànties d'oli. Aquest element era fixe. El segon element estava composat de vuit braços de ferro sostenint infants-àngels, i podia ser baixat des de l'hemisferi amb un torn. El tercer element era una mandorla de cuiro on hi havia l'àngel Gabriel i que un segon torn descendia fins al lloc de la Verge (**). Es tractava, evidentment, d'un complicat i magnífic

---

(*) "E dels cels e fiblons que.s feren al Portal Nou on davallaven los àngels" (Claveria Comuna, 1442)("Novella entrada dels molts alts senyors Rey e Reyna e de la Reyna de Sicília") Cf. CARBONERES : op. cit. p. 34.

(**) VASARI, Giorgio : Vite dei piú excelletti pittori, scultori e architetti (1550). Cf. KONIGSON, Elie : op. cit. pp. 241-242.

araceli, d'enormes proporcions, amb dues parts mòbils i una fixa.(Fig.28).

A Santa Maria del Carmine, també a Florència, en la representació de l'Ascensió feta a 1439, el cel s'obria i baixava un núvol amb dos àngels que recollien el Crist i el pujaven (*).

El cel en vertical s'escampava al XVI per tota Castella, amb tota mena de variacions. Si avui podem estudiar aquest tipus d'escenari amb detall és gràcies al Drama d'Elx que recull, en la segona meitat del XV, la tècnica escènica valenciana.

Tant l'emplaçament del Paradís dins del temple com l'ús vertical del mateix, és aportació original de les dramàtiques religioses de la Península Ibèrica i Italiana, així com, sembla ser, tota la dramàtica assumpcionista. No tenim notícia d'una cosa semblant a la resta d'Europa, almenys en aquestes dates.

(*) D'ANCONA, A.: Origini del teatro italiano, I (1891), pp. 246 ss. PANDOLFI, Vito (Histoire du théâtre,II, p. 132. París. Marabout Université, 1968) reconstrueix la tribuna cúbica amb obertura circular coberta d'un llenç blau, que figurava el Paradís d'aquesta representació florentina.

4.4.4.4.3. Divisió espacial.

4.4.4.4.3.1. Pla vertical.

Si bé a DAV desapareix l'Infern com a món del mal, en canvi subsisteix l'espai "inferius", literalment emplaçat dessota. I d'aquesta manera es manté la representació del cosmos simbolitzat per aquest trinomi espacial : el cel, la terra i el baix-terra. El centre-terra és el gran cadafal on es desenvoluparà la major part de l'acció : on estarà la casa de Maria, els Sants Llocs, el poble o la Vall de Josafat. Cadafal doblement central, en vertical entre el cel i el baix-terra, i en horitzontal dreçat al creuer de la seu.

EL'espai de cel el tenim, damunt del cadafal, ubicat al magnífic cimbori de la catedral valenciana, d'on baixaran les figures celestials, però, en ser practicable, també des d'on rebran, un cor d'àngels, la imatge ascendent de l'Assumpta.

El baix-terra, és el dessota de l'elevat cadafal, espai que simbòlicament representa el món dels morts, el sepulcre, i que, pràcticament és el lloc on els "tècnics" fan els canvis de personatge-viu a personatge-imatge, on aterra l'araceli i d'on surten o s'amaguen els personatges celestials "davallats".

D'aquesta manera tenim una primera divisió plombada de l'espai (Fig. 29).

4.4.4.4.3.2. Pla horitzontal.

Concentrat el simbolisme bàsic en el pla vertical, l'ordre horitzontal no vindrà marcat per una divisió tan emblemàtica.

En el pla horitzontal, delimitat per la mateixa planta de la Catedral, es concentra l'acció, naturalment, al cadafal situat al bell mig del transepte. Col.loquem la trampa que comunica amb el dessota del cadafal, al centre de la banda est, car hauria d'acollir l'araceli, que baixa del cimbori plausiblement per la part que queda al fons de l'entarimat. Ens confirma aquesta localització el fet que, en la segona jornada, sobre la trampa es dreçarà el sepulcre de la Verge. Si pensem que darrera mateix queda l'altar major i que, com hem vist a l'Estany, l'altar representa precisament el sepulcre (ara de Crist, ara de Maria), veurem com lliga la simbòlica de l'emplaçament.

L'acció, però, té una prolongació des del cadafal a la porta del cor, que resolem amb un passadís en pendent (a la manera de l'"andador" d'Elx) que permetria salvar l'altura del cadafal fins el sòl de l'església (*). Dintre el cor podrien estar els apòstols

---

(*) A la Catedral gòtica de Tortosa, on hi havia igualment el Cor al mig de la nau central, existia des de la porta del cor a les escales del presbiteri, un passadís, anomenat "via sacra" flanquejat per unes reixes, de manera que quedava completament tancat l'espai del cor i de l'altar major a l'ús exclussiu del clergat. Al llarg d'aquesta "via sacra" hi han encara avui els enterraments dels bisbes. La forma no deixa de tenir relació amb aquest passadís escènic i àdhuc amb l'andador d'Elx. El reixat de la "via sacra" tortosina s'eixamplava a banda i banda en arribar a l'escalinata de l'altar major, eixamplament que retrobem a l'"andador" d'Elx quan arriba al cadafal (on s'asseuen una representació civil i religiosa per contemplar el drama)...

i altres personatges (els 3 Prínceps, per exemple) esperant el seu torn d'actuació. Pel passadís arribarien al cadafal i entrarien en acció. Però, a més a més, en aquest passadís, durant la segona jornada, s'organitza la fastuosa processó amb dos flancs que condueix a Maria fins a Jesús. Encara s'utilitzaria, probablement, per pujar els fidels al final de la primera jornada per tal d'adorar el féretre de Maria. Per la part posterior (est) del cadafal (i com encara roman a Elx) unes escales permetrien arribar al sòl del temple (davant mateix de l'altar major) per on davallaria la Verge i les donzelles en anar a visitar els sants Llocs, emplaçats a 4 de les vuit capelles que integren l'esplèndida capçalera de la seu valenciana, dos a la dreta (sud) i dos a l'esquerra (nord).

Finalment, és la Sala Capitular als peus de l'església (al sudoest) el lloc on es vesteixen els actors, i d'on, possiblement, sortien processionalment en començar la representació. Pensem que a 1416 aquesta era encara una capella exenta de la catedral i que només s'uniria amb el passadís construït a finals del XV.

Tant Shoemaker com Julià Martínez veuen l'emplaçament del cadafal al creuer. Merimée, però, pensa que el cadafal estava situat dins al cor, cosa realment impossible car les màquines aèries que baixaven del cimbori calia que s'introduissin en el cadafal per la trapa. D'altra banda, estant el cor al centre de la catedral, no fóra plausible observar la representació d'esquena a l'altar. Merimée encara descriu la processó de la segona jornada des de la porta del cor a l'altar major, quan és exactament a l'inrevés (*).

(*) MERIMÉE, Henri : Op. cit. p. 49 i 50.

Quant al públic, podia distribuir-se, en bancs i cadires, als dos braços del transepte i a ambdues naus laterals (així estan bàsicament disposats els espectadors del DAE, que actualment ocupen fins i tot el presbiteri i desborden qualsevol espai d'encabiment). (Fig. 30).

4.4.4.4.4. Decorats, enginys i efectes especials.

4.4.4.4.4.1. El cel i les màquines aèries.

L'impressionant cimbori de València semblava construït expressament per emplaçar-hi el cel de les representacions (Foto 15) Amb dos pisos de finestres, en el més baix estarien els "àngels del cembori" que rebrien amb cants la Verge Assumpta pujant amb l'Araceli. Segons el Llibre d'Obres de la Seu de 1440, i acceptant que les despeses anotades van referides a la representació de l'Assumpció (*), aquests àngels estarien al cimbori acompanyant a "Déu lo Pare" (que no referencia el text de DAV, i que podria haver estat inclòs per tal de coronar a Maria en la seva entrada al Paradís), serien vint-i-quatre en nombre i durien ciris encesos a les mans (**). El pis superior del cimbori es cobriria amb un llenç pintat simulant el cel amb núvols retallats i enganxats, en el qual s'obririen unes portes corredores -al costat que dóna al presbiteri- per on davallarien les màquines aèries. Les rúbriques expressen aquesta porta d'entrada al cel, si bé no la descriuen (***). No és difícil, però, d'imaginar l'enginy a la vista de l'actual d'Elx.

Els aparells aeris semblen ser dos : l'un per davallar l'àngel de la palma, i l'altre per baixar a Jesús i comitiva.

(*) Tot i malgrat que es fan a "dimecres XIV deembre", Sanchis Guarner pensa que no es pot tractar de cap altre tipus de representació. Un araceli barceloní de 1418, baixava en la representació de la Sibil·la i l'Emperador, que es feia la nit de Nadal. Cf. DONOVAN: op. cit.p.164

(**) "...XXIV antorchetes per tenir en les mans los àngels qui estaven alt en lo cembori ab Déu lo Pare..."

(***) "E quan l'àngel se'n serà entrat (al cel)..."(rúb. entre vv.47-48). "e obra's lo cel" (rúb. entre vv.132-133) "e quan lo cel serà tancat"... (rúb. final)

Hem de tenir present, però, abans de continuar, que a València els enginys no baixaven els actors de carn i ossos del cimbori sinó unes imatges. L'altura i el perill imposaven. L'estàtua de l'àngel o del Jesús lligades a l'aparell, s'endinsaven per la trapa del cadafal, mentre que els actors reals sortien de l'interior d'aquest o pujaven del presbiteri. Aquest procediment sembla que era habitual a la catedral valenciana i, com hem vist, alguna vegada fallava amb la conseqüent caiguda i trencadissa de les imatges (fl. 159), de manera que arriba un moment en què han d'optar per eliminar les imatges de bulto, i baixar ninots fets amb materials irrompibles, de roba i canemàs (*).

La màquina aèria en què baixava l'àngel de la palma sembla ser que no era el famós "núvol" d'Elx (que ja hem vist com apareixia a 1399 en la Coronació de Martí l'Humà), car no es fa cap esment especial de les característiques d'aquest aparell precisament especialíssim. Les rúbriques ni tan sols el mencionen (**). Els documents d'època, acabem de veure com assenyalaven dues màquines : l'Araceli i la peanya, la qual, efectivament, sostenia l'àngel de la palma. Un aparell, doncs, ben senzill (Fig. 32). Clar que tractant-se d'imatges no calia la fastuositat del núvol. Ara bé, la

---

(*)El Llibre d'Obres de la seu de València de l'any 1440, ressenya unes despeses de "VIII alnes de canemàs per fornir los cossos de la Maria de l'Araceli e de l'àngel de la peanya... riscles de cedaç per als cossos de Maria e del àngel... IX liures d'aygua-cuyta per pegar los núvols e ales e fornir los cossos de la Maria e del àngel e altres franges..." Cf. SANCHIS SIVERA,J.: Op. cit.

(**) Només es diu "e devall' l'àngell" (rúb. entre vv. 39-40).

forma de núvol sí que hi era present, tot i que fos amb paper retallat, del que se n'arribaven a gastar 350 fulls entre els núvols de l'araceli i els de la peanya (*).

L'Araceli era un aparell força més gran car havia d'encabir la imatge de Jesús i d'altres sants del seu sèquit (hem vist abans la notícia d'una imatge de Santa Marta que s'havia bocinat; al DAV, amb Jesús, apareixen en escena amb nom propi, Sant Jaume, Moisès i Abraham, més uns profetes que canten, a part dels àngels). A la pujada havia de dur, naturalment, a més a més, la Verge Assumpta. Havia de comptar, doncs, amb diversos braços i repeus (**) subjectats d'un eix central de ferro o ànima de l'Araceli (***), tot cobert amb fulla d'estany i llauna (****). A més a més, l'Araceli estava il.luminat per vint-i-vuit candeles que suposem col.locades dues per peanya i imatge (*****), compte que ens obliga a imaginar un Araceli amb catorze figures o socons per a tals, nombre que coincideix amb el càlcul que hem establert per als personatges de la cohort celestial : Jesús, Jaume, Moisès, Abraham, quatre profetes, quatre àngels i els arcàngels Gabriel i Miquel. Una de les figures que aniria al repeu central inferior, seria substituïda, en la pujada de l'Araceli, per la imatge de la Verge assumpta (Fig. 33).

(*) "XIV mans de paper per als núvols de l'Araceli e peanya de l'àngel..." (Comptes del Llibre d'Obres de la Seu, 1440).

(**) "Una fulla prima de fust dels cedaçers per a fer raigs a l'Araceli..." (id. id.)

(***) "Item, fiu fer un pern de ferro a N'Aloy per a fer lo llavor de l'Araceli..." (id. id.)

(****) "...e una dotzena de fulla de stany colrada per cobrir los dits raigs..." "...dues liures de lata per a l'Araceli e peanya de l'àngel" (id. id.)

(*****) "...més XXVIII caneles grossetes per a l'Ara Celi" (id. id.)

Richard Donovan (*) documenta per primer cop l'Araceli a 1418 a Barcelona : sobre d'ell apareixeria la Verge i l'infant, aniria il.luminat per nogensmenys que 230 espelmes i s'usava en la representació nadalenca de la Sibil.la i l'Emperador. Si donem com a bona, però, la data de 1416 per al DAV, l'Araceli valencià seria anterior.

(*) DONOVAN, Richard : Op. cit. p. 164.

4.4.4.4.4.2. El cadafal, distribució i perllongacions.

Hem situat el cadafal al creuer de la seu valenciana i hem de suposar que ocupava tot el quadrat (uns 100 m^2 de superfície) o quasi tot : una mica més gran que l'actual d'Elx, però també havia d'encabir més elements decoratius i més personatges. L'alçada del cadafal, si fem cas a l'actual del DAE, seria la d'un home.

Al centre de la banda oest s'obriria un passadís en pendent que arribaria fins la porta del cor; mentre que al centre de la banda est, unes escales permetrien davallar-lo per dirigir-se als Sants Llocs.

El cadafal tindria un escotilló al centre de la banda est, per on entrarien les màquines aèries (l'Araceli per quedar-s'hi fins al final de la representació, quan se li cavalcaria la figura de la Maria Assumpta), per on es farien els canvis de l'actor Maria per la Imatge i viceversa, per on apareixerien els personatges celestials i per on sortirien d'escena Jesús i Maria al final de l'obra.

El cadafal segurament estava tancat per una barana (com l'actual d'Elx) en la que s'instal.larien vuit canelobres per il.luminar l'escena, almenys això sembla indicar el compte "huyt antorches de cera per a la dita representació perquè hi hagués bona llum" (*) (Fig. 34 a i b).

La decoració sobre el cadafal varia substancialment d'una jornada a l'altra.

(*) Llibre de l'Obra de la Seu, 1440. Referència citada.

DECORADO

En la primera, hi ha la Casa de Maria, molt ben descrita per les rúbriques. Es tracta d'una armadura amb les parets de cortines excepte el mur de la porta que, com ha de sostenir un portaló real amb picaport i tot, suposem que era de fusta (*). En començar la representació i una vegada Maria haurà entrat a casa, les cortines es plegaran per visualitzar l'interior (**). És una solució francament interessant. D'altra banda, no pot haver sostre a la casa, car Maria ha de contemplar, sense destorbs, el davallament de l'Araceli (***). Casa, a més a més, de gran cabuda, car el seu interior haurà d'acollir una quantitat considerable de personatges (Fig. 35 a i b).

El mobiliari de la casa es composa d'un llit/on s'agenollarà la Maria per veure davallar a Jesús, que servirà de féretre per posar la imatge de la Verge morta al final de la primera Jornada, i, possiblement, per dur-a en processó; un "setial" o cadira alta on s'asseurà Maria, amb un coixí als peus per agenollar-se, i, a tot estirar, amb un petit faristol on deixarà el Llibre d'Hores que llegeix (****); un cofre/d'on les donzelles treuran un ciri per la Ma-

---

(*) "...vaia-se'n a la cambra sua que serà aparellada e tancada ab los vels entorn, e entre-se'n per la porta..." (rúbrica inicial). La realitat física de la porta es fa immanent amb l'entrada de S.Joan: "E tantost vinga lo Iohan a la porta de la Maria e toque a l'anella" (rúb. entre vv. 84-85).

(**) "E les donzelles pleguen tots los vels d'entorn per tal que lo poble vega la Maria" (rúb. inicial).

(***) "E la Maria estigua agenollada contemplant lo davallament del Jesús" (rúb. entre vv. 132-133).

(****) "e tinga en les mans hunes horetes en què liga" (rúb. inicial).

ria (*); uns seients per a les donzelles (dos petits taborets) potser també amb coixins als peus per agenollar-se (**) i uns bancs per asseure als apòstols, segurament per ordre de veus (***)(F.35c (que DAV anomena "santuaris")

Situem els Llocs Sagrats/en les capelles de la girola : l'Hort de "Jericó" (Getsemaní) i el Mont Calvari a les dos primeres de la banda sud, el Sepulcre i el "Montolivet" a les dos primeres de la banda nord. Ens hem inclinat per l'ubicació dels Sants Llocs en les capelles a la vista de les rúbriques antigues del DAE que així ho assenyalaven (****) (avui s'ha resumit penjant uns decorats evocadors sobre les pilastres de la nau central). Cadascun d'aquests llocs anava figurat amb distintius ostensibles : possiblement amb ornaments d'arbres i vegetació en la capella de l'Hort; almenys una Creu al Mont Calvari que, sembla,havia de ser llisa, sense Crucifi cat (*****); en la capella del sepulcre un vas sepulcral destapat que Maria besa (******); i a la capella del Montolivet hi haurà a

---

(*) "...la Maria diga a les donzelles que duguen hun ciri del cofre" (rúb. entre vv. 170-171).

(**) "...Tantost responguen les donzelles estant agenollades..." (rúb. entre vv. 4-5).

(***) "E los apòstols assiguen-se per cors apartadament..." (rúb. entre vv. 102-103).

(****) "...passa a la primera estatió que és lo Ort el qual està en una capella de les de la iglésia molt ben adornada de tapisseria y arbres y així estan les demés estations..." (DAE, rúb. entre vv.12-13).

(*****) "E quan serà davant la Creu, agenol-se queucom luny, e puys leu-se a acost-se a la Creu e bese là hon foren clavats los peus..." (rúb. entre vv. 12-13).

(******) "E acabada la cobla vaia a besar lo sepulcre..." (rúb. entre vv. 26-27).

certa altura, una altra creu amb crucificat, els peus del qual s'asseuen sobre un estàntol car Maria besa el repeu (*).(Fig.34 b).

Es ben probable que les donzelles que acompanyen a Maria portessin un o dos coixins per tal que la Verge pogués agenollar-se còmodament en les pregàries dels llocs sagrats, tal i com es fa avui a Elx.

Damunt del cadafal han d'ésser a punt per actuar gran nombre de personatges dividits en dos grups : d'una banda el poble cristià, composat per diversos homes, dones i donzelles (que podríem establir en nombre de 10) i que col.locaríem asseguts en el costat sud del cadafal, arrambats a la barana, que es posarien drets quan els toqués el seu torn d'actuació; d'altra banda, Gamaliel (cap del Sanedrí de Jerusalem), amb els sacerdots (potser quatre), Llàtzer i Josep d'Arimatea, més les tres Maries (Magdalena, Salomé i Jacoba), un grup amb un total també de 10, que emplaçaríem al costat nord del cadafal.(Fig. 36).

Quant als apòstols, els col.locaríem dins del cor i anirien pujant al cadafal al seu torn, a través del passadís.

Sota el cadafal (o al presbiteri) haurien d'estar preparats per sortir en el seu moment l'àngel de la palma, Jesús amb la seva cohort : S.Jaume, Moisès, Abraham, els profetes (els disset bíblics o un resum de quatre?), els arcàngels Gabriel i Miquel i altres àngels (tants com al cimbori o una representació de quatre?).

(*) "...leu-se dempeus i si pot bastar la dorma dels peus del Jesús, bes-i ho /ab/ bocha ho ab mà " (rúb. entre vv. 33-34).

En la segona Jornada ha desaparegut la casa de Maria i davant la trapa hi hauria el llit-sepulcre de la Verge amb la imatge jacent al damunt que seria bescanviada, de sobte, per l'actor real, la Maria ressuscitada que, dreta sobre el túmul, s'admira de la nova situació (*). A banda i banda hi havien seients per als apòstols (que, figura, vetllaven el féretre). Sobre aquest "moniment" sepulcral apareixerà després Jesús per endur-se a Maria, i des d'aquí se n'entraran tots dos, pel batiport, al cadafal, en el moment que hagi d'Ascendir l'Araceli de l'Assumpció.

La resta dels personatges estarien asseguts als costats nord i sud del cadafal, fins que els toqués actuar.

Al final, tots els personatges s'eixamenaran -com a Elx- entorn la sepultura per tal de dissimular la desaparició de Maria i Jesús.

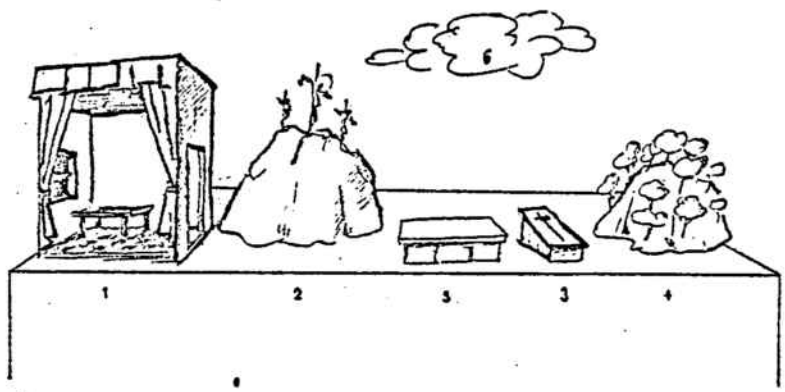
En aquesta segona Jornada entra en joc la porta del cor i el passadís com a parts escèniques. Aquí s'organitzarà la doble filada processional que unirà la porta del cor on hi ha Maria, amb el túmul, on es dreça Jesús (Fig. 37).

Julià Martínez (**) veia l'escena múltiple posant una cosa

(*) "En la segona iornada, quan sant Miquel haurà tornat la ànima en lo cors, los qui són davall lo cadafal meten-se'n soptosament la imatge faent grans trons e fums. E hixqua soptosament la viva... E quan serà dalt en lo sepulcre, estant denpeus..." (rúbrica inicial de la Segona Jornada).

(**) JULIA MARTÍNEZ, E.: La Asunción y el teatro primitivo español, op. cit. p. 227.

al costat de l'altra, evidentment sense cap lògica:



1. Casa de la Virgen con puerta lateral y con amplitud para que pudiese entrar el pueblo.
2. Calvario, tal vez en segundo plano, como algunos lugares del Misterio de la Pasión de Valencienne (47).
3. Sepulcro del Señor.
4. Monte Olivete.
5. Sepultura de la Virgen.
6. Cielo.

Assenyalem que el cor també s'usava en la representació de la Nativitat a la Catedral de València, a l'interior del qual hi havia l'arbre del Paradís amb Adam i Eva, i, sobre l'arbre, la imatge del Nen Jesús envoltat de serafins. Al creuer hi havia el cadafal amb l'establia de Betlem i entre un i altre s'alçaven les torres de Jerusalem. Al cimbori es col.locava també un llenç pintat figurant el cel i a la baraneta de la repisa, 25 angelets. La "Palometa" de fusta sortia del cel, aquesta vegada per posar-se sobre el Pessebre (*).

(*) SANCHIS SIVERA : Op. cit. p. 462.

4.4.4.4.4.3. Vestuari i efectes especials.

El text no dóna cap notícia del vestuari que s'usava, si bé tot fa suposar que era espléndid, car el Consell de la Ciutat excepcionalment per la representació assumpcionista deixa al Capítol de la Seu material i vestidures del fastuós Corpus ciutadà (*). No n'intentarem cap reconstrucció, només assenyalarem que els àngels i la Maria portaven el cap cobert amb un "xapellet" de llauna i fil de llautó : així ens ho referencia el text de DAV (**) i els comptes de despeses (***).

D'altra banda es documenten les camises de tela de Constança que vestien l'àngel de la palma i la Maria (tant els ninots com els actors) i els guants que s'hi calçaven (****).

Finalment, la figura de l'àngel que baixava del cimbori amb la peanya, duia unes ales daurades (*****). Tenint en

---

(*) Cf. MERIMÉE, Henri : Op. cit. p. 9.

(**) "...la Maria vaja devés lo Jesús, e quant li sia davant, ab gran humiliació agenol-se en terra e faca com qui.s vol levar lo xapellet. E los àngels ab reverència prenguen-lo e comanen-lo a les donzelles" (rúbrica entre vv. 201-202).

(***) "dues liures de lata per a l'Araceli e peanya de l'àngel e per als xapellets dels àngels", "...VII onces de fil de lautó prim per als xapellets dels àngels" (Llibre d'Obres de la Seu, 1440).

(****) "Item, comprí set alnes de tela gostança per fer dos camís, hu per a l'àngel que canta e altre per a l'àngel que devalla... 4 parelles de guants, ço és dos per a la Maria e àngel que cantaven, e dos per a la Maria de l'Araceli e per l'àngel que devalla" (id.)

(*****) "...tin e II aripells per fer les ales a l'àngel que devalla del cimbori..." (id. id.).

compte, però, que la Ciutat deixa, com hem vist, els arreus de la Festa del Corpus, cal suposar tota mena de "cabelleres" per als qui fan de dona, "ales de coure" i "fusta" i "vestes rellenades de color vermella e raxades d'aur fi" per als àngels, "XXIIII barbes de cerdes per a obs dels apòstols e/profetes", "escarpins daurats blanchs e negres", "çabates d'oripel" per als àngels i donzelles", "jupons, cotes de brocat d'or e de seda, gramalles e barrets de grana", "correyges de ceruo /cuiro/", "sabates tapins per a la Magdalena, daurades ab sola de suro"; una "cota" blanca per al Jesús; "precioses capes e dalmàtiques e altres insígnies d'or e de seda" per a apòstols, profetes i donzelles... "E la corona e la diadema de nostra dona santa Maria e la de Jesús"... "Tela de França per a mànegues a la Maria", qui portava un"cot nou" amb "lo sol e la luna" brodats, tothom enguantat, en fi, ("en compres de guants per a obs de les vèrgens e àngels, apòstols e altres" i "guants vermells" i "guants blanchs ab coa, trepats per al Miquel e Gabriel")(*), com corresponia a la fastuositat escenogràfica de l'espectacle medieval.

Com a efectes especials, cal assenyalar que hom feia "trons" cada cop que s'obria o es tancava el cel (**) o quan entraven a escena personatges egregis (***). També es fan 'trons' en les per-

---

(*) Dades extretes dels comptes de la Claveria de l'AMV publicats per CARBONERES en la seva mencionada obra sobre el Corpus valencià.
(**) "E facen sos trons e devall l'àngell" (rúb. entre vv. 39-40). "E quan l'àngel se'n serà entrat e haurà fet sos trons" (rúb. entre vv. 47-48) "facen trons e obra's lo cel" (rúb. entre vv. 132-133).
(***) "E tantost facen trons e vinguen los tres prínceps" (r.e.vv.125-6).

mutacions actor-imatge o viceversa, ço és en la mort i en la ressurrecció de Maria, i que acompanyen a l'altre efecte especial que és aquest canvi sobtat, fet amb rapidesa per la trapa del cadafal i subratllat amb fumarel.les (*), les quals també faran aparició, junt amb els trons, quan es retiren Jesús i Maria per sortir l'Araceli amb llurs efígies (**).

Si féssim cas a la transcripció del Baró d'Alcahalí, encara hi hauria un altre efecte especial : l'aromàtic, com les "bones odós" de DAT. En aquella transcripció apareixen uns "pfums" ('p(er)fums') en la ressurrecció de Maria. Tanmateix, com assenyalen Merimée (***) i Sanchis Guarner (****), cal interpretar aquests "pfums" com només "fums", en consonància amb la semblant rúbrica del final (*****).

(*) "E tantost facen grans trons e meten la Maria davall lo cadafal. E traguen la ymage" (rúb. entre vv. 179-180), "los qui són davall lo cadafal meten-se'n soptosament la imatge fent grans trons e fums. E hixqua soptosament la viva" (id.).

(**)"E facen trons e fums. E entren-se'n secretament lo Jesús e la Maria. E soptosament hixqua la Ara Celi" (rúb. entre vv. 216-217).

(***) MERIMÉE, H.: Op. cit. p. 49.

(****) SANCHIS GUARNER, M.: Art. cit. p. 105, nota 25.

(*****) Ho acabem de veure a la primera nota d'aquesta plana. La rúbrica entre els vv. 179-180 és la que duu els "pfums". L'altra (rúb. entre vv. 216-217) marca únicament "fums", cosa que sembla més eficaç a nivell visual, i més d'acord amb la intenció d'encobriment d'una desaparició.

4.4.4.5. Acció dramàtica.

L'acció dramàtica en DAV és la més cerimoniosa i solemne dels tres drames que estudiem : sense estridències i sense jocositat; estrictament religiosa i docent, no pretén una distracció bullangosa sinó un solaç emotiu.

L'escriptor de les rúbriques se'ns mostra com un autèntic director escènic.

Així com el redactor de les rúbriques de DAT és més escenògraf, atèn més al conjunt del decorat i no entra en el detall del moviment d'actor, el de DAV ens dóna ben pocs detalls decoratius -que hem d'intuir o treure dels documents econòmics de despeses-, i, en canvi, és pròdig en el marcament de tots i cadascun dels gestos i moviments dels actuants. Això ens fa pensar que si a DAT podem suposar una mateixa mà en els versos i en les acotacions, a DAV és ben clar que l'autor literari -tan excel.lent- està ben lluny del redactor de les acotacions, absolutament meticulós, que no podia ser altre que el director material de l'espectacle; sospita majorment plausible en tant que estem davant del rol d'un actor -que comporta ja en sí un redactat diferent al del poeta, i sota les indicacions del regidor dramàtic-, i no del text literari original i sencer. Encara més, mentre el text de DAT no exigia una especificitat de lloc en la representació, les rúbriques de DAV demanen la dramatització dins l'església, una església amb cimbori i cor a meitat de la nau i Sala Capitular als peus... una església que no podia ser altra que la Catedral valenciana tan ben coneguda per l'acotador.

Aquestes rúbriques de DAV pressuposen, de totes totes, l'assaig del text en el lloc d'acció; segurament, inclús, la representació : Com s'explica, si no, aquell "e facem tot l'altre offici"? Una representació reiterada que fóra ja "antiga" a 1439, com sembla insinuar aquell compte de l'escultor Dalmau(fl. 159). Una representació si més no amb un ús que calia fixar, sobretot tenint en compte les derivacions a què s'arribava en la interpretació medieval, que havien provocat i provocarien tota mena de reprovacions i censures per part de l'alta jerarquia fins arribar a les rotundes prohibicions tridentines.

En aquestes acotacions de moviment escènic domina un amatent zel -potser excessiu- que vetlla per un espectacle absolutament reverent i pietós, sense cap llicència i sense cap incursió a la comicitat. Es evident, doncs, que, a més a més, el director de l'espectacle és un clergue que cerca la pedagogia edificant d'un drama religiós.

Els moviments dels actors van detalladament assenyalats en aquest sentit. Maria es mourà sempre amb una solemnitat sense fissures. "Onestament" s'asseurà i sortirà de casa; "devotament" farà reverència als llocs sagrats i tornarà a la llar; "molt humilment" mirarà l'àngel que baixa del cel i "molt humilment ab gran reverència" li agafarà la palma, la qual la tindrà "devotament" agenollada; "ab gran humilitat" rebrà als tres prínceps; "honestament" mirarà entorn ressuscitada i "ab gran humiliació" s'agenollarà davant Jesús i es treurà el capell.

D'altra banda, els moviments de la resta dels personatges

hauran de mantenir-se apartats de Maria per no destorbar la seva visió al públic. Hi ha una constant preocupació "per tal que lo poble vega la Maria" : a aquest efecte es repleguen els vels-murs de la casa i quan les donzelles s'asseuen davant la Verge ho faran "queucom lunyet" no sigui cosa que la tapin. També els arcàngels Miquel i Gabriel, que acompanyaran a Maria en la desfilada envers el cor, estaran al seu costat "queucom luyet d'ella, perçò que tothom la vega".

Cada gest de Maria anirà perfectament detallat : vers on té la mirada (*), quina és la posició de les mans (**), si ara s'agenolla, s'asseu o es posa dreta(***), si ara abraça o fa com qui abraça tocant l'ssquena sense efusions quempuguessin semblar excessives (****).

(*)"(cantarà) ben alt, vers lo cel" (rúb. entre vv. 5-6); "mir envés lo cel" (rúb. entre vv. 33-34); "gir-se devers lo altar" (id.); "guart-lo (a l'àngel)" (rúb. entre vv. 39-40); "gir-çe a les sues donzelles" (rúb. entre vv. 53-54); "girada devers lo Jesús" (rúb. entre vv. 141-142); " estant girada vers l'altar" (rúb. entre vv.181-182).

→ (**) "ab les mans iunctes" (rúb. entre vv. 33-34).

→ (***) "E quan serà davant la Creu, agenol-se queucom luny, e puys leu-se o acost-se a la Creu... e puys torne atràs un poc, e agenol-se..." (rúb. entre vv. 12-13); "leu-se la Maria denpeus, e dient sa cobla vaia per mig d'ells... e ans que la acabe, torn-se a siure" (rúb. entre vv. 96-97).

→ (****) "metent-li les mans per spales, en manera qui l'abraça" (rúb. entre vv. 86-87); "metent les mans a cascú sobre les spatles, quasi faent mig abrasament" (rúb. entre vv. 96-97); "tocant a cascú per les espatles, quax que en pren comiat" (rúb. entre vv. 195-196).

La cerimònia de la palma (conservada en el drama il.licità) va perfectament detallada : Maria agafa la palma amb una reverència, s'agenolla, la besa, i es torna a posar dreta (*).

Maria beneirà al poble fent-los una senyal de la creu amb la palma sobre els seus caps (**), o mostrarà el seu enorme afecte per Jesús corrent a besar-li els peus i agafant-li efusivament les mans i besant-les i ensenyant-les a tothom o agenollant-se als seus peus i llevant-se el capell (***). Maria significarà la seva mort defallint i deixant-se caure en els braços de les seves donzelles (****), o gestuarà admirativament (alçant els braços, mirant a una banda i altra amb expressió de desconcert) quan es veurà ressuscitada (*****).

Tampoc la resta dels personatges escapen d'aquesta minuciosa i esplèndida direcció escènica.

(*) "E quant lo àngel li darà la palma, prenga-la Maria... ab gran reverència la palma, e tinga-la devotament agenollada; bese-la, e puys leu-se dempeus" (rúb. entre vv. 40-41).

(**) "donant-los benedicció, e senyant-los ab la palma e tocant-los" (rúb. entre vv. 64-65).

(***) "...la Maria vaia corrent a besar-li los peus" (rúb. entre vv. 132-133); "e prengue les mans al Jesús e bese-les-hi, e mostrant-les al poble a totes parts..." (rúb. entre vv. 164-165); "ab gran humiliació agenol-se en terra e faca com qui.s vol levar lo xapellet..." (rúb. entre vv. 201-202).

(****) "...la Maria incline's en los braçhos de les donzelles, ella fahent com és morta" (rúb. entre vv. 179-180).

(*****) "faca's la Maria tota meravellada, així com si iamés no fos estada en aquest món, mirant honestament çà e là, faent grans admiracions" (rúb. entre vv. 179-180).

Tot es farà des d'un to el màxim de respectuós i reverent. Les donzelles de Maria sempre tindran un tracte diligent i vigilant envers la Verge : Tindran l'esguard pendent de qualsevol gest de Maria (*); es posaran dretes només en dirigir-los la paraula (**) i s'agenollaran per respondre-li (***).

Les salutacions seran d'allò més cerimonials. El poble saludarà a Maria fent-li una reverència i besant-li la mà (a la manera més cavalleresca) tant en entrar a casa seva com en el comiat (****). Amb grans "humiliacions de lurs caps envers terra" saludarà tothom qui està en la doble filera processional a la Maria quan aquesta passi enmig d'ells. Una reverència exagerada precisament per facilitar més la visibilitat de l'actor Maria cara als espectadors. El poble saludarà a Gamaliel i als sacerdots d'una manera molt més cordial i desembarassada : besant-se i abraçant-se entre els homes; a les dones, però, només han de donar-los la mà (*****). Els àngels saluden a Maria fent-li reverència i agenollant-se (******) i l'acompanyaran "ab humiliacions e comports", amb tota mena de veneració.

(*) "...girant (les donzelles) lur cara devés la Maria" (rúb. inicial).
(**) "e les donzelles leven-se dempeus" (rúb. entre vv. 4-5).
(***) "...Tantost responguen les donzelles, estant agenollades" (rúb. entre vv. 4-5).
(****) "e facen sa reverenca, besant la mà..." (r.e.v. 63-64); "prenga comiat... e besen-li la mà..." (r.e.vv. 82-83); "acosten-se a la Maria e besen-li la mà" (rúbrica entre vv. 116-117).
(*****) "saluden-se besant e abraçant, e donant lurs mans a les dones" (rúbrica entre vv. 82-83).
(******) "E los àngels agenollen-se ab molta reverència" (r.e.v. 179-80)

La simultaneïtat dramàtica de DAV es manifesta tant en el moviment com en l'acció pròpiament dita. La conjunció del moviment horitzontal (cap als quatre punts cardinals) i el vertical (de dalt a baix i viceversa) és d'una eficàcia teatral que supera, amb escreix, les magnífiques disposicions escèniques a la plaça pública. El pas del plantejament escènic del DAT a les propostes del DAV és autènticament innovador. La multiplicitat dels elements escenics -arquitecturals i litúrgics- de l'interior del temple ha ascendit fins i tot al sostre.

L'acció també es presenta simultània; coincident, sobretot, en les escenes paral.leles desenvolupades al cadafal i al passadís (fins la porta del cor) alhora.

Fora de l'estricta acció dramàtica, però com a veritable acció litúrgica, cal emmarcar "tot l'altre offici" que s'acota en acabar la primera part. Ofici litúrgic, pre-existent al drama assumpcionista, que no podia ser altre que la tradicional processó de la mort, enterrament i adoració del féretre, que ja hem vist documentada a Lleida des de 1300. Ofici que devia desenvolupar-se amb el següent ordre : posada la imatge de la Verge morta sobre el llit en substitució de l'actor-Maria, els fidels anaven passant processionalment per adorar i besar-li els peus a la imatge -encara avui es fa així a Elx en acabar la primera Jornada de la Festa-. Després devien organitzar la processó de l'enterrament, portant el féretre a coll i sota pal.li -potser pels carrers de la ciutat, com a tantes altres poblacions es feia- que carrejarien els propis apòstols i seguici, al cant de "In exitu

Israel Egipto", tal i com assenyalen les fonts i com fa encara DAE. Finalment deixaven el féretre al cadafal, sobre un túmul alçat davant **la trapa** , a punt per a la ressurrecció amb què s'enceta la segona Jornada.

Amb les poques indicacions que el text ens dóna sobre els personatges actuants, n'hem calculat el nombre d'uns 60, als que hauríem d'afegir els 24 àngels del cimbori i "Déu lo Pare" que apareixen documentats posteriorment (1440).

A casa Maria hi ha tres personatges : la Mare de Déu i dues donzelles, tres nens que no podien sobrepassar els onze anys, no només per la necessitat d'una veu blanca (que, com la dona no podia representar, només es trobava en l'infant) sinó també en certes indicacions que ens demostren la petitesa de l'actor-Maria : en besar els peus d'una creu s'anota, "si pot bastar la dorma", ho faci, segons l'estatura del nen, amb la boca o amb la mà; després, tres cops, cal que l'ajudin per pujar al llit o al túmul de Jesús o per baixar del sepulcre (*).

(*) "...los apòstols e prínceps e altres, munten la Maria sobre lo lit" (rúb. entre vv. 132-133), "e ab gran reverència traguen la Maria del sepulcre" (r.e.vv. 180-181), "los àngels prenguen la Maria humilment e munten-la dalt ab lo Jesús" (rúb. entre vv. 216-217). A Perpinyà la condició i la necessitat del nen es fa explícita : "Item, los dits domasers,o lo dit sepmmaner, són tenguts,e és tengut, de haver hun infant que sia àbil a fer la representació de la Maria... E lo qual infant deu ésser vestit, ligat e parat axi cum una donzella, e deu portar una corona en lo cap..." ("Libre de serimònies, ss. XIV-XV. fol. 7v. Biblioteca Municipal de Perpinyà, Ms. 79. Cf. DONOVAN: op. cit. pp. 157-158).

La cohort celestial es fa més difícil de precisar. Qui porta nom propi no planteja cap dubte : l'àngel nunci, Gabriel i Miquel, Jesús, Jaume el Major, Moisès i Abraham. Queden per comptabilitzar un grup d'àngels (que nosaltres establim en quatre) i un grup de profetes (que també resumim en quatre) (*).

"Lo Poble cristià" podria semblar un personatge simbòlic i, per tant, encarnat per un sol actor; però les insistents referències plurals (**) ens fan suposar diversos actuants d'homes, als que s'afegirien un grup de dones (***) i donzelles. Optem pel nombre convencional de 12 personatges que integrarien el poble (sis per cada sexe).

Apareixen amb nom propi Gamaliel, Llàtzer i Josep (d'Arimatea, ben segur), que van acompanyats dels "sacerdots" (que comptabilitzem, convencionalment, com a quatre).

(*) Aquesta és un xifra absolutament convencional. Pensem que a la Bíblia n'hi ha disset de profetes referenciats : Isaïes, Jeremies, Baruc, Ezequiel, Daniel, Osees, Joel, Amós, Abdies, Miquees, Nahum, Habacuc, Ageu, Jonàs, Zacaries, Malaquies i Sofonies. Recordem també que en un compte del Corpus valencià, es compraren 24 barbes per als apòstols i els profetes (la meitat cadascuns?). A l'Ordo Prophetarum de Laon, apareixien només "Ysaias, Iheremias, Daniel, David, Abacuc"...

(**) "E aprés vagen les donzelles al poble e diguen-los (rúb. entre vv. 60-61), "E aprés vaga lo poble a la Maria, e entren per la porta e facen sa reverença" (r.e. vv. 63-64).

(***) "Mos fels amichs e dones, ben vingats" (v. 65); "Quan la Maria haurà acabat, lo poble prenga comiat... E les dones axí matex... E quan sien ab Gamaliel, saluden-se besant e abraçant, e donant lurs mans a les dones" (rúbrica entre vv. 82-83).

Finalment, apareixen tres Prínceps que, per la solemnitat amb què són rebuts, fan pensar en els tres Mags; i les tres Maries (Magdalena, Salomé i Jacoba).

Els apòstols són dotze : amb rigor històric s'ha integrat a Pau i s'ha restat a Jaume el Major (mort abans del trànsit de Maria) que no apareix entre els apòstols, sinó entre la cohort celestial que acompanya a Jesús (*).

(*) MERIMÉE (Op. cit., p. 46) encara afegeix uns ancians en confondre, còmicament, "los vels d'entorn" que tancaven la casa de Maria (rúbrica inicial) amb un grup de vells : "La Vierge, entourée des vieillards..." (!).

En relació als personatges celestials que apareixen al DAV, aseenyalem que l'Apòcrif de Joan Evangelista en la descripció de l'Assumpció (que omiteix el Tessalonicenc i que el Pseudo-Arimatea reserva només per a Tomàs) fa aparèixer als ulls dels apòstols a Isabel (mare de Joan Baptista), Ana (mare de la Verge), Abraham, Isaac, Jacob i David cantant l'"Al.leluia",mentre tots els cors dels sants adoren la Verge Assumpta.

4.4.5. El Drama Assumpcionista d'Elx (DAE).

4.4.5.1. El text.

4.4.5.1.1. Problemes de datació i composició : Manuscrits i edicions.

La providencial pervivència del Drama Assumpcionista d'Elx ens acara a l'únic cas al món d'aquest gènere que la tradició ens ha servat encara viu, amb tota la complexitat que comporta l'esllavissar-se per la secular pràctica popular, amb tot el que això suposa d'enriquiment i d'erosió, de sedimentacions i afinaments, com un glavi brillant que l'ús deixa brunyit.

El primer problema que suscita el drama il.licità fa referència a la datació. No hi ha cap document -almenys anterior al XVI- que ens el contextuï. No ens ha perviscut cap d'aquells comptes, rics en detalls, tan habituals en l'època medieval, on s'apuntaven les despeses dels espectacles (*).

La primera fixació per escrit de què tenim notícia, anava datada a 1625 i l'havia realitzat Gaspar Soler i Chacón per tal de lliurar-la a la supervisió inquisitorial, car la sol.licita Honorat Martí de Monsí, funcionari del Sant Ofici a Múrcia i capità "per sa Magestat" a Oriola. Com ens referenciava el propi Soler i Chacón "este trellat és tret de l'original que la Vila té en son Archiu en la caxa de Tres claus". El saqueig felipista de l'Arxiu d'Elx, a 1706, amb l'ocupació de la ciutat en la Guerra de Secessió, faria

---

(*) Una recent visita a l'Arxiu Municipal d'Elx, ens ha permès de constatar -que no estudiar- l'existència de documentació ja al XVI, que es fa abundant a partir del XVII. Tanmateix, una revisió en profunditat dels seus rics fons arxivístics ens podria donar alguna que altra sorpresa.

desaparèixer aquest "original". El manuscrit de 1625 (*), perdut a principis de segle, era de "29 hojas en 4º, foliadas" segons descripció de Teodor Llorente que encara el veigué (**) i que ens ha arribat mitjançant diverses publicacions que cal suposar del tot fidels (***).

(*) S'acaba de llegir (VI-1982) una tesi de llicenciatura a la Facultat de Filologia de la Universitat de València, titulada El "Misteri d'Elx". Orígenes y texto literario, de la que n'és autor Luís Quirante Santacruz. Sembla ser que l'Instituto de Estudios Alicantinos té la intenció de publicar-la en breu. L'autor m'anuncia la publicació d'un resum (En torno al texto de 1625, primera copia conocida del "Misteri d'Elx") a la revista "Anales de la Universidad de Alicante". No hem tingut accès al text de la tesina, però a la vista del resum coincidim substancialment en moltes apreciacions.

(**) LLORENTE, Teodoro : Valencia. Tomo II de "España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia". Cap. XXI, pp. 993-1009. Barcelona, 1889. Confirma aquesta descripció Pedro IBARRA, qui afegeix que anava enquadernat en pergamí i lligadures de seda verda, al tamany 15 x 21 cm.

(***) Per a la versió comparada que oferim a l'Apèndix, seguirem, en el text de 1625, l'edició de IBARRA Y RUIZ, Pedro :El Tránsito y la Asunción de la Virgen.Elx,1924, i Lo Misteri d'Elig. Manual del curioso espectador de la representación de la famosa fiesta, compuesto para que sirva de guía y claro conocimiento. Alacant, 1929. No podem tenir en compte l'edició del metge il.licità José POMARES PERLASIA : La "Festa" o Misterio de Elche (Barcelona, 1957) car confessa editar el text de 1625 "retocando su léxico y en especial su ortografía lo más correctamente que he podido" (!). Adolfo HERRERA (La Fiesta de la Asunción de Elche. Madrid, 1896) es limita a copiar la versió que edita CHABAS. L'última versió modernitzada que del text de 1625 ha aparegut és deguda a LLOBREGAT, Enrique A.: Aproximació a la "Festa d'Elx". La Tramoia. Revista de Teatre del País Valencià, nº 0 (Elx, 1982) pp. 23-41; en no es segueixen les acotacions originals, sinó que se'n fa una descripció actual.

A 1639 un "devot" de la Verge en copia una versió completa amb música inclosa, el text de la qual conservem també per diverses publicacions (*) car el manuscrit original també està extraviat (hom pensa que amagat en algun lloc o en mans d'algun particular).

Claudiano Phelippe Perpiñán, de la guàrdia de Felip V, fa una traducció al castellà del text , datada a 1700, però probablement posterior al Decret de Nova Planta de 1707 (**).

Actualment només ens perviu en manuscrit original la versió que Joseph Lozano y Roiz va redactar a 1709 -per pal.liar la desaparició tres anys abans d'aquell antic manuscrit- que inclou lletra

(*) En la nostra versió comparada i en anotar les variants respecte del text de 1625, utilitzem l'edició crítica del text de 1639 feta per Roc CHABÀS : El drama sacro de la Virgen de Elche. "El Archivo", IV (Dènia, 1890) pp. 203-214. Francisco FUENTES AGULLÓ (Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive. Elx, 1855) publicava el text de 1639 amb les acotacions traduïdes al castellà. Javier FUENTES Y PONTE (Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche. Lleida, 1887) fa una insatisfactòria transcripció del text del manuscrit de 1639,si bé té l'encert de publicar alguns fragments de la solfa, única resta de la música d'aquest manuscrit perdut. Francisco PEREZ DOLZ (El "Misterio" de Elche. BSCC, VI (1925), pp. 13-27) fa una versió modernitzada d'aquest text, sense cap interès.

(**) La Fiesta de Elche. "Este traslado de la Fiesta de Nra.Sra. de la Assumpción de esta Villa de Elche Reyno de Valencia; fué traducido de Lengua Lemosina a la Castellana por Dn.Claudiano Phelipe Perpiñan de la mesma Villa en el año 1700 siendo Cadete de las Reales Guardias de Su Magestad (que Ds.Ge.) el Señor Dn.Phelipe Quinto: Rey de España". Publicat per IBARRA (Alacant, 1929).

i música (*) de la que el propi Lozano en faria nova còpia a 1722 que, sembla ser, existeix, encara no estudiada, a una biblioteca particular (**).

Filològicament l'estat del text il.licità no ens permet de datar-lo més enllà de principis del XVII -en la redacció que ens ha perviscut- ço és en les dates que expressen les còpies (***).

L'original que copiava Gaspar Soler devia ser una còpia que es féu fer el Consell Municipal de la Vila quan el Drama passà a la seva protecció (1609); còpia que seguiria una redacció del XVI que inclouria les successives reformes polifòniques del Canonge Pérez, de Ribera i Lluís de Vich i que contemplaria la nova fesomia del propi temple-escenari acabat a 1566, el segon temple catòlic edificat allí (avui és el tercer).

Descartades ja per Chabàs les puerils llegendes de la miraculosa arribada del text per mar a 1370, desmentides els no menys puerils falsejaments d'Oscar Esplà que pretenia l'existència d'un privilegi reial de 1266 que instaurava la Festa (i que va fer perpetuar l'error en la declaració oficial de Monument Nacional on es diu "Misterio del siglo XIII"), mancada de fonaments documentals la data de 1334 que proposa Ibarra com a inici de les representacions,

---

(*) "Consueta o Director per a la gran funció de Vespra y Dia de la Mare de Déu de la ASUMPCIÓ, Patrona de Ells. Per a els Mestres de Capella". En la nostra versió comparada utilitzem l'edició facsímil feta a la "Colección de textos y documentos para la historia de la Música en España". Instituto de España. Barcelona, 1941.

(**) LLOBREGAT, Enrique A.: Art. cit. "La Tramoia", nº 0(1982) p. 24.

(***) Així ho assenyalava R.Chabàs (art. cit. p. 213) i ho confirma Martí de Riquer (Història de la Literatura Catalana, III, p. 515).

nosaltres ens inclinem a pensar que el Drama d'Elx encetà la seva existència a meitats del XV. Es l'època de la gran dramàtica assumpcionista que hem vist com es documenta arreu dels Països Catalans, a Itàlia i a França. Es el segle de la gran creació literària i l'abundosa activitat teatral del País Valencià qui, hereu de l'enorme tradició dramàtica catalana, la transvasaria a Castella (s.XVI) qui, gràcies a la vitalitat d'una Cort centralitzada, la duria al cim del Segle d'Or.

Potser ni l'estat filològic del text (tot i que té nombrosos trets arcaïtzants indiscutiblement baixmedievals) ni la documentació ens ho poden indicar (*). Tanmateix, la tècnica escènica conserva totes les característiques del quatre-cents i té unes decisives concomitàncies amb el DAV, que hem pogut datar a l'albada del XV (**).

D'entre les abundantíssimes edicions que s'han fet del text de DAE (moltes d'elles sense rigor científic), no en trobem cap autènticament crítica i que contempli fidelment les variants entre les còpies conegudes (1625, 1639, 1709 i 1722). Ja hem indicat que del text de 1625 cal escollir l'edició d'Ibarra i del 1639 la de Chabàs; amb el de 1709 la conservació del manuscrit i l'edició facsímil ens resol tot dubte; el text de 1722 sembla, tothora, idèntic a l'ante-

---

(*) Joan FUSTER (La Decadència al País Valencià, p. 34, n.14. Curial. Barcelona, 1976) opina que el text "tal com ens ha perviscut delata una redacció del XVI, però feta damunt un original anterior, del qual subsisteixen diverses particularitats morfològiques i de lèxic".

(**) No podem acceptar, doncs, el propòsit de Lázaro Carreter (Sobre el "Misteri" de Elche, p. 373): "Intentamos sólo negar carácter medie-

rior.

Pomares Perlasia va intentar d'oferir-nos una edició crítica que contemplava les tres versions de 1625, 1639 i 1709, però les alteracions que ell mateix afirma haver introduït (*) el desqualifiquen en rigor filològic (**).

---

val a la 'Festa' hodierna, y proponer indicios de que no pudo alcanzar su configuración hasta las proximidades del 1600", plausible per a la forma textual recollida a 1625, però gens d'acord amb l'evidència d'un drama base completament configurat al XV, si bé transformat per l'ús i per les pressions de la implacable censura especialment lesiva a partir del Concili de Trento.

(*) Entre d'altres, assenyala haver suprimit les "ha" indegudes, haver corregit les incorreccions en l'ús de "j" i "g" o "ç", "s" i "c". A més a més, justifica, de forma matussera, l'ús de la copulativa "y" (enlloc de la "i" llatina usada en català) que apareix habitualment en els documents setcentistes d'arreu dels PPCC, "porque no hay que olvidar que Elche fué griego" (!).

(**) Pomares rebla la seva lleugeresa filològica en afirmar que el DAE està escrit en "lemosín" i en fa un al.lucinant arbre genealògic: "...Allí conoceremos la evolución de la lengua valenciana, que junto con la catalana y la mallorquina, forman las lenguas vernáculas que se desarrollaron del lemosín primitivo y cómo en ese substrato pudo escribirse nuestra 'Festa'"(!). Acte seguit, insisteix que s'aparta "de las reglas ortográficas dictadas por el Congreso de Lengua Valenciana celebrado en Castellón de la Plana el 21-XII-1932, para unificarlas. Porque nuestra Lengua Valenciana, ha sido por naturaleza, o por su estructura, de las lenguas que más han acusado las más mínimas diferencias regionales". No ens és difícil d'entreveure en semblants paraules, la línia inspiradora dels Abril Martorell, Manuel Brosseta, Consuelo Reina o Amparo Cabanes que pretenen el "reconocimiento de la lengua valenciana diferenciada" ço és "completamente distinta del catalán" (si almenys ho expressessin en valencià...). Molta gent encara actualment parla de

4.4.5.1.2. Estudis i protecció oficial.

Quant als estudis sobre el drama elxà, hem d'assenyalar que són nombrosíssims si bé molt desiguals. Ens en donen una exhaustiva referència Montserrat Albet i Roger Alier (*). Destaquem només el mèrit de Mariano Roca de Togores (Marquès de Molins) qui encetà la presa en consideració del DAE a nivell nacional amb el seu discurs d'entrada a la Reial Acadèmia de la Història (1869)(**), mentre que l'il.lustre musicòleg Felip Pedrell el donaria a conèixer arreu del món amb el seu cabdal estudi (***), el primer d'un autèntic expert.

"llemosí" en referir-se a la llengua del DAE, àdhuc estudiosos com Gonzalo Gironés (art. cit. p. 131). No cal insistir que "llemosí" indica únicament natural de Llemotges (Occitània) on a l'Edat Mitjana es parlava una variant de l'occità (el dialecte provençal del qual fou la llengua literària dels trobadors catalans). Tot fa pensar en la intencionalitat en l'ús de "llemosí" per tal d'evitar en tot moment el mot "català" que a l'etern centralisme castellà i a l'oligarquia valenciana ha interessat sempre ignorar, de fer fora i àdhuc combatre. (Vid. al respecte el concís article de Joan FUSTER: llemosí. GEC, vol. 9, p. 219).

(*) Bibliografía crítica de la "Festa" o "Misteri d'Elig". Alacant. Instituto de Estudios Alicantinos, Serie 1, nº 22. 1975.

(**) Obras de Roca de Togores de la Real Academia Española, t. V : "Discursos Académicos", I, pp. 263-395. Madrid, 1890.

(***) La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. A "Sammelbände der internationalen Musikgessellschaft". Leipzig, I/II-1901, pp. 203-252. Id. a "La tribune de Saint-Gervais. Butlletin Mensuel de la Schola Cantorum", IX-1905, nº 10 - 11. Id. dins de "Documents pour servir à l'histoire des origines du Théâtre musical". París, 1906.

Existeix una versió castellana (La Festa de Elche o el drama lírico litúrgico. La muerte y Asunción de la Virgen. Elx, 1951).

D'aquests dos capdavanters fins avui, el drama d'Elx ha fet rajar molta tinta. Però l'estudi monogràfic complet, rigorós i objectiu, obra conjunta d'especialistes en teatre medieval i musicòlegs, amb una autèntica edició crítica de textos i partitures, està encara per fer. La urgència d'un congrès filològic, dramàtic i musicològic sobre la "Festa" elxana, es fa cada vegada més palesa.

Nosaltres ens limitem a contextuar el DAE en la dramàtica assumpcionista medieval i a establir-lo en comparació amb els altres dos drames del mateix gènere en llengua catalana, en una versió on transcrivim el que seria Ms. 1625, i indicant per nota les variants del Ms. 1639 i 1709, numerant els versos de quatre en quatre (fins la data només s'ha publicat numerant les "cobles").

L'interès oficial per la salvaguarda del drama assumpcionista il.licità comença quan s'esdevé la coincidència d'un temps de precarietat agrícola (d'oratges implacables) després d'uns anys d'interrupció de la "Festa". Amb aquest motiu es reuneix el Consell Municipal l'11-III-1609 i decideix la perpetuïtat de la representació de l'Assumpció i la seva protecció econòmica, atorgant-li com a subvenció els impostos de molta i de ramats. El 3-II-1632, el Papa Urbà VIII eximeix la Festa d'Elx de la prosopripció general de representacions dintre els temples, i encara el 12 de juny rebla el clau acallant les impertinències de l'Ordinari d'Oriola contra la representació del drama il.licità.

Però caldrà esperar l'adveniment d'un règim amb autèntica consciència cultural com la II República, perquè el Drama Assump-

cipnista d'Elx fóra declarat Monument Nacional el 16-IX-1931, de la mà de l'insigne Marcel.lí Domingo. Posteriorment, va ser declarat Festa d'Interès Turístic (1965) i Festa d'Interès Internacional (1980), per obtenir, enguany, la medalla d'or al mèrit turístic concedida pel Ministeri de Transports, Turisme i Comunicacions de l'Estat espanyol.

4.4.5.1.3. La nomenclatura.

Darrerament hom s'ha esforçat en precisar la nomenclatura que cal atorgar al DAE i definir-ne la seva naturalesa.

Les referències més antigues anomenen el Drama "Festa de l'Assumpció de la Gloriosíssima Mare de Déu" (1625), "Festa de Nostra Senyora de l'Assumpció" (1639), "Vespra i Dia de la Mare de Déu de l'Assumpció" (1709) o, simplement, "Festa d'Elx" com ara s'intenta de reivindicar seguint el text de 1625 que afegia "dita vulgarment la Festa de la Vila de Elig". La imprecisa nomenclatura de "Misteri" és pròpia de certs tractadistes finiseculars que oficialment ha fet fortuna i que cal posar en entredit. Amb la designació "misteri" hom pretenia definir-ne la seva naturalesa identificant-lo amb els espectacles medievals. Ara bé, el "mystère" francès (nomenclatura que només molt tardanament passa a l'àmbit dels Països Catalans) sempre va referit a espectacles religiosos fets al carrer, que no és precisament el cas de DAE (ho podria ser del DAT si al XIV hagués ja trascendit el mot al nostre país. Major disbarat fou anomenar-lo "auto sacramental" (*),que correspon als drames castellans d'exaltació eucarística nascuts a partir del XVI, o "primera òpera de la història" (**).

Recordem que els primers estudis seriosos foren molt cauts en la designació. Chabàs en digué, discretament, "Drama sacro". Felip Pedrell, amb rigor, l'anomenà "Festa d'Elx" i el definí com

---

(*) SUBIRA, José : Historia de la música teatral en España. Barcelona. Editorial Labor, 1945.

(**) VIDAL I VALENCIANO, Cayetano : El Trànsito y Asunción de la Virgen (Drama Litúrgico). Diario de Barcelona, edición de la mañana,

a "drama líric".

L'última definició -que ja havien emprat al segle passat Roca de Togores i Vidal y Valenciano- la considerem del tot desencertada i la proposa Enrique A.Llobregat (*) en considerar el DAE un "drama litúrgic", nomenclatura que, com hem vist, abasta únicament a les dramatitzacions suscitades dins la més estricta literalitat de la litúrgia llatina. També comet aquest error nogensmenys que el Pare Gonzalo Gironés qui fa retret a Donovan per no recollir en el seu estudi sobre el drama litúrgic hispànic, al DAE, "el más importante de todos estos dramas" (**).

Nosaltres l'anomenarem, senzillament, "Drama Assumpcionista", com hem fet en els anteriors del mateix tipus, i així ens evitarem qualsevol mena de confusió.

---

12 i 26-VIII i 1-IX-1870. Reproduïts a MILA I FONTANALS (Orígenes... pp. 324-347). També en la declaració oficial del DAE com a Monument Històric Nacional, hom escriu que pot considerar-se "como un antecedente de la ópera" (!) (Gaceta de Madrid, 16-IX-1931).

(*) LLOBREGAT, E.A.: art. cit. "La Tramoia", p. 23. Menysté i titlla de "despistats" als que han definit el DAE com a "misteri" o "acte sacramental", sense adonar-se'n de la imprecisió "drama litúrgic" aplicat a un drama en llengua romanç que ja no té cap relació amb els textos litúrgics.

(**) GIRONÉS, Gonzalo : Los orígenes del Misterio de Elche, p. 133.

FACULTAD ... BARCELONA

4.4.5.1.4. Entitat literària.

És evident que, en l'estat que ens ha perviscut, el text il.licità resulta més fluix i més pobre que l'acurat de València o el ben confegit de Tarragona. Un text cantat, del que no en servem fixació escrita fins a 1625 -ja molt deteriorada-, on l'important és, precisament, la música i la posta en escena, conduït per la memòria col.lectiva del poble, no pot aspirar a gaires filigranes literàries. El text d'Elx ha estat manipulat en funció de la seva eficàcia escènica, adaptat a l'ús musical i erosionat per la seva transmissió generacional de la mà -i de la veu- del poble.

Els 254 versos que composen el DAE ja són reducció d'una anterior i més extensa redacció. Per exemple, el DAE suprimeix el primer oferiment de la palma que Joan fa a Pere, com mana la tradició i com es fa a DAT, d'acord amb la lògica, car és Joan a qui Maria ha donat la palma i, per tant, qui la té per oferir. Però encara es fa més evident el buit del resum quan Pere justifica l'atorgament de la palma a Joan, no per la virginitat que s'addueix en les fonts, sinó "car així u dix la Verge gloriosa" (DAE, v. 157) : i Maria no ha dit res semblant al DAE. La supressió és indubitable. Fixem-nos també com els àngels de l'Araceli (vv. 127-138 i vv. 227-238) resumeixen les dues baixades de Jesús al DAT (vv. 240-358 i vv. 471-540). Encara les tradicionals tres peticions que fa Maria a l'àngel nunci, DAE les abrevia en una, d'altra banda l'única útil en l'escenificació : la congregació de l'apostolat (si bé aquesta sembla ja una selecció d'origen).

A més de les diverses mutilacions de contingut, hi han tam

bé les més variades mutilacions poètiques. Els versos inicials de les Maries que haurien de formar una quarteta, hom en transcriu només tres, quan és evident la mutilació d'un d'ells que, en rigor, s'ha de marcar (*).

També la invitació dels Apòstols a les Maries (vv.143-150) han sofert la mutilació d'un vers (el 148) i la professió de fe dels Jueus (DAE, vv. 203-214) no està exempta d'irregularitats en el recompte.

Pel llenguatge, és perfectament delimitable una part del text,amb un substrat més antic,que l'altra, no ja només entre els versos i les evidentment posteriors rúbriques (molt probablement obra de Soler Chacón en el Ms. 1625), sinó entre els mateixos conjunts poètics : Notem que la Primera Jornada conté més arcaïsmes filològics que la segona. Arcaïsmes, d'altra banda, molt significatius per detectar un text base del XV (**). El plany de Joan -emparentat amb el de Maria (vv. 9-12)- :

"Ay trista vida corporal!
O món cruel tan desigual!
O trist de my! y on iré?
O llans mesquí! yo què faré?" (DAE, vv. 73-76)

té un flagrant paral.lel amb un fragment de Nativitat del segle XV (***)

(*) Nosaltres restituïm el nombre de quatre deixant en blanc els fragments que suposem mutilats (Vid. Apèndix Documental).

(**) Assenyalem-ne els més evidents : "Germanes mies" (v. 1) o "mia fi" (v. 50) enlloc de "meu, meua o meues"; les formes verbals arcaiques com "fonch" (v. 14), "poria" (v. 27), "port" (v. 31), "trob" (v. 46), "vullc" (v. 47), "preg" (vv. 2 i 48) o "duts" (v. 120); i els antics "cors" (v. 52) per 'cos', o "sepellir" (v. 142) per 'sebollir' o 'soterrar'.

(***) Publicat per Francesc CARRERAS CANDI : Lo Passament... pp.211-212.

on Josep, en veure embarassada a Maria i sentint-se enganyat, s'exclama, malastruc:

"Ay mi laset! : e que.m faré?
ay mi laset! : hi aont hiré?"

La coincidència, si més no, mereix ésser anotada.

L'ús de la copulativa "e" o "y" marca dues manifestes redaccions. Pensem que ja en els "misteris" valencians de principis del XVI, la conjunció "e", és sistemàticament substituïda per "i" o "y" (*). La conservació d'aquesta "e" en abundants versos del DAE ens confirma una procedència quatrecentista.

La versificació és bastant uniforme : predominen les quartetes octosíl.labes 'aabb', ço és en noves rimades, forma tan usual en l'Edat Mitjana. En ella s'expressa Maria, l'àngel nunci, Joan i Pere. L'altra forma clàssica, el decasíl.lab, apareix en l'oferiment de la palma Pere-Joan, en quartetes 'abab'. També és decasíl.lab el vers amb què inicia l'àngel del "núvol" el seu parlament (**), que ens remet a un anterior text en decasíl.labs, després derivat en els subseqüents octosíl.labs. També sembla d'origen decasíl.lab el vers amb què Maria inicia el seu plany de desig (***), ja arcaic en la seva expressió.

(*) Vid. les obres valencianes del XVI a HUERTA VIÑAS, Ferran : Teatre Bíblic (Antic Testament). Barcelona, 1976. També a ROMEU I FIGUERAS, Josep : Teatre Hagiogràfic. Barcelona, 1957.

(**) "Déu vos Salve, Verge Imperial" (DAE, v. 29), que recorda el corresponent de l'àngel nunci valencià : "Mayre de Déu, Reÿna emperial!" (DAV, v. 47).

(***) "(Un) gran desig me ha vingut al cor" (DAE, v. 25), si més no eneasíl.lab, seguit dels habituals octosíl.labs.

Les Maries, els Apòstols i els àngels de l'Araceli s'expressen en quartetes d'heptasíl.labs 'aabb' (noves rimades), si bé per al Ternari i la Judiada, musicalment del XVI, les quartetes d'heptasíl.labs agafen la rima 'abab' sensiblement posterior (forma "romanç"), i els jueus inclús usen el pentasíl.lab 'abab' pròpiament barroc, en la professió de fe.

Tomàs usarà l'heptasíl.lab 'abba' i 'aabb', i la Trinitat també l'heptasíl.lab 'abba', ambdós formes que semblen posteriors al XV.

Trobem afegiments estròfics als vv. 147-150, quarteta heptasíl.laba 'abab' , que no correspon a la continuació que demana la precedent quarteta octosíl.laba 'aabb' (vv. 143-146), i als vv. 153-154 que deriven en l'heptasíl.lab quan la quarteta s'ha iniciat amb dos octosíl.labs.

4.4.5.2. La música. Manuscrits, edicions i autoria.

Hem vist la importància que en l'espectacle medieval adquiria la música, el cant. Hem vist el relleu que agafava precisament en els drames assumpcionistes estudiats, amb la major part de l'acció cantada i la resta entonada amb la típica melopea dels "cantimpanca" (cantors populars) (*). A Elx, però, el cant esdevé element fonamental i desplaça, inclús, al text en sí. Sobre una lletra que ha quedat prima i, gosaríem dir, un xic tronada, s'ha bastit un monument musical d'inestimable qualitat. D'aquesta manera el Drama d'Elx ha atret especialment als musicòlegs -encapçalats per Pedrell- i no tant als estudiosos de la literatura o del teatre (**). De l'estudi musical se'n desprén almenys dos conjunts ben diferenciats : un pertanyent a la monòdia medieval pròpia del cant gregorià i de la cançó trovadoresca, l'altre dintre la polifonia renaixentista, ambdós ribotats de preciosos melismes que l'arcana saviesa popular s'ha permès d'afegir pel seu compte a través del cant secular transmés de generació en generació (***).

En el primer conjunt s'inclourien les melodies monòdiques

(*) Recordem que fins al XVI no entrarà en el teatre la veu parlada, l'anomenat recitat "in prosa", iniciat per l'actor-autor Araldo a 1502. Cf. PANDOLFI, Vito: Op. cit. p. 138.

(**) MERIMÉE (Op. cit. p. 45) en estudiar l'art dramàtic a València, titlla el drama d'Elx de "médiocre et tapageur" (mediocre i sorollós). Tampoc Riquer el té en massa consideració.

(***) MASSIP, Jesús Francesc : La tradició teatral assumpcionista (Notes de Teatre a Tortosa). Ebre-Informes, nº233. Tortosa, 12-8-1982.

de Maria, de l'àngel nunci i àdhuc de Joan i Pere (*) de la Primera Jornada, alguna de les quals hom relaciona amb el també secular "Cant de la Sibil.la" mallorquí, i que tindrien com a base comuna el cant pla gregorià, amb ornaments populars que algú ha relacionat amb els "alatychs" o "fioritures" típiques de la música àrab (**).

El problema dels orígens i arrels musicals de la Festa, però, en tractar-se d'un element viu subjecte a les més diverses mutacions que el gust de l'època afaiçona, roman encara sense resoldre amb certa sòlida definitivitat. S'han dit molts disbarats (***), s'han comès moltes confusions (****), s'han aventurat massa

---

(*) El cant de Joan "Saluts, honor e salvament" (vv. 61-64), així com el de Pere "Verge humil, flor de honor" (vv. 89-92) i "O Déu, valeu y què és açò" (vv. 115-118), tenen un fort paral.lelisme amb l'himne litúrgic de laudes "iam lucis orto siders" (Victimae Paschali Laudes), obra de Wippo (...1024-1050...).

(**) MITJANA, Rafael : Le mystère d'Elche et les origines du Théâtre Lirique. A "Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire" (dirigit per A.Lavignac i L.de la Laurencie). I Part : Histoire de la Musique (5 vols.), Vol. IV : Espagne et Portugal, pp. 1941-1943. París, 1920.

(***) Destaquen, per la seva responsabilitat, els del compositor alacantí Òscar Esplà, qui intentà una "reforma" de la Festa a 1924.

(****) Higini ANGLÈS (Op. cit. p. 409) confon, per exemple, el manuscrit del DAV amb una hipotètica primera redacció del DAE, atribuint a la música de la Festa melodies de Rimbaut de Vaqueiras i Bernat de Ventadorn ("Can vey la lauzeta mover") que només assenyalaven les 'didascalia' del drama valencià. L'error es perpetua amb José SUBIRA (Historia de la música teatral en España... pp. 19-22) i Martí de Riquer encara hi afegeix una nova confusió en atribuir a la Festa d'Elx la melodia "Cercatz d'uymay" de Bernat de Palaol, que, igualment, figurava al DAV (Història de la Literatura Catalana, I, p.528), error que transmet a la GEC (Vol. 11, pp. 196-197).

supòsits suggestius però irreals. La tesi de llicenciatura de José Maria Vives Ramiro sobre la música de la Festa (*) que és un rigorós estudi i transcripció crítica del manuscrit de 1709, tampoc resulta, al nostre entendre, del tot reeixida, car pateix certa linialitat descriptiva i no aprofundeix en la investigació de les possibles interrelacions melòdiques. Potser l'actual estat de coses no permet majors precisions. Tanmateix la nostra ignorància musicològica no ens faculta per fer cap aportació al respecte. Constatem només que l'actual Mestre de Capella de la Festa il.licitana, Antonio Berenguer Fuster -que ha estrenat càrrec enguany- clamava per una partitura única i oficial, que caldria establir a partir de les diverses transcripcions existents, mitjançant la celebració d'un Congrés de Musicologia sobre la Festa i la deliberació d'autèntics especialistes (**).

Sembla ser que, en un principi, com DAT i DAV, el drama originari elxà no tindria música pròpia, sinó que s'entonaria al so de cants litúrgics i cançons populars o trobadoresques avui perdudes (i, per tant, inidentificables). De fet, el plany marial

---

(*) La "Festa" y el Consueta de 1709. Tesi de Llicenciatura presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona el 21-IX-1977, sota la direcció d'Antonio Martín Moreno. Publicada per l'Ajuntament d'Elx. Imprempta Segarra. Elx, 1980. 387 pàgs.

(**) "La Verdad" (Diari). Suplement "Misteri'82", pp. 7 ss. Alacant, 10-VIII-1982.

de desig (vv. 25-28) va al to de l'himne litúrgic "Vexilla Regis prodeunt" (*), exactament igual que el mateix plany de DAT (vv. 35-48); i encara el torna a utilitzar Maria en formular la petició a l'àngel (DAE, vv. 45-52). A més a més, per al sepeli de la Verge i com assenyalaven els apòcrifs assumpcionistes, hom canta el gregorià "In exitu Israel Egipto" (**) tant dins del drama com en la processó de la Mort que recorre els carrers de la Ciutat el matí del 15 d'agost. D'altra banda, la Salve que entonen els apòstols com a salutació a Maria (vv. 103-114), ofereix certes concomitàncies amb la "Letania Laurentiana" (sobretot en els versos llatins)(***) composada, segons Albert E. Wier (****) a Loreto a les darreries del XIII (*****). Pomares Perlasia, però, la data, com hem vist (4.4.2.2.) a 1500 (******).

L'altre gran conjunt musical correspon a la polifonia del XVI, amb diverses peces signades pel seu autor o arranjador.

(*) L'Himne a la Creu, composat per Venanci Honori Clemencià Fortunat (530-603). Liber Usualis, 19.

(**) "Tonus Peregrinus" del Liber Usualis, Psalm 113.

(***) José Maria Vives Ramiro : Op. cit. p. 158.

(****) The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians. Macmillan and Co. Limited. London, 1938.

(*****) Ens ho confirma el fet que la Lauda assumpcionista d'Orvieto (s. XIV) incloïa una "Salve Regina" molt semblant. Cf. Gonzalo GIRONÉS: Op. cit. p. 130.

(******) POMARES PERLASIA : Op. cit., p. 131.

Tres són els compositors que apareixen referenciats a les partitures del Ms. de 1639 : "Canonge Pérez", autor de la música dels vv. 143-150; "De Ribera", autor del cant dels apòstols al féretre de Maria (vv. 163-170) i de gran part de l'esplèndida "Judiada" (vv. 171-214), i Lluís Vich, autor del cant de sepultura de la Verge (vv. 215-226). Felip Pedrell (*) va identificar-ne dos i en reconegué el seu estil en la música del DAE. El "Canonge Pérez" era Joan Giner i Pérez (Oriola, 1548- c. 1612) que fou mestre de capella d'Oriola fins a 1581, i de la Catedral de València i del Corpus Christi des de 1581 a 1595, quan fou elevat a la dignitat de canonge del Capítol pel seu extraordinari mèrit musical. De 1595 a 1600 residirà a Oriola. D'ell es conserven 40 peces de 3 a 6 veus, psalms a 4 veus i un Magníficat, un 'Gloria Laus' i un ' Misereremini fidelis ' a 5 veus. El cor dels apòstols en l'inici de la Segona Jornada sembla ser efectivament de la seva mà.

Més difícil de situar és De Ribera, que Pedrell identifica amb Antoni de Ribera, cantor o membre de la Capella Pontifícia de 1506 a 1523, les obres del qual es conserven a l'Arxiu de la Catedral de Tarazona (2 misses a 4 veus, "villancicos" i motets). Els fragments del DAE atribuïts a Ribera (escena dels Jueus) són els més sorprenents de tota l'obra pel seu gran treball d'aprofundiment en les arrels populars i la seva gran força expressiva, un autèntic cim de la nostra polifonia renaixentista. Un d'aquests cants, però, el "Cantem senyors" (vv. 207-214), ha estat identifi

---

(*) PEDRELL, Felip : La Festa d'Elche ou le drama lyrique... pp.31ss.

cat per José Maria Vives (*) amb el nº 158 del "Cancionero Musical de Palacio" (**) que, amb el títol "Quedaos, adiós", signa un tal Escobar.

Del tercer autor mencionat, Lluís de Vich, només se sap que fou organista de Santa Maria d'Elx almenys des de 1560, i Mestre de Capella des de 1562 a 1594.

Encara un altre autor apareix al Ms. de 1625 : "lo licenciado Comes" que composaria el segon cant de la Coronació (vv. 251-254). Aquest cant, però, no figura al Ms. de 1639 ni de 1709, i, per conseqüent, la seva música no ens ha perviscut, ni es canta a la Festa. El nom de l'autor el podríem relacionar perfectament amb el compositor barroc Joan Baptista Comes (València, c. 1582-1643) que estudià, precisament, amb el canonge Pérez a la Seu valenciana i que fou mestre de capella a Lleida (1605-1608), tinent de mestre de capella del Col.legi del Corpus Christi de València (1608-1613), mestre de capella de la seu valenciana (1613-1618) i tinent de mestre de la Capella Reial de Madrid (1618-1628). Acabaria altre cop a València primer com a mestre de capella del Corpus Christi (1628-1632) i mestre de capella de la Seu a partir de 1632. La seva extensa producció (8 misses, 126 obres llatines de 8 a 12 veus i 98 obres de text castellà) es compta entre les millors mostres de la música barroca als Països Catalans(***).

(*) Op. cit. pp. 266-275.

(**) La Música en la Corte de los Reyes Católicos - Cancionero Musical de Palacio (ss. XV-XVI), Vol. I. Polifonia Profana. CSIC. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1947. Transcripció d'Higini ANGLÈS, pp. 186-187.

(***) Josep Climent : Joan Baptista Comes. GEC, vol. 5, p. 389.

Si tenim en compte que, concretament, l'acotació del text de 1625 diu "esmenat esta lletra de la Coronació lo licenciado Comes, mestre del real palacio", i si observem que de 1618 a 1628 efectivament Comes estava al cap de la Capella Reial, el supòsit es confirma.

Assenyalarem, d'altra banda, l'arcaica notació musical que emprava el Ms. 1639 ("Fe-fa-ut", "Ge-sol-re-ut", "Be-fa-be-mi", "E-la-mi", "A-la-mi-re"...), significativa de la seva antiguitat.

Quant a l'acompanyament instrumental, el Ms. de 1625 ens en referencia una ampla gama : la trompeteria que condueix als actors des de l'ermita de Sant Sebastià a l'església Major i viceversa ("ab los sons y trompetes"), més "los ministrils, orgue y campanes" que sonen junt amb "la artilleria" tant en l'entrada de Maria a l'església com cada vegada que s'obre el cel, si bé a la pujada de l'ànima de Maria al Paradís es toquen també dolçaines ("sonen la armonia de la música de ministrils y dulsynes"). No se'ns indica res sobre els instruments de l'Araceli -si bé tot fa pensar en la seva antiguitat- que són la guitarra, l'arpa i un parell de guitarrons. Actualment només sona la guitarra i es vol restituir l'arpa que s'ha tocat en algunes representacions. Actualment també acompanyen als actors des de l'ermita a la Basílica amb una banda de vent al so d'un pasdoble; i segueixen tocant l'orgue, campanes i coets en els intersticis de l'espectacle. Abans de la reforma de 1924, certs instruments acompanyaven la mateixa representació : tenim notícia d'un bombardí que acompanyava als apòstols, i d'un fagot, tuba o clarinet baix que modu-

lava el ternari (*) cosa no tan estranya si recordem que des del XVI un "continu" d'instrument baix de vent era utilitzat en l'acompanyament coral (**).

Cap partitura, però, de la música instrumental no ens ha perviscut. L'orgue refila unes melodies que no s'avenen amb l'harmoniosa conjunció entre monòdia medieval i polifonia renaixentista de la Festa. Pitjor era a principis de segle que s'interpretava a l'orgue la "Marxa Reial" acompanyada d'una autèntica banda militar, cosa que va causar indignació en Felip Pedrell (***).

Enguany s'ha fet una representació especial (el 13 d'agost) on els fragments organístics eren música d'època, amb peces de Cabezón i dels grans organistes hispànics del XVI, amb un resultat francament bell. Tanmateix, s'ha produït una ridícula oposició per part d'alguns que no volen renunciar al costum (d'altra banda, tan nou) i els dies de la Festa popular (14 i 15) hagueren de tornar als desafortunats passatges que s'atribueixen a Esplà. Esperem, però, que la feliç iniciativa es vagi fent lloc en properes representacions, cosa que donaria major qualitat estètica a la Festa.

(*) FUENTES Y PONTE, Javier : Memoria histórico-descriptiva... p. 197.

(**) BONASTRE, Francesc : Música y parámetros de especulación. Madrid. Alpuerto, 1977. p. 45. Cf. VIVES, J.M. : Op. cit. p. 149.

(***) VALENTINO (Teodor Llorente) : Las Fiestas de Elche.-II . "La Verdad (Diario político de notícias e intereses generales)". Tortosa, 21-VIII-1900.

Així doncs, excepte el cant de l'Araceli, el drama en sí és "a capella", si bé el Ms. de 1709, en marcar per a diversos cants corals expressament "a capella" (*), fa pensar que en aquella època els altres cors devien anar acompanyats per alguna mena d'instruments.

El repartiment de les veus es fa de la següent manera : la Verge Maria, Maria Jacobea, Maria Salomè i l'àngel nunci són tiples. L'apòstol Joan ha de ser tenor, mentre que Pere és baix i Tomàs barítón. El Ternari combina els tres graus: un barítón, un tenor i un baix. Els dos àngels superiors de l'Araceli són un tenor (que toca la guitarra) i un baix (que toca l'arpa), i els del pis inferior són tots dos tiples. També les tres figures de la Coronació conjuguen les tres veus : el personatge central (Déu Pare) és baix i els laterals un tenor i un barítón.

Per cert que la gravació existent (**) és del tot insatisfactòria car s'han substituït les veus blanques dels nens per la veu d'una soprano, que pot cantar meravellosament però que li treu tot l'encant original del crit infantil.

Finalment, malgrat les útils edicions musicals de Pedrell i Pomares, queda encara per fer una autèntica edició crítica, aplicant els coneixements actuals de paleografia musical i comparant els manuscrits amb el cant real que es produeix (de vegades dife-

---

(*) S'assenyala "De capilla" als f. 8, 13, 23 i 38.

(**) Hispavox,S.A. HH 10-93/94 (Madrid, 1961). Reedició HHS 12-13. Colección de Música Antigua Española, vol. 6 i 7 (1972).

rent a la partitura)(*).

Els manuscrits que recullen la música són el de 1639, avui extraviat, publicat parcialment per Fuentes y Ponte, i el de 1709, conservat a l'Arxiu Municipal d'Elx i del qual se'n féu l'any 1941 una edició facsímil prologada per Eugeni d'Ors, i, recentment, l'interessant estudi musicològic de José Maria Vives. Cal tenir en compte també les mencionades edicions de Pedrell, l'edició comparada de Pomares Perlasia i els fragments publicats per Samuel Rubio (**).

(*) El preciós estudi de J.M.Vives ha iniciat una nova etapa en aquest sentit.

(**) La música del "Misterio" de Elche. Tesoro Sacro Musical, Revista Bimestral Hispano-Americana de Música Sagrada, nº 4. VII/VIII-1965.

4.4.5.3. Estructura dramàtica.

Igual que al DAT i al DAV, el nus gordià que desglossa el drama d'Elx en dues nítides parts, és la mort de la Verge. El DAE ha assolit un perfecte equilibri entre ambdós jornades, una mica més llarga la primera, tant en versos (138 enfront els 116 de la segona) com en temps de duració (la música és molt més lenta i més garlopada de melismes en la part inicial, per més antiga).

Ambdues jornades s'obren i es tanquen amb solemnes entrades a l'església i sortides cap a l'ermita-vestuari. Ambdues jornades venen contrapuntades per una esplèndida baixada de l'Araceli (a la primera per recollir l'ànima de Maria, a la segona el cos ressuscitat). I l'enlluernadora davallada del "núvol", que s'obre a mig vol, a la primera part, trobarà l'equilibri dramàtic en l'abassegadora entrada dels jueus bel.ligerants, a la segona.

Tanmateix, cal fer constar la major solemnitat "litúrgica" de la Primera Jornada,(que ens recorda molt el tarannà del DAV, cosa que ens confirma la seva major antiguitat), enfront el dinamisme i l'acceleració dels esdeveniments (jugat amb molta saviesa dramàtica) en la segona jornada (més moderna, amb la música polifònica i coral del XVI, i amb l'element bèl.lico-irònic dels jueus, i la latent comicitat de l'arribada a misses dites de Tomàs).

E S T R U C T U R A

JORNADA	ESCENA	TEMA	VERSOS
Iª	0	Introducció : Desfilada fins l'espai de representació.	Rúbrica inicial.
	1	Plany d'aflicció de Maria.	vv. 1-12
	2	Visita als Sants Llocs.	vv. 13-24
	3	Plany marial de desig.	vv. 25-28
	4	Davallada del "núvol" amb l'àngel nunci.	vv. 29-60
	5	Arribada de Joan.	vv. 61-88
	6	Arribada dels Apòstols.	vv. 89-114
	7	Maria explica el motiu de l'aplec.	vv. 115-122
	8	Mort de Maria.	vv. 123-126
	9	L'ànima de Maria puja al cel.	vv. 127-138
	10	Desfilada de sortida.	rúbrica final de la Primera Jornada.

JORNADA	ESCENA	TEMA	VERSOS
IIª	11	Solemne entrada.	Rúbrica inicial de la Segona Jornada.
	12	Adoració del cadàver de Maria.	139-142
	13	Invitació a les Maries.	143-154
	14	Oferiment de la palma Pere-Joan.	155-162
	15 A	Enterrament de la Verge.	163-170
	16	Judiada.	171-214
	15 B	Continuació de l'enterrament i sepultura.	215-226
	17	Assumpció de Maria.	227-238
	18	Arribada de Tomàs.	239-246
	19	Coronació de Maria.	247-254
	20	Solemne sortida.	Rúbrica final de la Segona Jornada.

4.4.5.4. L'espai escènic.

4.4.5.4.1. Emplaçament a través de les èpoques.

La Festa d'Elx, com és del domini públic, s'ha representat sempre dintre el temple parroquial d'aquesta vila (avui Basílica arxiprestal) com a única excepció per butlla papal, a tot el món cristià.

Ara bé, aquest espai escènic no ha estat sempre idèntic. Fins a 1334 roman dempeus l'antiga mesquita àrab, sobre la qual es bastirà el primer temple catòlic que hauria de subsistir fins a 1492. En aquest marc es representaria per primer cop la Festa, segons la datació que hem proposat. Només sabem que aquesta església era de planta de creu i, per tant, cal suposar la mateixa estructura de cadafal i "andador" i un cel en altura al creuer (en cimbori, cúpula o volta), com succeïa al DAV del mateix segle. El segon temple acabaria de construir-se a 1566 i duraria fins a 1672 quan s'ensorraria. En aquest segon temple, doncs, es representaria el DAE tal com ens ha perviscut per les consuetes de 1625 i 1639.

A l'Arxiu Municipal d'Elx se'n conserva una descripció força interessant de la ploma de Cristòbal Sanz (*) : "El templo donde se haze esta fiesta que es en la yglezia mayor, esta hecha su fábrica para este efeto porque es muy grande de una nave, y tan alta que causa espanto y asombro a los forasteros. Parese que nuestra señora le sustenta para que allí se celebre su

---

(*) SANZ, Cristòbal : Recopilación en que se de quenta de las cosas anci antiguas... Ms. de 1621, pp. 154-155. AME.

muerte y asumpción a los cielos. No se alla en la cristiadad otra tal fábrica como esta yglesia la qual se acabó según se ve.n sus edificios año de 1566".

Tot sembla indicar que es construí en vistes a la representació de la Festa. Aquesta descripció d'una "alta nau", sense menció a cap element cavalcat (cúpula o cimbori) coincideix amb la rubricació del text de 1625 que assenyala com els tramoistes estaven "dalt de la arcada de la iglésia" (*). Tot fa pensar en un edifici gòtic, al sostre del qual -i a l'altura del presbiteri- hi hauria o una trapa que donés a la teulada (on estarien els tramoistes) per on baixarien les màquines aèries, o una bastida de fusta amb portes corredores com el "Paradís" que hem vist per a la Festa de l'Anunciació a S.Felice de Florència (4.4.4.4.2. fl. 163)(**).

El temple actual es començà a bastir, sobre els plànols de Francesc Verde, a 1673, i es consagrava el 1784. Aquest ja fou construït amb la magnificència que es mereixia la representació assumpcionista i tenint en compte la gran quantitat de gent que anava a veure-la. L'enorme cúpula del creuer serà el cel des d'on podran davallar solemnement els aparells aeris (***).

Per cert, que durant les reedificacions de Santa Maria,

(*) DAE, rúbrica entre vv. 226-227.

(**) Sobre aquesta edificació caldrà tenir en compte l'estudi d'Elena LIZON : Arquitectura renacentista en Callosa del Segura y Orihuela, que, en breu, publicarà l'Instituto de Estudies Alicantinos

(***) Sobre la present edificació caldrà veure la tesi doctoral de Rafael NAVARRO : Arquitectura barroca en el Reino de Valencia: la Gobernación de Orihuela, que editarà, en breu, l'IEA.

el DAE es va seguir representant d'una manera o altra, a l'església del Salvador (*) (Fig. 38).

(*) VIVES RAMIRO, José Maria : La "Festa" y el Consueta de 1709. p. 33.

4.4.5.4.2. L'escenari horitzontal.

Com a DAV, la Festa d'Elx es desenvolupa en un escenari múltiple i simultani, horitzontal i vertical a la vegada.

De fet l'espai escènic horitzontal comença a l'ermita de Sant Sebastià que queda un carrer més avall de la Basílica. Aquesta ermita, de planta única, construïda al XV, serveix de vestuari als actors de la Festa (de la mateixa manera que la Sala Capitular de València servia al DAV). Una vegada vestits sortiran ordenadament per començar la representació. De fet aquest pròleg ja està dins del mateix espectacle (Fig. 39).

Franquejada la porta principal de Santa Maria, l'"andador" recorre tota la nau central fins al cadafal alçat al mateix creuer. En aquests dos llocs transcorre l'acció horitzontal. L'"andador" no només farà de camí cap a la casa de Maria -en la primera jornada- i cap al Vall de Josafat (Sepulcre de la Verge) -en la segona- sinó que al seu llarg Maria es prostrarà davant els sagrats llocs (Hort, Calvari i Sepulcre de Crist), al seu llarg s'aplegaran els apòstols (ternari) provinents dels seus llocs de predicació; lluitaran amb els jueus que intenten endurse el féretre de la 'Maredéu', i d'allí s'exclamarà Tomàs que ha fet tard al sepeli.

Es manté, doncs, l'orientació escènica de l'acció en sentit oest-est, ço és, penetrant a l'espai de representació pels peus de l'església (l'Oest) i culminant l'acció a l'Est, l'altar. Hem de tenir en compte que en el DAE tot simbolisme ha quedat explicitat d'una manera progressivament naturalista, car li ha

calgut ser intel.ligible des del segle XV fins a l'actual.

Segons especifica el Ms. 1625, en aquella època els Sants Llocs s'emplaçaven i ocupaven cadascun tota una capella "molt ben adornada de tapisseria y arbres" de les naus laterals; avui van reduïts a una figuració escultòrica penjada a cada pilastra de les antigues capelles. En cap cas calia moure's de l'"andador" per representar cadascuna de les pregàries marials.

El cadafal, amb la seva situació central, recolliria la simbòlica de "terra" dels antics drames litúrgics on no es dreçaria el temple o el palau, sinó la pròpia casa de la Verge, després Sepulcre molt ben definit per la seva situació davant l'altar i sota el nivell de terra, al fons del cadafal.

Quant al públic, que en un principi devia ocupar els costats de l'"andador" a la nau central i els braços del transepte, avui desborda completament tota previsió i omplena les tres naus, el transepte, ocupa el presbiteri, i cobreix totes les tribunes superiors, corredor de l'orgue i qualsevol racó des d'on es pugui visualitzar,i a cops només escoltar,el DAE. Molta gent queda al carrer i s'ho mira des de fora les grans portes (als peus i al transepte) (Fig. 40).

4.4.5.4.3. L'escenari vertical.

Com a DAV, on la verticalitat resumia la simbòlica "inferius-terra-superius", a DAE l'escenari vertical es conjuga harmoniosament en l'horitzontalitat dramàtica. Com a DAV també, DAE ha bandejat el mal infernal i vol ser un drama de bondat i d'edificació (tot i que acull el passatge dels jueus que signifiquen la maldat redimida).

La gran cúpula de l'església de Santa Maria d'Elx permet significar una idea grandieloqüent del Paradís, subratllada per la gran altura que les màquines aèries han de salvar per arribar al cadafal-terra.

De fet l'espai de "Paradís" queda ocult rera la lona i només ens és visible el viatge dels personatges celestials a través de l'espai. Aquests vint-i-cinc metres d'altura pels que es mouran les màquines aèries són el centre de l'acció cabdal del DAE : la Coronació; el moment en què la simultaneïtat es quadriplica : simultaneïtat a terra entre el cadafal (apòstols i altres) i l'"andador" (Tomàs), simultaneïtat a l'aire entre l'Araceli (Maria Assumpta) i l'aparell de la Coronació (mal anomenat de la "Trinitat") des d'on Déu Pare llença l'"imperial corona". És la culminació de la multiplicitat espacial de l'espectacle medieval.

L'autèntic espai del "Paradís" queda ocult a l'espectador i reservat als tramoistes : els que tenen cura del bon descens de les maromes que sostenen els enginys aeris, i els que, a la taulada, fan moure l'enorme politja que davalla les màquines. (Fig. 41).

4.4.5.4.4. Tramoies, decorats i efectes especials.

4.4.5.4.4.1. El cel i les màquines aèries.

A la cúpula -amb una altura des de la seva base circular fins al cim, de 15 metres- hi ha tota la bastida on s'emplacen els operadors. La cúpula s'obre a la teulada on hi ha un gran torn o cabrestant amb un doble joc de politges fixes per fer baixar tant el núvol i l'araceli com la "Coronació", aquests dos últims, simultàniament en l'escena final.

Tot això ho amaga de la vista del públic el grandiós llenç del "cel" que tanca l'anella de la cúpula (de 15 metres de diàmetre). Tenim documentades diverses reconstruccions d'aquest llenç. A 1760 pinta un cel Francisco Talón pel preu de 300 lliures (4.500 rals de billó). El mateix any es restauren les maquinàries aèries. A 1761 el cel que es col.loca a Santa Maria és de Marcos Evangelio, arquitecte de l'església, qui proposaria, a la vegada, una nova tramoia per descendir els aparells aeris amb major facilitat i que constava de més d'un torn (*). A 1839 se'n fa una restauració d'aquest llenç a càrrec de Nicolàs Sempere. A 1866 es fa un nou cel de la mà de José Gonzàlvez Martínez, que duraria fins l'incendi de 1936, i on es figuraven diversos núvols amb serafins tocant instruments musicals i angelets

---

(*) VIVES, J.M. : Op. cit. pp. 112-113. Això ens fa suposar que el primer cel construït només un any abans, devia ser per a les representacions provisionals a l'església del Salvador, que a partir de 1761 -com ho testimonia el propi Marcos Evangelio- ja tornen a realitzar-se a Santa Maria.

que desplegaven cintes on anaven escrits versicles del Càntic dels Càntics (record del cant que s'oïa quan l'Assumpció, segons alguns apòcrifs). Després de la Guerra Civil en féu un altre l'il.licità Francesc Rodríguez i l'actual fa poc que es va realitzar a València.

A la banda del presbiteri, com calculem per a DAV, s'obren les anomenades "portes del cel", unes portes corredores que deixen l'espai d'una trapa (1'50 x 1'50 metres) per passar els enginys voladors, amb un broc (0'30 x 0'30 m.) que, tancades les portes, deixa passar les maromes. Per dalt del llenç l'obertura està envoltada d'una baraneta de ferro que protegeix als operaris ajudants del descens, la qual va coberta de tela blava.

La modernitat actual d'aquest cel no nega l'existència d'un muntatge semblant al quatre-cents. Je hem vist el seu ús a València i la seva referència a Barcelona, que es traspassa a Castella on, al XVI, tenim la descripció d'un cel complexíssim per a una "Representación de los mártires Justo y Pastor" (*).

(*) Representación de los mártires Justo y Pastor. Editat per CRAWFORD. Revista de Historia, XIX (1908) pp. 431-453.

"...se representó cómo baxaron los ángeles del cielo... para lo qual se hizo un arco grande de 36 pies en alto, y 28 en medio; en medio del qual se hizo un zielo que tenía 14 pies en güeco y en ancho 10 y 7 pies en largo. Este se governaba por de dentro y hazía su arco y daba sus vueltas como el verdadero cielo. Avía música de dentro y gente. Tenía sus puertas zerradas, las cuales se abrían con estrellas de oro de que toda la mitad estaba quajado. Esto era a la parte donde estaba la luna, porque la otra mitad donde estaba el sol, solamente tenía su color azul. Este se hizo de lienzo, fundado en arcos de zedazos. Estaba en 2 medios, porque de otra suerte no se podía hazer bien. Estaba fundado cada medio en dos medias lunas de madera, de las quales iban muchas riostras a todas las partes de los arcos,

El primer aparell aeri que surt a escena és l'anomenat pel poble "mangrana" ("núvol" per les consuetes) que consisteix en una esfera elipsoïdal que s'obre en vuit gallons (d'aquesta característica li ve el nom de la fruita grillonada. Al seu interior una estructura metàl.lica sostè l'angelet nunci. Fins fa ben poc (abans de 1906) l'estri anava pintat pel defora en blau com corresponia a la idea de núvol que davalla al "caelicole". L'última repassada, però, i oblidat el seu significat primigeni, hom la pintà de granat evocant el color de la magrana. Això li ha fet perdre el seu evident significat de núvol que ja ben pocs recorden. La "Mangrana" que descriu a 1886 Javier Fuentes y Ponte (*), a més d'ésser blava, duia pintats a cada grilló un querubí.

La "mangrana" surt del cel, naturalment, tancada, i, una vegada fora, es va obrint mitjançant uns tirants que també eren en un principi blaus, i avui són granatosos. (Foto 16).

Les maromes que davallen els enginys aeris són gruixudes cordes de cànem folrades també amb tela blava.

S'ha parlat reiteradament de l'essència barroca d'aquestes

---

porque de otra manera no pudiera tener firmeza. Encajáronse estas dos medias lunas en una gruesa viga redonda y larga que atravesaba todo el arco en medio; en medio de la qual viga se hizo un andamio donde pudiese estar la gente que estaba dentro del dicho cielo. Tenía este cielo, por un lado, una puerta pequeña, a la qual cubrían dos ángeles que estaban governando el cielo de una parte, y otros dos de la otra, y por ella entraban y salían; por lo qual era necesario, sin que persona lo viese..."

(*) Memoria histórico-descriptiva... p. 188.

màquines (*). Crec que hem posat sobradament de manifest aquesta impropietat, documentant a 1399 un aparell molt semblant al núvol elxà, utilitzat a l'Aljaferia de Saragossa en la Coronació de Martí l'Humà, que davallava també al seu interior un angelet per dur aiguamans al rei o servir-li una copa i un plat de fruites, mentre llençava paperets amb lletres al.legòriques a la mencionada coronació reial (**). Apuntàvem, inclús, la procedència valenciana d'aquest enginy, car en les coronacions saragossanes els comtes-reis de Catalunya-Aragó solien fer-se portar els més rics elements escenogràfics de la Confederació, la majoria dels quals eren sol.licitats a València. Ens corrobora el supòsit no

---

(*) Xavier FABREGAS (Història del Teatre Català, p. 32. Editorial Millà. Barcelona, 1978) arribava inclús a la forasenyada consideració que tot l'espectacle era "eminentment barroc". Encara ho sostè per a l'escenografia E.LLOBREGAT (art. cit. "La Tramoia", p. 24), en afirmar nogensmenys que "Aquesta dimensió vertical i aèria de l'escenografia, és una part que s'ha d'atribuir a dates posteriors a la introducció de la complexa tramoia barroca/que tingué el seu origen en els muntatges escènics dirigits per Calderón" (!).
Vid., sobre el medievalisme de l´escenografia barroca, l´article que hem preparat per al propvinent número de la Revista d´ART d´aquest Departament, "Aproximació a l´obra dramàtica de Francesc Vicenç Garcia".

(**) "Deste cielo baxava un bulto grande a manera de nuve, que venia a caer encima del aparador del Rey. De dentro desta nuve baxó uno vestido como ángel cantando maravillosamente...bolvió a baxar con unas fuentes doradas muy lindas para dar agua manos al Rey... buelto a subirse el ángel a su nuve, de allí a poco bolvió a baxar un plato de la fruta que avía de comer el Rey... Últimamente baxó el mismo ángel la copa en que avía de bever el Rey..." (BLANCAS : Coronaciones de los Reyes de Aragón, Lib. I, cap. VIII. Cf. MILA : Orígenes... p. 237).

només la presència en el drama d'Elx, sinó també l'existència i supervivència de tramoies semblants a diferents pobles de l'Horta valenciana, el més famós dels quals és Silla, on en les Festes del Crist (6 d'agost) és tradicional penjar a la porta de l'església una màquina de fusta semblant al núvol il.licità, anomenada "Carxofa", que s'obre en entrar la processó del Sant Crist al temple, i al seu dedintre un xiquet vestit d'àngel canta un motet (*). A 1414, a la Coronació de Ferran d'Antequera, un altre enginy de núvol baixava del cel : al seu interior apareix un àngel amb una espasa que commina al rei a restaurar el papat (mesquina i hàbil maniobra contra Luna, que faria exclamar a l'enèrgic Benet XIII : "me que te fecit, metisti in desertum"). I encara, a 1439, hem documentat un altre núvol a Florència, sensiblement més gros car havia d'encabir dos àngels i el Crist en l'Ascensió, semblant a la "nube con 2 ángeles y 2 trompetas" que baixava a les "Cortes de la Muerte" castellanes, ja del XVI.

L'altra impressionant màquina aèria il.licitana és l'Araceli, el qual ve profusament documentat durant tot el segle XV, com ja hem vist, a València, Barcelona i Florència, però també a Tortosa, per exemple (**).

L'araceli d'Elx ens recorda molt el timpà de la Porta dels Apòstols de la Catedral de València : la Verge al mig, envoltada d'àngels cantors i sonadors d'instruments (Foto 18) dreçats sobre peanyes. Però com aquesta, n'hi ha moltes de representacions escultòriques i pictòriques des del gòtic més primitiu.

(*) SANCHIS GUARNER, Manuel : art. cit. p. 110. Vid. també Josep-Emili Castelló i Traver : Silla. GEC, 13, p. 598.

(**) El tenim documentat en un entremès d'Adam i Eva. "Cuern del Corpus Christi", full 2 (I). Llibres de Claveria, 1448. AMT.

L'araceli il.licità és una estructura metàl.lica amb cinc peanyes que sostenen altres tants personatges : un central, que puja l'ànima de Maria, després substituït per la pròpia imatge de la Verge, i quatre laterals amb instruments músics.(Foto 19 i Fig. 42).

Una mena d'araceli més petit és l'anomenat "Coronació", estructura metàl.lica amb tres peanyes, on hi ha Déu Pare al mig, i als costats dos àngels, que, en l'escena final, coronen la imatge ascendent de Maria amb una corona de llauna daurada sostinguda d'un cordó de seda groga. D'aquest aparell aeri, però, no en tenim cap documentació. Sembla que podria ser d'introducció més moderna i que abans tal coronació podria tenir lloc del cel estant (a la bastida, sota la volta, sense devallar una màquina específica). Tanmateix és un supòsit que no podem confirmar.(Fig. 43).

4.4.5.4.4.2. El cadafal i l'"andador".

El cadafal és un gran entarimat de fusta alçat al creuer (en la banda del presbiteri) de l'altura d'un home i quasi quadrat (8 x 7 metres); va envoltat per una balaustrada amb 12 canelobres (primigènia il.luminació de la representació) i cobert per una gran catifa.

Al bell mig de la plataforma s'obre la trapa principal (2 x 2 metres) on s'amaga l'Araceli en les seves dues baixades, i on es dreça, en la segona jornada, el Sepulcre de Maria, també envoltat de balaustres.

A la banda de l'Evangeli (nordest) hi ha el llit de la "Maredéu" cobert de domassos, sota el qual s'ubica la segona trapa (2 x 0'80 metres) per on es realitzarà el canvi del nen-Maria per la imatge difunta de la Verge, mitjançant un enginy que, recentment, ha modernitzat l'arquitecte Antonio Serrano Peral. Al segle passat i seguint encara les indicacions del Ms. de 1625, aquest llit era flanquejat per quatre canelobres que s'encenien en el moment de la mort de Maria(*)Ara ja no existeixen, segurament perquè no se'ls necessita en la seva prístina funció d'il.luminació.

A la banda de l'Epístola (sudest) hi ha vuit banquets per als 6 angelets acompanyants (quatre que porten la cua del mantell de la Verge i dos que li duen els coixins) i les dos Maries (Salomè i Iacobe).

(*) FUENTES y PONTE, J. : Op. cit. p. 197.

Al segle passat hi havien quatre cadirals per a l'Arxiprest i capellans, i una banqueta única per asseure els llavors 10 angelets acompanyants i les 2 Maries (*).

Així doncs, durant la Primera Jornada, el cadafal fa de Casa de Maria, si bé ha suprimit tot element arquitectònic que ho assenyali, mentre l'element mobiliar (llit i seients) ha agafat el protagonisme principal,(Fig. 44 a).

En la Segona Jornada, la trapa central es fa buit balaustrat i és el Sepulcre al voltant del qual els apòstols organitzaran el sepeli de Maria. El túmul de la Verge morta (portat en processó per la ciutat al matí) s'allotja al sud-est, i els seients d'angelets i Maries al nord-est.(Fig. 44 b).

En aquesta segona part, quan s'efectua l'entrada a escena (l'església), les 2 Maries i angelets es queden als peus del temple (a la banda de "la pila de l'aygua beneyta"), i allí s'hauran de desplaçar els apòstols quan decideixen fer-les partíceps del sepeli de la Verge. Cal suposar, doncs, que aquest espai ha passat a figurar la Casa de Maria (desplaçada del Cadafal pel lloc d'enterrament, la Vall de Josafat), on aquestes dones vivien en companyia de la Mare de Déu.

S'accedeix al cadafal per una llarga rampa de fusta, de dos metres d'amplada, també encatifada i amb dos esglaons a l'entrada de l'entarimat, que arrenca de la mateixa porta principal de l'església. Immediatament abans d'accedir al cadafal, l'"an

---

(*) FUENTES Y PONTE, J.: Memoria histórico-descriptiva... p. 191

dador" té dos eixamplaments a dreta i esquerra per posar-hi els cadirals dels Cavallers Electes i Portaestandard, a la dreta, i de l'Arxiprest a l'esquerra. Al segle passat sembla que només hi havia l'eixamplament de la dreta per a la representació civil, car l'Arxiprest i altre clergat, com hem vist, tenia els seus cadirals sobre el propi cadafal de representació (*).(Fig. 44 c).

L'"andador" va igualment tancat per balaustres amb algunes obertures al seu llarg per on, antigament, entraven els apòstols per reunir-se amb Maria, a fi i efecte de donar la sensació de diversa procedència (com assenyalava el DAT) : "entren tres apòstols... cascú per les portes de la dita iglésia,,," (rúb. entre vv. 92-93). A principis de segle (**) els balaustres de l'andador i cadafal anaven pintats,alternadament, de blau i blanc (com el tendal que encara avui cobreix la porta principal de l'església per on entren els actors), que, al nostre entendre, són els colors de la "Festa", car manifesten aquest concepte de cel-i-núvol que enclou un fet com l'Assumpció de Maria. Pensem que l'art medieval participa de tota una simbòlica cromàtica que caldria tenir molt en compte en la realització d'un espectacle d'aquesta naturalesa, i que caldria restituir el blau del núvol i l'alternat dels balaustres...

No sabem de la ubicació exacta dels Sagrats Llocs quan

(*) FUENTES Y PONTE, J. : Memoria histórico-descriptiva... p. 190.
(**) DUGI, Emilio : La Asunción de Elche. "La Verdad". Tortosa, 18-VIII-1900.

ocupaven capelles senceres. Sí, però, de les pilastres d'on penjaven llurs al.legories al segle passat : l'Hort de Getsemaní, figurat amb una reixa i unes flors, estava sobre l'última pilastra esquerra de la nau; el Calvari, amb una Creu flanquejada per dos canelobres amb ciris encesos i sota un dosser amb frontal de seda blanca i sobredaurats, estava a l'última pilastra dreta de la nau; finalment, el sepulcre, figurat amb una urna de fusta imitant marbre amb la llosa fora del seu lloc, se situava al massís esquerre de la part interior de la Porta del Sol (*).

Actualment, tots tres llocs, en una figuració molt simplificada, pengen de les tres columnes de la dreta de la nau, per marcar un major desplaçament dramàtic, abans concentrat en la part Oest de l'església, ara progressiu cap al cadafal, veritable centre de l'acció. (Foto 21).

(*) FUENTES Y PONTE, Javier : Op. cit. p. 191.

4.4.5.4.4.3. Vestuari i efectes especials.

Poca cosa assenyalen els consuetes respecte el vestuari dels actors.

Actualment les Maries (la Verge, Salomè i Iacobe) van amb camís blanc i mantell blau; els angelets que les acompanyen, amb túniques de color canyella (els dos dels coixins -que seran de "vellut carmesí"- amb bandes vermelloses); els àngels de l'Araceli duen una túnica blanca (central i dos inferiors) i els de dalt, túniques en verd clar; els de la Coronació, tots tres personatges van de blanc. El vestuari dels apòstols i jueus, però, es destaca pel seu esclat de color (*), i només assenyala la "capa de cor de domàs blanch" per a Sant Pere en la segona Jornada.

Cal assenyalar que, com era costum en les representacions medievals, els apòstols d'Elx portaven una diadema daurada al cap amb els seus noms rotulats en llatí ("S.Petrus", "S.Iohannes","S.Mathias", "S.Iacobus", etc.), per identificar-los millor. Fins la reforma de 1924 encara ostentaven aquest distintiu. Avui només les dos Maries ("Maria Salomè" i "Maria Iacobes") serven la tradició del rètol.

Altres distintius de l'apostolat són : el llibre per a Joan Evangelista (**), les claus (un parell grosses i dau

---

(*) Recorda el vestuari emprat en la tragèdia grega segons lectura del Theatron Kessarianis d'Atenes, que bandeja la blancor inventada pels neoclàssics alemanys.

(**) La "Consueta de Sanctis" (1516) de la Catedral de Mallorca distingia a Joan Evangelista "vestit ab casulla de xemallot blanc, ab

rades) per a S.Pere, el barret de pelegrí i el bàcul amb la carbassa per Jaume el Major, i al segle passat encara hi havia l'espasa per distingir a Pau (*). Els altres no porten distintiu.

La palma que l'àngel nunci lliura a Maria està ornada amb oripell. Hi ha hagut algun localista desnordat que ha volgut veure en la palma (i àdhuc en la "mangrana") un distintiu d'Elx, la ciutat de les palmeres per excel.lència. Però tots els apòcrifs assenyalen aquest particular i, dramàticament, la trobem ja a 970 en un drama litúrgic de les Tres Maries, portada per l'àngel de la Ressurrecció (**) que després passaria a ser palma martirial (***). El cerimonial que l'acompanya (besar-la i tocar-la amb el front) hom l'ha connectat també amb un costum oriental usat encara en cerimònies búdiques.

Quant als efectes especials, el més espectacular és l'oripell que es llença en cada sortida del cel, i que cau, en mil reflexos, sobre els caps dels actuants al cadafal. L'oripell és full de llautó daurat (que a Tortosa, i aplicat a l'escenografia dramàtica, documentem al segle XV), que s'utilitza retallat com paperets de "confetti" i que té l'antic precedent de les Festes

---

un vel blanch de sede devant la cara, e ab diadema; e ab la mà esquerra aporterà una palma e hun libret, e en la mà dreta aporterà hun ciri xic blanch" (fol. 19. Cf. DONOVAN : Op. cit. p. 128).

(*) FUENTES Y PONTE,J. : Op. cit. p. 197.

(**) "Regularis Concordia" d'Ethewold. Vid. fl. 21.

(***) "De Sancto Stephano", fol. 55v.-56 del "Prosa-Responsoriale" (s.XII), Ms. 78. Biblioteca Municipal de Cambrai (França). Cf. DONOVAN : Op. cit. p. 118

per la Coronació de Martí l'Humà (1399)(*).

Subratllem aquest paral.lelisme festa profana-festa religiosa en l'espectacle medieval. Dos coronacions : la de la Verge i la del Rei, realitzades amb enginys, tramoies i efectes especials idèntics (**). No és cosa d'estranyar. Els signes religiosos del Corpus s'usaven, iguals, en les entrades reials a la Ciutat. Ja hem vist com Ferran d'Antequera es feu portar per a la seva Coronació l'esplèndida escenografia del Corpus valencià. Els paral.lelismes no són fortuïts, són fruit d'una unitat estètica general i comuna a tota l'Edat Mitjana...

Els efectes especials sonors, produïts també en les sortides i entrades del cel, s'assoleixen pels coets i el repic de les campanes.

Un únic efecte aromàtic percebim en l'enterrament de Maria el cos de la qual és encensat per Pere abans de dipositarlo al sepulcre.

La primitiva il.luminació de l'espectacle es reduïa als 12 gruixuts canelobres que afitoraven els entorns del cadafal (avui dotze ciris molt minsos), els quatre brandons als extrems del llit de la Verge morta (***) (avui suprimits), i els ciris

---

(*) "...dexávase caer por todas partes muchas letrillas, y coplas escritas, unas en papel colorado, otras en amarillo, y otras en papel azul, con tintas diferentes..." (BLANCAS : Coronaciones id. Cf. MILÀ I FONTANALS : Orígenes... p. 237).

(**)Encara a la Coronació de Ferran d'Antequera (1414) es figurava simbòlicament una Coronació de la Verge.

(***) "...està Ntra. Sra. en lo lit ab quatre blandons sobredaurats ab ses aches enceses de sera blancha a les quatre esquines del ca-

que encenien els apòstols (avui llànguides espelmes) entorn el féretre de Maria al final de la Primera Jornada) i quan fan "lo soterrar" voltant el cadafal, en la segona. Hem de suposar també, com ocorria a València i Barcelona, que les màquines aèries (núvol, Araceli i "Coronació") anessin igualment il.luminades amb torxes o ciris, elements que no han perviscut ni se'n té notícia.

L'existència de llum elèctrica suficient, ha tret importància a aquests moments que s'intensificaven amb llums de cera. Tanmateix, tot i els diversos focus amb què es compta, no es dóna un ús intel.ligent dels mateixos, sobretot per la poca mobilitat que tenen. El moment culminant de la Coronació, per exemple, queda il.luminat a dalt i a baix de l'araceli, i enfosquida, justament, la imatge coronada... Però tot això són petites insuficiències que amb les creixents subvencions que rep la "Festa" no dubtem seran subsanades.

---

dafal" (DAE, Ms. 1625, rúbrica entre vv. 138-139).

4.4.5.5. Acció dramàtica : direcció i interpretació.

L'acció de DAE és d'una cerimoniositat absoluta en la Primera Jornada, cosa que corrobora el seu major arcaïsme, en manifest parentiu amb DAV; cerimoniositat que es trenca únicament amb la "Judià" de la segona part, d'una prodigiosa habilitat dramàtica, punt de flexió -des de l'òptica teatral- del DAE.

Les consuetes de la Festa d'Elx són, com hem vist en DAV, molt explícites a l'hora de marcar els moviments actorals. A cada moment precisen el gest, l'acció concreta que els actors han de representar. I això s'ha mantingut d'una manera estricta al llarg dels segles. Recentment s'ha creat el càrrec de "Mestre de Cerimònies" la funció del qual no és la direcció escènica pròpiament dita (que actualment no es dóna a Elx) sinó únicament vetllar pel rigorós manteniment de tots els solemnials moviments del DAE.

Tant les Maries, la Verge com els angelets, no abandonen la posició de les mans juntes orants en cap moment, i les salutacions van marcades sempre per un estricte ritual : els apòstols saluden a Maria agenollant-se al seu davant, inclinant el cap i besant-li el dors de les mans. S'ha suprimit inclús l'abraçada que marca el Ms. de 1625 en la salutació de Joan a Maria, que desdiria de la rigidesa cerimonial del conjunt. Els angelets cada cop que passen per davant la Maria li retran una genuflexió i inclinació de cap. Els apòstols se saluden entre sí

abraçant-se mútuament.

Els lliuraments successius de la Palma es veuran embolcallats també per una cerimònia : caldrà besar-la i posar-se-la sobre el front cada vegada tant qui la dóna com qui la rep.

Les entrades de l'apostolat van presidides pels gestos de sorpresa de trobar-se reunits miraculosament. Aquesta gestuació es realitza obrint els braços i alçant-los, mirant d'un lloc a l'altre amb cara de sorpresa, ço és "fent admirations" com assenyalen les rúbriques.

Els "vissages y serimònies" marcades per als jueus en veure el sepèli de Maria, fàcilment deriven cap a la comicitat. L'acció de la Judiada conjuga magistralment el dramatisme bèl.lic i el dinamisme hilàric, tan cars al teatre medieval i tan perseguits pel rigorisme eclesiàstic de totes les èpoques (encara al segle passat aquesta escena sofrí la fèrula de la censura, i no fou restaurada fins la "Reforma" de 1924).

En aquesta brega actualment Joan utilitza la palma per aturar els jueus. Sembla ser que el públic, des de les tribunes "ans de guerra els tiraven codonys des dels balcons" (*). En els consuetes antics (1625, 1639 i 1709) tant Pere com el primer jueu treuen llurs coltells o alfanges (sabres corbats propis dels alarbs)

(*) Alexandrí de l'il.licità Gaspar JAÉN URBAN : La Festa, poema XX, p. 53. Premi "Ciutat de Palma" de Poesia 1981. Editorial Moll. Mallorca, 1982. Col. Balenguera, nº 30.

Hem de subratllar com en l'Entremès dels Turcs que documentem a Tortosa a 1439, en la batalla que es representava, hom utilitzava com a projectils bèl.lics "figues e maçanes", com veiem

i lluiten fins que miraculosament els hebreus queden amb les mans agarrotades -contra tota tradició que els deixava cecs-, cosa que caldrà evidenciar ostensiblement "ab los brassos en alt". L'espiral dramàtica tindria el seu cimal amb el no menys còmic bateig per aspersió...

Després, el rigorisme litúrgic del moviment tornaria a imperar : el sepeli es restaura "ab tota la solemnitat y reverèncIa que poden".

Certes emocions també s'anotaran acuradament, com per exemple el plor de solitud de Joan ("y apartat un poch, com a plorant, canta", rúb. entre vv. 80-81) o el plany dels apòstols davant el féretre de Maria ("fent demostraçions com qui plora", rúb. entre vv. 226-227), àdhuc la sentida dissort de Tomàs per haver fet tard ("fent admirations, mostrant gran sentiment per no haver-se trobat a la fi de ^{N}tra. Sra.", rúb. entre vv. 238-239).

Una direcció escènica en el sentit modern de la paraula no ha existit mai per a l'espectacle de la Festa d'Elx. A l'Edat Mitjana, el Mestre de Capella dirigia a la vegada el cant i el moviment; moviment, d'altra banda, mimètic, pres de la litúrgia o de les formes cerimonials de l'època.

Certs documents francesos i, sobretot, la miniatura de Jean Fouquet al Llibre d'Hores d'Étienne Chevalier que represen-

---

elements fruitals ben relacionats amb ancestrals cultes agraris. Cf. MASSIP, Jesús Francesc : L'espectacle medieval. Ebre-Informes, nº 177. Tortosa, 26-VI-1981.

ta l'espectacle "Martiri de Santa Apol.línia" (*) (Fig. 3) ens mostren com el director de la representació deambulava per l'escena enmig dels actors indicant-los i ajudant-los en el cant i en el recitat, amb el text -i la música- a una mà, i la batuta a l'altra.

El DAE havia mantingut aquest particular fins als nostres dies (**)si bé havia derivat inclús a fer aparèixer també en escena al músic amb un clarinet baix que donava el to al cant dels actors, alguns dels quals duien la partitura a la mà, excés gens medieval, provocat per la complexitat de la polifonia del XVI (tant més difícil quant més allunyat s'estava de la moda musical renaixentista)(***).

La campanya iniciada a principis de segle tendent a llimar la Festa "de toda suerte de imperfecciones y anacronismos" (****) culminaria amb el noucentisme reformador d'Oscar Esplà. A 1924 es crea la "Junta Protectora de la Festa" (que, per cert, demana al Govern la concessió dels honors de Capità General a la imatge de l'Assumpció!), que s'encarrega de polir aquestes "imperfeccions". El resultat de la "depuració" és la supressió del Mestre de Capella en escena amb la solfa a la mà, entre altres coses (com les

---

(*) DURRIEU, Comte P.: Deux miniatures inédites de Jean Fouquet. Bulletins et Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, 7ª série, t. III. 1900.

(**)FUENTES Y PONTE, J.: Op. cit. pp. 206-207. Vid. també VALENTINO (Teodor LLORENTE) : Las Fiestas de Elche. "La Verdad". Tortosa, 21-VIII-1900.

(***)Aquesta derivació sembla que fou suprimida abans de 1900, quan només subsistia, prístinament, el Mestre de Capella en escena. Pensem que, com indicava Fuentes a 1886, hi havia inclús un personatge en escena dedicat a ventallar al nen-Maria!

(****)PASQUAL URBAN, José : El Misterio de Elche. Folleto histórico-crítico. Alacant, 1941.

diademes o rètols de l'Apostolat). Avui, però, el Mestre de Capella encara és present dins l'acció dramàtica encarnant un dels apòstols i dirigint, dissimuladament, el cant quan és coral, mentre que les Maries conserven aferrissadament la tradicionalitat dels rètols (*).

El director de la revista de teatre "La Tramoia", Antonio Amorós, parlava recentment de la necessitat d'una "bona direcció escènica que permeti arrodonir, superar alguns buits teatrals... treient millor rendiment de les situacions dramàtiques conflictives que apareixen al 'Misteri' " (**). Això posa de manifest, una vegada més, la necessitat d'un Congrés monogràfic sobre la Festa d'Elx per precisar, matisar i definir aquests particulars, tan delicats i difícils d'ajustar sense un seriós i profund estudi de tots els elements que conflueixen en la representació del DAE.

Els actors interpreten els seus papers segons la tradició secular i la imitació generacional, lluny de qualsevol mètode interpretatiu modern, i dins de la solemnitat cerimonial pròpia d'un drama eclesiàstic.

Antonio González, director del famós grup teatral elxà "La Caràtula", opina que aquesta absència metodològica ja és una característica interpretativa dels actors de la Festa (***), i

---

(*) MASSIP, Jesús Francesc : La Premsa tortosina i la Festa d'Elx. Ebre Informes, nº 235. Tortosa, 26-VIII-1982.

(**) AMORÓS, Antonio : La "Festa" en la vanguardia del Drama-Sacro. "La Tramoia", nº 0, p. 20.

(***) GONZALEZ, Antonio : En torno a la interpretación en el 'Misteri'. "La Tramoia", nº 0, pp. 42-43.

detecta un caràcter propi -naturalment autodidacta- fet d'ingenuïtat i senzillesa, a la vegada que d'ampul.losita t i cerimoniositat, sense psicologismes.

Els actors se cenyeixen a les rúbriques i a la tradició, i hem pogut constatar com és el propi poble d'Elx qui exigeix aquesta fidelitat i en fa retret quan algú gosa incomplir-la.

Aquesta naturalesa d'espectacle autènticament popular no només es manifesta en els actors, sinó molt especialment en la intervenció del públic (gràcies al qual existeix l'espectacle). El poble d'Elx s'ha erigit com el veritable "regista" o "supervisor" de la Festa. Tota innovació caldrà que vagi refrendada per la comunitat. L'essència tribal i ritualística no s'ha perdut...

La ja tan reiterada simultaneïtat en la dramàtica medieval, a Elx, com hem vist, assoleix el seu cimal pletòric : a la simultaneïtat escènica de dos conjunts horitzontals ("andador" i cadafal, amb els seus respectius llocs) i d'un vertical (al que cal afegir l'ocult dins la cúpula i fora la teulada), se'n suma la simultaneïtat d'actuació al cadafal, "andador" i cel, doble, triple i àdhuc quàdruple en el moment de l'Assumpció, a la que s'afegeix una cinquena actuació en l'espai dels espectadors : el poble que s'ha integrat al drama victorejant la Verge coronada, amb aplaudiments -àdhuc sentides llàgrimes d'emoció- que s'eleven, amb la imatge, envers la cúpula i es perllonguen febrilment fent inaudible quasibé el "Glòria" dels apòstols.

Com a acció paradramàtica i complementària, cal destacar "La Roà" i la "Provessó" de l'enterrament.

La nit del 14, quan la imatge de la Verge ha quedat sobre el túmul mortuori -tal com ha acabat la primera Jornada del DAE- el poble d'Elx s'erigeix en actor i ofereix a Maria tota una nit de vetllatori funerari, amb ciris a les mans donant voltes ("rodant") a la Basílica i els carrers d'entorn, silenciosament, fins que es dissipen les tenebres. És el vetllatori que sol.licitava la Verge a l'apòcrif de Joan de Tessalònica (*) i que el poble il.licità, seguint la secular

---

(*) "...Només us demano la caritat que restéssiu amb mi aquestes dues nits i que cadascú de vosaltres agafi una llàntia, sense deixar-la apagar durant tres dies consecutius..." (Evang.Apòcr. p. 619).

tradició, no ha deixat de complir. "La Roà" recorre l'antic circuit de les muralles de la vila d'Elx, passant per davant l'Ajuntament i per la Corredora, per sortir després al Convent de les Clarisses, la Calaforra i novament Santa Maria (*).

El matí del 15, la imatge de la Verge morta (coberta d'una mascareta amb els ulls clucs i amb una mitja lluna de plata als peus) serà treta en processó, pels carrers de la ciutat, portada al coll pels apòstols i sota pal.li; presidirà S.Pere amb capa pluvial de brocat blanc, i davant el féretre anirà Joan amb la Palma. Darrera tot, el poble amb ciris acompanyarà als oficiants en el cant del litúrgic "In exitu Israel Egipto". És la processó de l'enterrament que es continuarà a l'inici de la segona Jornada del DAE, faedora després de vespres (**).

La integració del poble en l'espectacle de la Festa és absoluta. No es tracta de la contemplació d'una peça dramàti

---

(*) LLOBREGAT, Enrique A.: La Festa d'Elx. p. 56. Patronato Nacional del Misterio de Elche. Alacant, 1977.

(**) "De bon dematí porten la imatge en provessó
pels carrers de la Vila. Primer de tot la creu,
cresol del jeroglífic. Cort de Maries i àngels.
Sant Pere amb l'encenser. Sant Joan amb la palma.

Voleia el penó blanc de l'Assumpta. Darrere,
duen la Mardéu al muscle, sota el pal.li;
en andes, amorosos, els apòstols la porten.
El drap que el baiard tapa és blau, brodat finíssim
d'estels amb fils d'argent. Tambors de marxa fúnebre..."

(Gaspar Jaén Urbán : La Festa, poema XVIII, p. 49)

ca des d'una butaca, sinó de la vivència d'un ritual comunitari.

Els actors del DAE no són professionals, ni fan habitualment ni ocasional teatre. Són homes i nens (seguint l'ús medieval que interdia l'aparició en escena de les dones) del poble : "...Els actors banyats d'or / espardenyers, paletes al cel els braços alcen ! / pescadors, llauradors, braços oberts dels homes!" (*).

En el consueta de 1625 els apòstols encara eren tots clergues (**), com la tradició medieval requeria en les representacions dins del temple. Avui encara es mantè la consuetud de reservar per al clergat tres dels personatges del DAE : la figura de S.Pere, l'àngel central de l'Araceli i la figura del mig,de la "Coronació", que és "Déu Pare". Aquest particular ens obliga a reflexionar sobre la identitat del personatge central de l'Araceli. Veiem com la figura de Crist (absolutament necessària en la narració dels apòcrifs i en la majoria dels drames assumpcionistes) no apareix explícita en el DAE.

Hom ha justificat la seva absència per afavorir el protagonisme dramàtic absolut de Maria en la Festa.

(*) Gaspar Jaén: Op. cit., poema XXIV, p. 61.

(**) "Acabades vespres se diguen completes, van los capellans a revestir-se de apòstols a la dita hermita (de S.Sebastià) en la qual aguarden les Maries y àngels..." (Gaspar Soler i Chacon, Ms. 1625, rúbrica inicial de la Segona Jornada).

Més amunt (. f1.91) je hem insinuat els nostres supòsits. Pensem que, donada l'encarnació del personatge central per un sacerdot, representaria, en la primera baixada de l'Araceli, al propi Jesucrist que s'enduu l'ànima de Maria al cel, segons totes les fonts; mentre que en la segona baixada encarnaria a l'arcàngel Sant Miquel que, al 'Transitus W' recull el cos de la Verge. Ens ho confirmen dues apreciacions : Els versos cantats per l'Araceli tenen un contingut semblant als que canta el propi Jesús a DAT i a DAV en el primer descens; d'altra banda, en ambdós drames, durant la segona baixada és l'arcàngel Miquel qui duu l'ànima de Maria per restituir la al seu cos difunt en l'acte de la ressurrecció, i el Pseudo-Arimatea narrava com el cos era ascendit als cels "en mans d'àngels".

DAE, en el seu practicisme simplificador i en el seu afany d'agilitat dramàtica, a fi d'evitar-se aquesta prolixitat de personatges, els resumeix en una única figura muda i anònima.

Fixem-nos, d'altra banda, que l'anomenada "Santíssima Trinitat" pel copista Gaspar Soler (1625) no és tal. Tant el Ms. de 1639 com el de 1709, parlen només de l'estri que els davalla ("Coronació"). Només el personatge central és necessàriament encarnat per un sacerdot, i d'aquí es dedueix que és Déu Pare (resum de les tres persones), encarregat efectiu de coronar a Maria. Els dos acompanyants són, simplement, dos àngels.

Recordem, finalment, al marge de la dramàtica assumpcionista, però integrada absolutament a la Festa d'Elx, la nit de foc en la vetlla anterior a la representació de la "Vespra". El sortíleg ritual de foc-i-esclat, màxim símbol festiu del llevant pagà, presideix, doncs, la Festa d'Elx.

L'anomenada "Nit de l'Albà" (ço és, la nit en què s'uneixen el crepuscle i l'albada en resplendor de foc) és el preàmbul pre-cristià al llamp de llum de l'Assumpció. Durant tota la nit, el cel d'Elx s'esgarrapa de focs follets i crema. La nit s'encén i les estrelles crepiten com les brases. Centenars de "palmeres" d'artifici espetarreguen arreu per culminar, a mitjanit, amb "la palmera de la Verge", la més grossa, la més impressionant, la que aplega, sota el seu mantell d'incendi blanc, la ciutat sencera, llençada des del campanar de la Basílica de Santa Maria.

És un espectacle absolutament aclaparador (*), que es clou amb un festí de meló de moro (síndria) i "nugolet" (aigua fresca amb anís)(**).

(*) "Tot Elx està cremant-se en un ritu pagà.
Joc del foc, bous antics. El riu d'arena en flames.
Drecera de coets; caixa de trons oberta...
En se que ve el trenc d'alba, la pell dels carrers bull".

(Gaspar Jaén : La Festa. poema IV, p. 19).

(**) MASSIP, Jesús Francesc : Actualitat Teatral : El Teatre de l'Assumpció. El Eco de Sitges, nº 4.708 Sitges, 14-VIII-1982.

4.4.5.6. La projecció de la Festa.

És ben curiós com aquest latent protagonisme popular en el DAE, aquest "sentir seu" que la gent d'Elx té envers la Festa, aquesta tradicionalitat que ha fet possible la seva tenaç perduració, ha determinat, d'altra banda, certs ocultismes i certes aprehensions que han bloquejat, de vegades, la difusió de l'espectacle.

Les partitures i el text, sempre s'han guardat amb el màxim secret, com si es temés qualque plagi. Quan se'n feia una nova còpia, l'antiga solia desaparèixer. A Pedrell, per exemple, li van ocultar certs passatges musicals. Avui encara, quan un dels actors demanà la partitura de la Salve o Goigs de l'Assumpció, se li digué que no calia, que hom la sabia de memòria.

Però encara més : recentment, invitada expressament la Capella d'Elx a representar la Festa en el Festival Internacional de Teatre de Nancy (França), hom s'hi va oposar sota el lema "La Festa no surt d'Elx". I el cert és que no ha sortit mai, almenys amb les tramoies i actors il.licitans, si fem excepció de certes interpretacions només cantades a l'església de S.Agustí de València (1942), al Saló del Cent de Barcelona i davant del panteó d'Eugeni d'Ors de Vilanova i la Geltrú (1964), i a la Catedral de Toledo (1975).

Tanmateix a 1963 (24 i 25 de març) es posà en escena

a la Capella de Sant Pau de la Universitat de Columbia (USA)(*) i a 1969 (3 de maig) al Festival de Música i Drama de Llantilio Crossenny (Gales Meridional) el representaven -en versió anglesa de Jack Shaw- els solistes i cor de la Societat d'Ópera Haendel, sota la direcció de Charles Farncombe a l'església de Sant Teile (**).

Actualment, la difusió cada cop és més important. La TVE i la televisió alemanya de Magúncia en feren filmacions senceres (també la francesa de manera subreptícia!). Finalment 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 Mistery 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 USA 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 nordamericana de 217 estacions. Al 24 de maig s'estrenà a Elx, a la Sala Capitoli.

(*) PASTOR CHILAR, V.: Proyección universal del Misterio de Elche. "Noticiario Turístico". Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones. Secretaria de Estado, nº 367. Madrid, X-1981, pp. 12-13.

(**) AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios : Historia de la Música en la Provincia de Alicante. IEA, Diputación Prov. de Alicante, vol. IV. pp. 34-39. Alacant, 1970.

5. CONCLUSIONS.

5.1. Quant a l'espectacle medieval estudiat en la seva globalitat, podem fixar alguns punts concloents que han estat motiu de confusió alguns cops:

a) El lloc privilegiat que ocupava l'espectacle dramàtic -en totes les seves inflexions- en la vida medieval, no només com a acte lúdico-festiu (com pot ésser l'actual festa popular de caire espectacular), sinó també com a participació col.lectiva en un ritual (com avui passa en l'espectacle futbolístic, per exemple), i com a manipulació ideològica des del poder -cultural o polític- (funció que compleix, en l'actualitat, la televisió o el cinema).

b) L'antifrontalitat de la seva visualització. Els primers escenaris frontals no arribarien fins al XVI. Els grans espectacles medievals tenen una visualització centralitzada en un espai, rarament univalent, on acció i llocs escènics es donen freqüentment simultanis i múltiples, tant a l'interior dels temples com a la plaça pública. S'ha deixat de banda, doncs, la concepció espacial i arquitectural del teatre literari grec i romà, mentre que s'ha heretat el concepte d'espai dramàtic dels espectacles massius del Baix

Imperi (circ i amfiteatre) més en consonància amb les celebracions rituals primitives dels pobles agrícoles i ramaders.

c) Concepció aquesta que determina, a la vegada, una actitud específica en l'espectador, passiva en els teatres frontals a l'ús i activa en els espectacles d'espai central. A l'Edat Mitjana el públic participa -més que contempla- en l'espectacle, i àdhuc, de vegades, d'alguna manera, actua.

d) Tot i les evidents ruptures amb l'Antiguitat Clàssica, la tradició teatral greco-llatina busseja, en estat latent, entre les múltiples activitats dramàtiques medievals i no resulta estrany trobar-nos pervivències. Cal no prosseguir, doncs, en la rotunditat simplificativa del trencament sistemàtic que s'atorga a l'Edat Mitjana respecte a la cultura greco-llatina. Per una via o altra, la tradició clàssica -i no només a nivell d'iniciats- es traspuava. D'altra banda, en el discurs històric no solen donar-se trencaments radicals ni tan sols quan hi ha la decidida intenció i ferma voluntat de produir-los.

e) L'espectacle medieval sembla que en tot moment posa un

èmfasi especial en la complexitat, riquesa i esplendor decoratives. Si han perviscut pocs textos dramàtics -els quals són menystinguts pels estudiosos de la literatura-, si els comptes econòmics sobre manifestacions teatrals referencien majorment elements de tramoia i decorat, i si les fonts descriptives de l'època tothora es fascinen pels enginys tècnics i la fastuositat escènica, cal pensar que el teatre medieval és un teatre d'escenografia, ço és que l'element primordial era el decorat escènic. Si els grans literats no produeixen textos teatrals serà perquè no feien cap falta, serà perquè en el teatre d'aquella època el text era una excusa i privava l'escenògraf i el tramoiste.

5.2. Quant a la pràctica dramàtica durant l'Edat Mitjana al territori de llengua i cultura catalanes, cal subratllar:

a) Que l'abundància de referències documentals ens posa de manifest una activitat teatral importantíssima -que encara es destaca més al costat de la penúria dramàtica castellana o portuguesa- en consonància amb l'esclat teatral franco-occità i italià.

b) Que aquesta activitat dramàtica arrela de manera profunda en el poble qui evolucionarà unes formes pròpies i les mantindrà aferrissadament en una tradició secular, fins i tot, en alguns casos arribant als nostres dies. La tradicionalitat de la dramàtica medieval catalana és de les més perseverants d'Europa.

c) Que la diversitat de tipologies dramàtiques que manifesta el teatre medieval català i la primícia d'alguns elements textuals o escenogràfics, ens mostren com la nostra cultura havia assolit un teatre madur i amb característiques pròpies; teatre, però, que no tindria una traducció literària aquí -per raons polítiques- sinó a la veïna Castella, a través del nucli valencià.

5.3. Finalment, en referència al Drama Assumpcionista cal destacar:

a) Que la cultura catalana, juntament amb la italiana de l'Úmbria, és capdavantera en el conreu dramàtic sobre el tema de l'Assumpció de Maria; teatre que, entre la devoció popular, assoliria un èxit especial que el faria perviure fins l'actualitat.

b) Que en el conjunt dels Països Catalans, el teatre assumpcionista ofereix, més que cap altre, uns trets molt particulars, i és triplement cabdal en la comparació europea : Aquí trobem l'únic drama litúrgic sobre el tema (Santa Maria de l'Estany) que manté fidelment l'esquema dramàtic usual del Drama de la Ressurrecció (Visitatio Sepulchri) comú a totes les litúrgies europees. Aquí trobem un dels primers textos en romanç i, ben segur, el primer amb característiques de gran espectacle: la "Representació de l'Assumpció" de Tarragona que és la més explícita constància a Catalunya de l'ús de l'escenari múltiple horitzontal a la plaça pública. Aquí trobem l'únic cas conservat fins l'actualitat : la Festa d'Elx, que manté, bàsicament, -i més que cap altra pervivència medieval arreu d'Europa- els trets essencials que caracteritzen la pràctica teatral

durant l'Edat Mitjana i que, junt amb el drama valencià, dona fe d'un primicier i desenvolupat conreu al nostre país de l'escena vertical conjugada amb l'horitzontalitat d'un escenari múltiple i, en conseqüència, mixte.

c) Que els tres drames assumpcionistes en llengua catalana que ens han persistit, no guarden aquella cenyida relació textual o mescènica que hom va atorgar-los en una primera i ràpida lectura, sinó que parteixen de tres plantejaments diferents tant a l'hora d'escollir les fonts literàries, com en la redacció poètica, selecció musical i plantejament escènico-espacial, si bé en aquest darrer punt les concomitàncies entre el Drama valencià i l'il.licità són realment estretes.

d) Que el Drama de València troba l'emplaçament ideal per a l'espai de Cel dintre l'església : el cimbori (que adoptaran els drames castellans del XVI i que a Elx serà cúpula) resolent així els difícils problemes de bastides de fusta que calia alçar a l'efecte entre el sostre i l'arcada, en altres temples que no posseïen aquest element cupular. Disposició aquesta que l'obliga a sintetitzar les diferents "mansions" esparses en un ampli lloc d'acció :

el cadafal situat al transepte, que es perllonga fins al cor (mantenint aquest espai com a lloc de sortida de certs actors, seguint la pràctica del drama litúrgic des d'on partien els cantors-oficiants per centrar els seus moviments entorn l'altar).

e) Que la duplicitat escènica horitzontal-vertical precisa de l'ús d'unes màquines aèries que permetin el desplaçament -descendent i ascendent- dels personatges; màquines que gaudiran d'un especial desenvolupament al País Valencià (com ens ho demostren no només les pervivències d'Elx, sinó d'aparells semblants -"carxofes"- en alguns pobles de la comarca de L'Horta), si bé s'usaven amplament arreu dels Països Catalans.

f) Que el drama assumpcionista d'Elx mostra més elements dramàtics medievals dels que pugui semblar a primer cop d'ull : Un estudi en profunditat d'aquests ens revela unes concepcions teatrals d'una medievalitat essencial, malgrat els additaments barrocs que han provocat çà i llà abundoses confusions. Pensem que, d'altra banda, l'escenografia barroca segueix molt de prop les aportacions tramoístiques medievals que enriqueix i ornamenta, però que substancialment no varia.

En aquest sentit, urgeixen unes investigacions en profunditat sobre l'aspecte dramàtic del drama il.licità, abundant en bibliografia musical, històrica i filològica, però escasíssim en l'estudi teatral.

Aquest treball, doncs, i en la mesura de les seves possibilitats, prova de contribuir a desbrossar un camp poc conreat : l'estudi del teatre medieval, en tota la seva complexitat de nivells, a través del drama assumpcionista i, molt especialment, de la Festa d'Elx.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS BARCELONA SEMINARIO DE H.ª DEL ARTE

6. B I B L I O G R A F I A.

6.1. HISTÒRIES GENERALS.

- AMADES, Joan : Costumari Català. 5 vols. Salvat Editores S.A. Barcelona, 1950-1956.
- BÍBLIA, La. Versió dels textos originals i notes pels Monjos de Montserrat.(Ramir AUGÉ, Justí M.BRUGUERA, Guiu M. CAMPS, Romuald M.DÍAZ, Miquel M.ESTRADÉ, Antoni M. FIGUERAS, Basili M. GIRBAU, Josep MASSÓT I MUNTANER, Cebrià M. PIFARRÉ, Damià ROURE, Oliba M.TORRAS, Pius M.TRAGAN i Bartomeu M.UBACH). Editorial Casal i Vall. Andorra, 1970.
- BONNASSIE, Pierre : Catalunya mil anys enrera (ss.X-XI). 2 vols. Edicions 62. Col.lecció Estudis i Documents, nº 31. Barcelona, 1979-1981.
- CHAUNU, Pierre : La expansión europea (ss. XIII al XV). Editorial Labor. Col. Nueva Clio, 26. Barcelona, 1972.
- DOEHAERD, Renée : Occidente durante la alta Edad Media. Economias y sociedades. Labor. Nueva Clio,14. Barna, 1974.
- FUSTER, Joan : Nosaltres els valencians. Edicions 62. Col.lecció a l'abast, 1. Barcelona, 1962.
- GENICOT, Léppold : Europa en el siglo XIII. Editorial Labor. Col. Nueva Clío, 18. Barcelona, 1970.
- GRUMP, C.G.-JACOB,E.F. (directors) : El legado de la Edad Media. Editorial Pegaso. Madrid, 1944.

- GARATE CÓRDOBA, José María : Espíritu y milicia en la España Medieval. Publicaciones españolas. Madrid, 1967.

- GUENÉE, Bernard : Occidente durante los siglos XIV y XV. Los Estados. Labor. Nueva Clio, 22. Barcelona, 1973.

- HEERS, Jacques : Occidente durante los ss. XIV y XV. Aspectos económicos y sociales. Labor. Nueva Clio,18. Barcelona, 1968.

- HENRY, D.M.J. : Le Guide en Roussillon. Perpinyà, 1842.

- HOLMES, George : Europa: Jerarquia y revuelta. 1320-1450. Historia de Europa Siglo XXI. S.XXI edit. Madrid,1978.

- HUIZINGA,Jbhan : El otoño de la Edad Media. Alianza Universidad, nº 220. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

- LACARRA Y DE MIGUEL, José Mª : Historia de la Edad Media. Tom I. Montaner y Simon. Barcelona, 1971 (3ª edició).

- PERROY, Edouard : La Edad Media. Vol. III de "Historia General de las Civilizaciones (publicada sota la direcció de Maurice Crouzet). Ed.Destino. Barna, 1969.

- PIRENNE, Jacques : Historia Universal. Vol. II : Desde el Islam al Renacimiento. Editorial Exito. Barcelona,1973.

id. Les villes et les institutions urbaines. París-Brusel.les, 1939. 2 vols.

- REGLA, Joan : Introducció a la Història de la Corona d'Aragó (dels orígens a la Nova Planta). Palma, 1969.

id. Historia de la Edad Media. Tom II. Montaner y Simon. Barcelona, 1971.

- SALRACH, Josep-DURAN,E.: Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714. 2 vols. EDHASA. Barcelona, 1981.

- SOBREQUÉS I VIDAL,S.-SOBREQUÉS I CALLICÓ,J.: La guerra civil

catalana del segle XV. 2 vols. Col. Estudis i Documents, nº 20. Edicions 62. Barcelona, 1973.

- SOLDEVILA, Ferran-VALLS I TABERNER, F.: Història de Catalunya. 2 vols. Editorial Selecta. Barcelona, 1972 (3ª edició).

- TUÑÓN DE LARA (director) : Historia de España. Vol.IV: Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (ss. XI-XV). Labor. Barcelona, 1980.

- VILAR, Pierre : Catalunya dins l'Espanya moderna. 4 vols. Edicions 62. Barcelona, 1964.

- VILLANUEVA, Joaquin Lorenzo : Viage literario a las Iglesias de España, Imprempta Reial. Madrid, 1803-1852.

- VIVES, Vicens : Historia de España y América. 5 vols. Teide. Barcelona, 1961.

- ZURITA, Jerónimo : Anales de la Corona de Aragón. Instituto Jerónimo Zurita. CSIC. Saragossa, 1976ss.

6.2. L'ESPECTACLE MEDIEVAL. TRACTAMENT GENERAL.

- ALBET, Montserrat: La música medieval. Serra d'Or, VII-1962, pp. 50-53.
- ALFONS X EL SAVI : Primera Partida. Ms. Add. 20787 British Museum. Edició de Juan Antonio Arias Bonet. Universidad de Valladolid, 1975.
- ALONSO, Dámaso : De los siglos oscuros al de Oro. Madrid, 1958.
- AMADOR DE LOS RIOS, J.: Historia crítica de la literatura española. Madrid, 1863.
- ARCO, Ricardo del : Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca. RABM, XLI (1920).
- AUBRUN, Charles : Histoire du théâtre espagnol. PUF. 'Que sais-je', nº 1179. París, 1970. (2ª edició).

  id. Sur les débuts du théâtre en Espagne. Dins de "Hommage a Ernest Martinenche". pp. 293-314. París, 1937.
- BADIA, Lola-Alfred (a càr.): Poesia trobadoresca. Antologia. MOLU, 14. Edicions 62. Barcelona, 1982.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la : Catálogo bibliográfico del Teatro Antiguo Español. Desde sus orígenes hasta mediados del s. XVIII. Madrid. Imp. Rivadeneira, 1860.
- BATY,G.-CHAVANCE, R.: El Arte Teatral. Breviarios, 46. Fondo de Cultura Econòmica de México. 3ª edició. Mèxic, 1965.
- BERTHOLD, Margot : Historia social del teatro. 2 vols. Col. Punto Omega, nº 177 i 178. Edicions Guadarrama. Madrid, 1974.
- BRAGA, Teófilo : Historia do Theatro portuguez. 2 vols. Porto. Livraria Chardon, 1909.

- BOIADZHIEV, G.N.-DZHIVELEGOV,A.: Historia del teatro europeo (desde la Edad Media hasta nuestros días). 5 vols. Editorial Futuro. Buenos Aires, 1957.

- CASTAGNINO, Raúl Héctor : Teorías sobre el arte dramático. 2 vols. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1969.

- COHEN, Gustav : Le théâtre religieux. Dins de "Le Théâtre en France", vol. I. París, 1928.

- D'AMICO, Silvio : Storia del Teatro Italiano. Milano, 1933.

id. Storia del teatro drammatico. 4 vols. Milano, 1939 (Nova edició : 1950).

- D'ANCONA, Alessandro : Origini del teatro italiano. Vol. I i II. Torino-Firenze-Roma, 1891.

- DEONNA, W. : Du Miracle Grec au Miracle Chrétien. Bâle, 1945.

- DOÑATE SEBASTIA, Josep M.: Aportación a la historia del teatro (ss.XIV-XVI). A "Miscelánea Martínez Ferrando archivero". pp. 149-164. ANBAA. Barcelona, 1968.

- DUBECH, Lucien : Le Théâtre des miracles et des misteres (pp. 9-105) i Le Théâtre profane au Moyen Age (pp. 109-163), dins de "Histoire Générale Illustrée du Théâtre", vol. II. Librairie de France. París, 1932.

- FEO BALCARI-D'ANCONA : Sacre rappresentazioni e laude. Torí,1926.

- GAGNEPAIN, Bernard : La Musique française du Moyen Age. PUF. 'Que sais-je', nº 931. París, 1968.

- GARCIA SORIANO, Justo : El teatro de colegio em España. BRAE, XIV (1927) : pp. 235-277, 374-411, 535-565 i 620-650; BRAE, XV (1928) : pp. 62-93, 145-187, 396-446, 651-669; BRAE, XVI (1929) : pp. 80-106, 223-243.

- HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y del arte. Vol. I, pp. 167-341. Punto Omega, 19. Edic.Guadarrama. Madrid, 1974.

- GARCIA SORIANO : El teatro universitario y humanístico en España. Toledo, 1945.

- GONZÁLEZ, Raimundo (O.S.A.) : El teatro religioso en la Edad Media. "La Ciudad de Dios", 115 (1918), pp. 177-185; 116 (1918) pp. 5-14 i 117 (1919) pp. 89-100.

- HARTMANN, K.A.Martin : Ueber das altspanische Dreikoenigsspiel. Bautzen, 1879. Ressenyat per MOREL-FATIO, Alfred; "Romania" IX (1880) pp. 464-469.

- HESS, Rainer : El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI). Biblioteca Románica Hispánica, 252. Gredos. Madrid, 1976.

- HORNERO, Rafael : Teatro e Iglesias en los siglos XVII y XVIII. Dins de "Historia de la Iglesia en España", t. IV. Madrid. BAC, 1980.

- JEANROY, A. i TEULIÉ, H. (editors) : Mystères provençaux du XVème. siècle. Tolosa del Llenguadoc, 1893.

- JEANROY, A. : Le théâtre religieux en France du XIe au XIIIe siècles. París, 1924.

- LAZAR, Moshé : Dramatisation de la matière biblique dans le Mistére du Viel Testament. "Melanges offerts a Mme. Rita Lejeune", pp. 1433-1457. Edit.Duculot. Gembloux, 1969.

- LÁZARO CARRETER, Fernando : Teatro Medieval. Col. Odres Nuevos. Editorial Castalia. Madrid, 1976 (4ª edició).

- LÓPEZ MORALES, Humberto : Nuevo examen del teatro medieval. 'Segismundo', 4 (1972) pp. 113-124.

id. Nueva hipótesis sobre el teatro medieval castellano REH-PR (1972), pp. 7-19.

MACGOWAN,K.-MELNITZ,W.: Las edades de oro del teatro. Fondo de Cultura Económica. Colección Popular, 54. Buenos Aires, 1964.

- LÓPEZ MORALES, Humberto : Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano. Madrid. Edic. Alcalà, 1968.

- MAGINS, Ch.: Histoire des Marionettes.

- MONTANYÈS, Josep: El teatre religiós. Serra d'Or, X-1969,p.73-75

- MALE, Emile : L'Art réligieux de la fin du moyen âge en France. París, 1908.

- MARROU, Henri-Irenée : Les troubadours. Ed. du Seuil. Col. Points, H-5. París, 1971.

- MASSIP, Jesús Francesc : El Fet dramàtic a l'Edat Mitjana. 'Ebre Informes', nº 174, p. 2. Tortosa, 4-VI-1981.

- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús : El teatro en Asturias. Ediciones Noega. Gijón, 1981.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramon : El Auto de los Reyes Magos. RABM (1900).

id. Poesía juglaresca y juglares. Col. Austral, 300. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1942.

- MÉRIL, E. du : Origines latines du Théâtre moderne. París, 1894.

- NELLI, René : L'erotique des troubadours. 2 vols. Union Générale d'Éditions. Col. 10/18, nº 885. París, 1974.

- PANDOLFI, Vito : Histoire du théâtre. 4 vols. Marabout Université. Verviers-Bèlgica, 1968.

- PETIT DE JULEVILLE : Les Mystères. "Histoire du Théâtre en France", vol. II. París, 1880.

"Que sais-je?", 160.

- PIGNARRE, Robert : Histoire du Théâtre. PUF./ París, 1974.

- REGUEIRO, José M.: Rito y popularismo en el teatro antiguo español. "Romanische Forschungen", 89 (1977) pp. 1-17.

- PESSAMESSA, Peire : El teatre occità de l'Edat Mitjana. Serra d'Or, VIII-1961, pp. 23-24.

- NICOLL, Allardyce: Historia del teatro mundial. Editorial Aguilar. Madrid, 1964.

- RIQUER, Martin de : Resumen de Literatura Provenzal trobadoresca. Seix Barral. Barcelona, Seix Barral, 1948.

- RIQUER, M.-VALVERDE, J.M.: Historia de la Literatura Universal. Vol. 1. Planeta. Barcelona, 1973 (4ª edició).

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

- SEPET, M. : Le Drame chrétien au Moyen Age. París, 1878. Origines catholiques du théâtre moderne. París, 1901.

- ROUANET, Léo : Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI. Biblioteca Hispánica, vols. V-VIII. Barcelona-Madrid, 1901.

- SCHACK, Adolf Friedrich Graf von : Geschichte des dramat. Liturgie und Kunst in Spanien. Berlin. Duncker und Humblot. 3 vols. 1845-1846. Versió castellana a Escritores castellanos críticos, vols. 46,51,58,59. Madrid, 1885.

- SHAFFER JACK, William : The early entremes in Spain : the rise of a dramatic form. 'Publications of the University of Pennsylvania'. Filadèlfia, 1923.

- SHERGOLD, N.D.: A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century. Oxford, 1967.

- SOUTHERN, Richard : The Medieval Theatre in-the-Round. Faber & Faber, 1957.

- STRATMAN, Carl J.: Bibliography of Medieval Drama. Berkeley-Los Angeles. University of California Press, 1954.

- TIEGHEM, Philippe van : Histoire du théâtre Italien. PUF. 'Que sais-je', nº 1175. París, 1965.

- VALBUENA PRAT, Ángel : Historia del Teatro Español. Editorial Noguer. Barcelona, 1956.

- WARDROPPER : Introducción al teatro religioso del siglo de oro. Edit. Anaya. Salamanca, 1967.

- YOUNG, Karl : The Drama of the Medieval Church. 2 vols. At the Clarendon Press, Oxford, 1933.

Some texts of liturgical play. 'Publications of the Modern Language Association of America', XXIV (1909).

- ZIMIC, Stanislav : El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491) BRAE, LVII (1977), pp. 353-400.

- YXART, J.: El arte escénico en España. 2 vols. Imp. "La Vanguardia". Barcelona, 1894-1896.

6.3. L'ESPECTACLE MEDIEVAL ALS PAÏSOS CATALANS. RESUM DE RESTES.

- ARTIS GENER, Avel.lí-MOYA, B.: Festes populars a Catalunya. Editorial HMB, S.A. Sant Vicenç dels Horts, 1980.

- AINAUD, J.: El Toisó d'Or a Barcelona. Barcelona, 1949.

- AMADES, Joan : Gegants i altres entremesos. Barcelona, 1934.

id. Del teatre popular. BCEC, XXXV (1925) pp. 329-349.

- BATLLORI, Miquel : La cultura catalano-aragonesa durant la dinastia de Barcelona. VIIè. CHCA. Barcelona, 1962.

Vol. I : Crónicas y ponencias. pp. 329-407.

id. Vuit segles de cultura catalana a Europa. Editorial Selecta. Barcelona, 1959. 2ª edició.

- BOFARULL, Pròsper de : Documentos literarios en antigua lengua catalana (ss. XIV i XV). CODOIN ACA, XIII. Barna, 1857.

- BOHIGAS I BALAGUER, Pere : Lo que hoy sabemos del antiguo teatro catalán. Dins de "Homenaje a William L.Fichter.Estudios sobre el teatro antiguo hispánico". Editorial Castalia. (pp. 81-95). Madrid, 1971.

id. Més notes sobre textos de teatre català medieval. pp. 15-29. IBEROROMANIA, 10 (1979).

id. Aportació a l'estudi de la literatura catalana. pp. 320-348 : Notes sobre l'antic teatre català. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1982.

- CAPMANY, Aureli : Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes. 3 vols. Ed.Laia. Barcelona, 1978.

- CARRERES Y DE CALATAYUD, F.: Lope de Rueda y Valencia. ACCV, XIV-XV (1946-47), pp. 128-138.

- CARBONELL, Jordi: Comentaris sobre la Decadència. Serra d'Or, III-1961, pp. 24-26.

- CARRERES ZACARÉS, S.: Ensayo de una bibliografia de libros de fiestas celebradas en Valencia. València, 1925.

- COMES, P.J.: Libre de algunes coses assanyalades. Ed.J.Puiggarí. Barcelona, 1878.

- CORTADA I SALA, Joan : El libro verde de Barcelona. Analejo de costumbres populares. Barcelona, 1945. Reedició facsimilar per José Olañeta, edit. Barcelona, 1980.

- CREMADES I ARLANDIS : La Regina de la Pobla de les Fembres Peccadrius. Edicions 62. Barcelona, 1980.

- CURET, Francesc : Historia del Teatre Català. Editorial Aedos. Barcelona, 1967.

id. El arte dramático en el resurgir de Catalunya. Ed.Minerva Barcelona, 1918.

- DIAZ PLAJA, Guillem : La literatura dramática peninsular hasta 1400. Dins de "Historia General de las Literaturas Hispánicas", vol. I pp. 403-423. Ed. Vergara. Barna, 1949.

id. Datos sobre la escenografía medieval. Dins de "El estilo de S.Ignacio y otras páginas" pp. 87-95. Ed. Noguer. Barcelona, 1956.

id. El Teatro. Enciclopedia del Arte escénico. Ed. Noguer, Barcelona, 1957.

- DURAN I SANPERE-SANABRE,J.: Llibre de les Solemnitats de Barcelona 2 vols. Barcelona, 1930-1947.

- FABREGAS, Xavier : Història del Teatre Català. Editorial Millà. Barcelona, 1978.

id. Iconologia de l'espectacle. Llibres a l'abast, 149. Edicions 62. Barcelona, 1979.

- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo : Aportación al estudio del teatro en Mallorca. 'Mayurqa', IX (1972) pp. 5-80.

- FONT, Melcior : El teatre català anterior a Pitarra. Edit.Barcino. Barcelona, 1928.

- FUSTER, Joan : La Decadència al País Valencià. pp. 27-113 : Plantejaments historics del teatre valencià. Barcelona, 1976.

- GÓMEZ I MUNTANÉ, Mª Carme: La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa. 1336-1442. 2vols. A.Bosch edit. Barna, 1979.

- IXART, Josep : Lo teatre català. Barcelona, 1879.

- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo : La literatura dramática peninsular en el siglo XV. Dins de "Historia General de las Literaturas Hispánicas", vol. II, pp. 239-315. Ed. Vergara. Barna,1949.

- LAMARCA, L.: El teatro en Valencia. València, 1840.

- LLABRÉS QUINTANA, Gabriel : Repertorio de consuetas representadas en las iglesias de Mallorca (ss. XV i XVI). RABM, V (1901) pp. 920-927.

- id. Cobles del Devallament de la Creu que es fa cada any en la Seu de Mallorca (nº 21 de les "Consuetes"). BSAL, III (1887) pp. 53-55.

id. Consueta de Sant Jordi (nº 30). BSAL, IV (1889-90),pp.57-63.

id. Consueta del Juy (nº 11). RABM, VI (1902),pp. 456-466.

id. Consueta de la tentació que fonch feta a nostro Sr.Christ, ara novament feta per lo reverend pare fra Cardils. RABM, XIII (1905), pp. 127-134.

id. Consueta per la nit de Nadal(nº 1). BSAL, XV (1914-15)pp38-46

MERIMÉE, Henri: Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630). Tolosa del Llenguadoc, 1913.

- LLATES, Rossend : Las fiestas populares de Barcelona. Ferrer Coll. Barcelona, 1944.

- MALUQUER Y VILADOT, Joan : Teatre Català. Estudi històrich-crítich. Barcelona, 1878.

- MASSIP, Jesús Francesc : Notes de Teatre a Tortosa. I- L'Espectacle Medieval. 'Ebre-Informes', nºs. 174-182. Tortosa, VI/VII-1981.

- MASSOT I MUNTANER, J.: Supervivencia del teatre català antic. Estudis Romànics, XI (1962) pp. 49-101.

- MILA I FONTANALS, Manuel : Orígenes del teatro catalán. Dins de 'Obras Completas', Vol. VI, pp. 203-379. Barna, 1895.

- MIQUEL I PLANAS, R.: Cançoner satírich valencià dels segles XV i XVI. Barcelona, 1911.

- MITJANA, Rafael : Histoire du dévélopement du Théâtre dramatique et musical en Espagne. Almgoist & Wiksell. Upsala, 1906.

- MONTANER, J. : La colección teatral de D.Arturo Sedó. Barna,1951.

- NICOLAU D'OLWER, Lluís : Del diàleg en la poesia medieval catalana. Publicacions de l'Escola Catalana/d'Art Dramàtic de la Mancomunitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, XII-1920.

id. Resum de literatura catalana. Barcelona, 1927.

- PARKER, A.: Notes on the religious drama in medieval Spain and the origins of the 'auto sacramental'. 'The Modern Language Review, XXX (1935). Notes.

- PRAT, Joan-CONTRERAS, Jesús: Les festes populars. Ed.Dopesa. "Conèixer Catalunya". Barcelona, 1979.

- PUJOL,F.-AMADES,J.: Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors. Barcelona, 1936.

- QUADRADO, J.M.: Un misterio catalán del siglo XIV. "La Unidad Católica". Palma de Mallorca, 1871.

- RIQUER, Martí de-COMAS, Antoni : Història de la Literatura Catalana. vol. III, pp. 493-524 : El teatre medieval i la seva persistència. Ariel. Barcelona, 1964.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep : Literatura valenciana en "El Cortesano" de Luís Milán. "Revista Valenciana de Filologia", I (1951).

id. La dramaturgia catalana medieval, urgencia de una valoración. "Estudios Escénicos", nº 3 (1958) pp. 51-76.

id. Teatro hispánico del período románico : Una experiencia de rehabilitación. "Estudios Escénicos", IX (1963) pp, 7-70.

id. Literatura catalana antiga. Vol. II : El segle XIV. Vol. IV: El segle XV. Barcino, Col. Popular, nºs. 194 i 207. Barcelona, 1961-1964.

id. Teatre. (Part Medieval) Veu de la GEC, vol. 14, p. 253.

- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi : De l'Edat Mitjana al Renaixement, figures literàries de Catalunya i València. Aymà edit. Barna, 1948.

id. Sobre el primer teatre valencià. BSCC, XXV (1949) pp.367-377.

id. Literatura catalana. Dins de "Historia General de las Literaturas Hispánicas", vol. III. Barcelona, 1953.

- RUBIÓ GARCÍA, L.: Introducción al estudio de las representaciones sacras en Lérida. Lleida, 1949.

- RUBIÓ I LLUCH, A.: Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval. 2 vols. IEC. Barcelona, 1908-1921.

- RUIZ I CALONJA, Joan : Història de la Literatura Catalana. Teide. Barcelona, 1954.

- SANCHIS GUARNER, J.: Dos "autos" sacramentals en català escrits a instància de sant Joan de Ribera. "Serra d'Or",X-1960,p.10-12

- SANCHIS SIVERA, J.: Dietari del capellà d'Anfós el Magnànim. València, 1932.

id. La dramática en nuestra Catedral. Valencia,1908.

- SCHWARTZ,F.-CARRERAS CANDI, Francesc : Manual de Novells ardits. Dietari de l'antich Consell Barceloní. XXVII vols. Barcelona, 1892-1975.

- SERRA, Eva-SERRA CAMPINS, Antoni: Un document gràfic del teatre català del XVI. "Els Marges", nº 3 (1975) pp. 101-103.

- SHOEMAKER, William Hutchinson: The Llabrés Manuscript and its Castilian plays. "Hispanic Review",LV(1936) pp.239-255.

id. Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century. "Hispanic Review", II (1934) pp. 308-318.

- SOLER I AMIGÓ, Joan : Festes tradicionals de Catalunya. Edit. Martín Casanovas. Col. Llavor. Barcelona, 1978.

- TOMAS AVILA, Andreu : El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona. Tarragona, 1963.

- UBACH I VINYETA, Francesc : Teatre català. Anotacions histórico-críticas desde'ls seus orígens fins al present estat. Barcelona. Volum 18 dels Jocs Florals. 1876.

- VILAR, Pierre : Le déclin catalan du bas Moyen-Age. Hypothèse sur sa chronologie. 'Estudios de Historia Moderna', VI (1956-59).

6.4. TEATRE PROFA MEDIEVAL.

- ALMERIC, Lluís : Tradiciones, fiestas y costumbres populares en Barcelona. Llibreria Millà. Barcelona, 1944.
- AVELLAN, Joan : Per Sant Anton, fogueres al Mestrat. L'Avenç, 12 (I-1979), pp. 73-74.
- BALAGUER I MERINO, A.: Lo Carnestoltes a Barcelona en lo segle XVII. Barcelona, 1878.
- BATLLE I PRATS, Lluís : Fiestas en Gerona por la Conquista de Granada. AIEG, I (1946) pp. 98-99 i 104-105.
- BLANCAS, Gerónimo de : Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón. Saragossa. D.Dormer, 1641.
- CARO BAROJA, Julio : El carnaval. Anélisis histórico-cultural. Editorial Taurus. Madrid, 1979.
- CLUZEL, Irenée : Princes et troubadours de la Maison rovale de Barcelone-Aragon. BRABLB, XXVII (1957-58) pp. 321-373.
- DAMIANS, A.: Lo Carnestoltes a Barcelona. "La Renaixensa", II-1899.
- FABRE, J.: El Carnaval de Barcelona. Ajuntament de Barceloba. Quaderns de divulgació cultural. Barcelona, 1980.
- FABREGAS, X.-BARCELÓ, Pau : Cavallers, dracs i dimonis. Itinerari a través de les festes populars. Barcelona, 1976.
- FARAL, E. : Les jongleurs en France au moyen âge. París, 1910.
  id. Mimes françaises du XIIIème. siècle. París, 1911.
- MADURELL, J.M.: Dos antiguas compañías de teatro en Barcelona. "Barcelona. Divulgación Histórica", I. Barna, 1945.
  id. Les noces de l'infant Joan amb Martha d'Armanyac. EUC, XIX (1934) pp. 1-57.

- MOLAS, Joaquim : Teatre català del segle XVI.

Serra d'Or, II-1963, pp. 42-44.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep : Teatre Profà; Editorial Barcino. 2 vols. ENC, nºs. 88 i 89. Barcelona, 1962.

id. La nit de Sant Joan; Ed.Barcino. BFB, IX. Barcelona, 1953.

id. "A la Tonada de la Guilindó", naturalesa i fortuna d'un refrany-bagatel.la. "Miscel.lània Barchinonensia", XI(1972) pp. 81-124.

6.5. EL DRAMA LITÚRGIC.

- ANGLÈS, Higini : La Música a Catalunya fins al segle XIII. pp. 267-311 : "Els drames litúrgics". IEC. Barcelona, 1935.
- CIROT, Georges : Pour combler les lacunes de l'histoire du drama religieux en Espagne avant Gómez Manrique. "Bulletin Hispanique", XLV (1943), pp. 55-62.
- COHEN, Gustave : Anthologie du drame liturgique en France au moyen-âge. Les Editions du Cerf. París, 1955.
- DOLAN, Diane : Le drame liturgique de Pâques en Normandie et en Anglaterre au moyen âge. PUF. París, 1975.
- DONOVAN, Richard B.: The liturgical drama in Medieval Spain. Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Toronto, 1958.
- FRANK, Grace : The Medieval French Drama. At the Clarendon Press. Oxford, 1967. 3ª edic.
- GÉROLD, Th.: Les drames liturgiques médiévaux en Catalogne. "Revue d'histoire et de philologie religieuse",VI (1936).
- GIFFORD, Douglas : A New Study on Liturgical Drama. BHS, XXXVIII (1961) pp. 225-229.
- GÓMEZ I MUNTANÉ, MªCarme : La música medieval. Dopesa. "Coneixer Catalunya", 31. Barcelona, 1980.
- RIPOLLÉS, Vicente : Dramas Litúrgicos que tienen por argumento la parábola evangélica de las Vírgenes prudentes y fatuas y el hecho real de la Ressurrección de Jesucristo. Discurso. ACCV, I (1928) pp. 47-80.

6.6. L'ESPAI TEATRAL I LA POSTA EN ESCENA.

- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio : Theatro de los theatros. Ms. 84 fols. BNM. RABM, V (1901) pp. 155-160, 485-490, 645-653, 735-742, 808-812, 927-932. BABM, VI (1902) pp.73ss.
- CHAMBERS,E.K.: The mediaeval Stage. 2 vols. Oxford University Press, 1903.
- COHEN, Gustave : Un terme de scénologie médiéval et moderne: Chape d'Hellequin. Manteau d'Arlequin. A "Mélanges Hoepffner". Strasbourg, 1949. (pp. 113-115).

  id. Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français au Moyen Age. Champion edit. París, 1951.
- CRAWFORD, edit.: Representación de los mártires Justo y Pastor. Revue Hispanique , XIX (1908) pp. 431-453.
- DECUGIS, Nicole-REYMOND, Suzanne : Le décor de théâtre en France du Moyen Age à 1925.
- DURRIEU, Comte P. : Deux miniatures inédites de Jean Fouquet. Bulletins et Mémoires de la Société Nationale des antiquaires de France, 7ª série, t. III. 1900.
- GAUVIN, Claude : Un cycle du théâtre religieux anglais du Moyen Age (1468). Editions du CNRS. París, 1973.
- JULIA MARTÍNEZ, Eduardo : Nuevos datos sobre la Casa de la Olivera de Valencia. BRAE, XXX (1950).
- KONIGSON, Elie : L'Espace Théâtral Médieval. Editions du CNRS. París, 1975.
- MANCINI, Valentino : Public et espace scénique dans le théâtre du Moyen-Age. "Revue d'Histoire du Théâtre", nº 4 (X-XII-1965) pp. 387-403.

- PARIS, P.: La mise en scène des mystères. París, 1850.

- MOLINARI, César : Spettacoli fiorentini del '400. Venezia, 1961.

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

- WILLIAMS, Ronald Boal : The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555. University os Iowa Studies, Spanish Language and Literatura, nº 5. Iowa City, 1935.

6.7. CICLE PASQUAL.

6.7.1. DANSA DE LA MORT.

- AMADES, Joan : La mort, costums i creences, Biblioteca de Tradicions populars, nº 59. Barcelona, 1935.

- DUFOUR, Valentin : La Danse Macabre des Ss. Innocents de Paris, d'aprés l'edition de 1485, précédée d'une étude sur le cimitière, le charnier et la fresque peinte en 1425. París, 1874.

- FEHSE, Wilhelm : Das Totentanz problem. "Zeitschrift für deutsche Philologie", XLII. 1910.

- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (edit.) : Danza de la muerte. Edición conforme al códice del Escorial. "Textos Castellanos Antiguos", II. L'Avenç. Barcelona, 1907.

- HENNIGER, Isolde Ardinelle : Certains Aspects of the 'Dance of Death' in Spain Literature. Ohio State University, Abstracts of Theses Presented by Candidates for the Master's Degree, nº 5. Columbus, 1931.

- HUET, G.: Notes d'histoire littéraire. La Danse Macabre. París, 1918.

- KÜNSTLE, Karl : Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Freiburg im Breisgau, 1908.

- KURTZ, L.P.: The Dance of Death and the macabre Spirit in european Literature. Nova York, 1934.

- MARCHANT, Guy (Pierre Champion edit.) : La danse macabre de Guy

Marchant. Facsimilé de París, 1486. Editions des Quatre Chemins. París, 1925.

- MURLERTT, Werner : Sur les dances macabres en Castille et en Catalogne. "Revue Hispanique" LXXXI, 1ª part (1933).

- ROMEU I FIGUERAS, Josep : La "Representació de la Mort", obra dramática del siglo XVI y la Danza de la Muerte. BRABLB,XXVII (1957-58) pp. 181-225.

- SCHNEEGANS, F. (edit.) : Le Mors de la Pomme, texte du XV siècle. "Romania", XLVI (1920) pp. 537-70.

- SEELMANN, Wilhelm : Die Totentänze des Mittelalters. "Jarbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung", XVII (1892).

- SEGURA COVARSI, E.: Sentido dramático y contenido litúrgico de las 'Danzas de la Muerte'. "Cuadernos de Literatura", 1949. pp. 251-271.

- STAMMLER, Wolfgang : Das Totentänze des Mittelalters. München,1922.

- STARCK, W.: Das Vado Mori. "Zeitschrift für deutsche Philologie", XLII (1910).

- URSPRUNG, O.: Spanish-Katalanische LiedKunst des 14. Jahrhunderts. "Zeitschrift für Musikwissenschaft", IV (1921-22) pp. 136-160.

- VIGO, P. : Le Danse Macabre in Italia. Bergamo, 1901.

- WHYTE, Florence : The Dance of Death in Spain and Catalonia. Baltimore, 1931.

6.7.2. EL DRAMA DE LA PASSIÓ.

- ARTÍS, Josep : Las tradicionales representaciones de "La Passió". "Barcelona-Atracción, XXVIII-XXIX (1946-47) pp. 65-71.

id. Tres conferències sobre teatre retrospectiu. Barna, 1933.

- BATELE I PRATS, Lluís : La Passió de Fra Antoni de Sant Jeroni i la processó dels Dolors de Mieres. ER,XI (1962) pp.133-144.

- BLASI I VALLESPINOSA, F.: Representacions escèniques de Setmana. "Arxiu de Tradicions Populars", fasc. II (1928) pp. 94-100.

- BRETON, Concha : Una curiosa supervivencia del teatro religioso popular : La Passió de Verges. "Estudios Escénicos", VIII (1963) pp. 9-28.

- CARBONELL, J.: La Passió : Misteri dramàtic del segle XVI. Serra d'Or, VI-1962, pp. 45-46. La Passió d'Esparreguera. Serra d'Or, VIII-1961. pp. 24-26.

id. Sobre teatre medieval. Serra d'Or, VIII-1960, pp. 21-23.

- C.C. (CHABANEAU) : Le rôle de sainte Marie Madeleine dans le mystère provençal de la Passion. RLR, XXVIII (1885) pp. 5-23 i 53-65.

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

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

- DURAN I SANPERE, Agustí : Un "Misteri de la Passió" a Cervera. EUC, VII (1913) pp. 241-290.

- BLONDEL, Maurice : La psycologie dramatique du Mystère de la Passion à Oberamergau. París, 1910.

- FENOLLAR, Bernat-MARTÍNEZ, Pere : "Istoria de la Passió de nostre Déu Jesucrist" o "Passi en cobles". València, 1493. Notícia biogràfica dels autors per Francesc MARTÍ GRAJALES. Lo Rat Penat. València, 1912.

- FRANK, István : Fragment de Passion catalan conservé à la cathédrale de Barcelona. "Miscelánea Filológica dedicada a Mns. A.Griera", I. CSIC. Instituto M.de Cervantes. pp. 247-256. Barcelona, 1955.

id. Un opuscle de piété provençal du XIIIe siècle. "Estudios dedicados a Menéndez Pidal", VI, pp. 31-64.

- FRANK, Grace : La Passion d'Autun. París, 1934. Société des Anciens textes français, nº 132.

- GOMIS, Cels : Un Dijous Sant a S.Esteve de Bas. BCEC,XXV (1915) pp. 74-83.

- GUDIOL, Josep : Els entremesos o oratoris pasquals. "Vida Cristiana", I (1914) pp. 237-240.

- JULIA MARTÍNEZ, Eduardo : Poetas dramáticos valencianos. 2 vols. Madrid, 1929.

- LLOMPART, G.: El Davallament a Mallorca, una paralitúrgia medieval. "Miscel.lània Litúrgica Catalana", I (1978) pp. 109-133.

id. Les representacions de teatre mallorquí en temps del bisbe Diego de Arnedo. "Randa", 10 (1980) pp. 99-105.

- LLOPIS, A.: El pueblo actor : De "Els Pastorets" a la "Passió". "Destino", 20-II-1966.

- MASSIP, Jesús Francesc : El Drama de la Passió. Canigó, nº 761. "PAPERS", pp. 8-9. Barcelona, 8-V-1982.

- MASSOT I MUNTANER, Josep : Drama de la Passió, El. Diccionari de Literatura Catalana, pp. 537-539. Edicions 62. Barna,79.

- PONS, Josep Sebastià : Note sur la Passiom Provençale du manuscrit Didot et la Passion Catalane. Butlletin Hispanique, XXXVII (1935) pp. 390-392.

id. Littérature catalane en Rousillon au XVIIe et au XVIIIe siècle. Tolosa-París, 1929.

- PRADO, G.: El Melodrama de Pasqua. "Revista Eclesiàstica", XXX (1926), pp. 267 ss.

- QUADRADO, J.M. : Un misterio catalán del siglo XIV. "La Unidad Católica", II (5-XI-1871) pp. 388-392.

- RIBA, Carles : Introducció a la traducció de les Tragèdies de SOFOCLES, vol. II, pp. 91-92, nota 3. Fundació Bernat Metge. Barcelona, 1959.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep : La légende de Judes Iscarioth dans le théâtre catalan et provençal : Essai de classification des passions dramatiques catalanes. Actes et Mémoires du I Congrés International de Langue et Littérature du Midi de la France, pp. 68-106. Publications de l'Institut Méditerranéen du Palais du Roure. Fondation Flandreysy-Espérandien Avignon, 1957.

id. Els textos dramàtics sobre el Devallament de la Creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona. ER, XI (1962) pp. 103-132.

- SABANÉS DE BALAGUÉ, A.-ROMEU I FIGUERAS, J.: La Passió d'Esparreguera. Edit. Barcino.BFB,XIV. Barcelona, 1957.

- SERRA I PAGÈS, Rossend : La processó del Dijous Sant a Verges. BCEC, XXXVI (1926) pp. 201-214.

- SHEPARD, William P.S., edit.: La Passion provençale du Manuscrit Didot. Mystère du XIV e siècle. Société d'Anciens Textes Français. París, 1928.

- TORROJA MENENDEZ, Carmen-RIVAS PALA, Maria : Teatro en Toledo en el siglo XV : Auto de la Pasión de Alonso del Campo. Annexe XXXV al BRAE. Madrid, 1977.

- VIDAL, Pierre : Note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'un fragment de mystère du XIV siècle. RLR, XXXII (1888) p.339-34

id. Nouvelle note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'une répresentation de la "Presa del Hor" à Banyuls-dels-Aspres, le 21 octobre 1888. "Mélange d'histoire, de littérature et de philologie catalane", II. RLR, XXXIII (1889) pp. 84-93.

- VIOLANT I SIMORRA, Ramon : La Setmana Santa al Pallars i al Ribagorça. Edit. Barcino. BFB, VII. Barcelona, 1953.

6.8. CICLE DE NADAL.

6.8.1. GENERAL.

- FONT I SOLSONA, J.: La festivitat de Nadal en el Teatre Català. "Vida Lleidatana", IV (1929) pp. 18-19.

6.8.2. EL JUDICI FINAL I CANT DE LA SIBIL.LA.

- AEBISCHER, P.: Le Cant de la Sibil.la en la cathedrale d'Alghero la viellée de Noel. ER, II (1949-50) pp. 171-182.

id. Un ultime écho de la Procession des prophètes : le "Cant de sa Sibil.la" dans la nuit de Noël à Majorque. "Mélanges d'histoire du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen. pp. 261-270. París, 1950.

- ANGLÈS, Higini : El Cant de la Sibil.la, "Vida Cristiana", IV (1917-18) pp. 65-72.

- CORBIN, S.: Le "Cantus Sibyllae". Origines et prémiers texts. "Revue de Musicologie", XXXI (1952).

- COSTANS, L.: Un "Dies irae" en romance catalán del siglo XIII. "Cuadernos del Centro de Estudios comarcales de Bañolas", I (1948) pp. 7-11.

- DIAZ PLAJA, Guillermo : Consueta per la nit de Nadal."San Jorge", 25 (1957), pp. 24 ss.

- LLABRÉS, Gabriel : Consueta del Juy. RABM, VI (1902) pp. 456-466.

- LÓPEZ YEPES, José : Una reoresentación de las Sibilas y un Planctus

Passionis en el Ms. 80 de la Catedral de Córdoba : Aportaciones al estudio de los orígenes del teatro medieval castellano. RABM, LXXX (1977) pp. 545-567.

- MOLINÉ I BRASÉS, E.: Textes vulgars catalans del s. XV. "Revista d'Història", XXVIII (1913) pp. 396-138.

- PÉREZ,L.: "Sa Sibil.la" en la noche de Navidad. Mallorca, 1955.

- RODRÍGUEZ,RAIMUNDO : El Canto de la Sibil.la en la catedral de León. "Archivos Leoneses", pp. 9-29. León, 1948.

- SÁNCHEZ REAL, José : Los Reyes Magos y la Sibil.la en Tarragona. "Diario Español". Tarragona, 18-XII-1960.

- SANCHIS GUARNER, M.: El Cant de la Sibil.la. Antiga cerimònia nadalenca. València, 1956.

- SCANU, Pasqual : Alghero e la Catalogna. Càller 1962.

- THOMAS-BOURGEOIS, C.A.: Le personage de la Sibylle et la légende de l'Ara Coeli dans une nativité wallone. RBPhH, XVIII (1939) pp. 883-912.

6.8.3. LA NATIVITAT.

- CARRERAS I CANDI, Francesc(edit.) :"Lo passament de la Verge Maria", Llibre Talisman del segle XV. BRABLB,X (1921-22) pp. 196-222. pp. 211-212 : "Per fer la Nativitat de Nostre Senyor".

- LLATES, Rossend : Teatre popular : els pastorets. Barcelona, 1952.

- LÓPEZ SANTOS, Luís : Autos del Nacimiento leoneses. "Archivos Leoneses", pp. 7-32. León, VII/XII-1947.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep : La canción popular navideña, fuente de un misterio dramático de técnica medieval. "Anuario Musical", XIX (1964) pp. 167-184.

id. Cançons nadalenques del segle XV. Ed. Barcino. ENC, nº 65. Barcelona, 1949.

6.8.4. INNOCENTS I BISBETÓ.

- FARAUDO DE SAINT-GERMAIN, L.: Recull de textes catalans antichs. Segle XIII. Barcelona, 1910.

- ROCAFORT, Ceferí : La diada dels Ignocents a Gòsol. BCEC, XIX(1909). pp. 360-362.

- SERRA I PAGÉS, R.: La festa del bisbetó a Montserrat i orígens de la mateixa. Barcelona, 1910.

6.9. CICLE VETEROTESTAMENTARI.

- AEBISCHER, Paul : Le Jeu d'Adam. Ginebra, 1963.

- DIAZ PLAJA, Guillem : Consueta de la història de Tobias. Estudios Escénicos, VII (1962) pp. 89-125.

id. La Consueta del Rey Assuero. BRABLB, XXV (1953) pp. 227-245.

- HUERTA VIÑAS, Ferran : Teatre Bíblic. Antic Testament. Editorial Barcino. ENC, nº 109-110. Barcelona, 1976.

- ROTSCHILD edit. : Mistére du Viel Testament. París, 1878.

- SERRANO CAÑETE, J.: El Misterio de Adán y Eva. Auto lemosín representado en Valencia desde el siglo XV. València, 1889.

6.10. CICLE HAGIOGRÀFIC

- LLABRÉS QUINTANA, Gabriel : Consueta de Sant Jordi. BSAL, IV (1889-1890). pp. 57-63.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep : Teatre Hagiogràfic. Editorial Barcino. ENC, nºs. 79, 80 i 81-82. Barcelona, 1957.

6.11. CICLE DEL CORPUS.

- AMADES, Joan : La Patum de Berga. Barcelona, 1932.

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

- BOIX, V.: La procesión del Corpus de Valencia en 1667 y en la actualidad.

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

- CORBATÓ, Hermenegild : Los Misterios del Corpus de Valencia. University of California Publications in Modern Philology, XVI (1932-1933). Berkeley-California, 1933. També Publicacions de l'Ajuntament de València, 1956.

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

- LLOMPART, Gabriel : La fiesta del "Corpus Christi" y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (ss. XIV-XVII). AST, XXXIX (1966) pp. 25-45, XLII (1969) pp. 181-209.

- LÓPEZ CHAVARRI, E.: La música de los Misterios del Corpus por los tiempos de Alfonso el Magnánimo. ACCV, XIII (1945) pp. 109-126.

- MASSIP, Jesús Francesc : Les Festes del Corpus. Ebre-Informes, nº 175. Tortosa, 11-VI-1981.

id. La Processó del Corpus. Ebre-Informes, nº 176. Tortosa, 19-VI-1981.

- MASSIP, Jesús Francesc : La Festa del Corpus. Canigó, nº 767. "Papers" pp. 8-9. Barcelona, 19-VI-1982.

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

id. Gastos para los entremeses de una festividad del Corpus (1442). BSAL, VIII (1899-1900) pp. 253-255.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep : Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus en Cataluña. Estudios Escénicos, I. Barcelona, 1957.

- SANCHEZ REAL, José : El Aguila y la "Mulassa" de Tarragona. Instituto de Estudios Tarraconenses R.Berenguer IV. Sección de Arqueología e Historia, nº 17. Tarragona, 1957.

- SANCHIS GUARNER, Manuel : La processó valenciana del Corpus. Làmines de Fra Bernat Tarin i Juaneda (1913). Vicent Garcia editors. Paterna, 1978.

6.12. EL DRAMA ASSUMPCIONISTA.

6.12.1. GENERALITATS.

- CAMÓS, Narcís : Jardín de María. Girona, 1657.

- FEROTIN, Marius : Le liber mozarabicus et les manuscrits mozarabes. París. Monumenta Ecclesiae Liturgica (1912) pp. 786-795.

- FITA, Fidel : La Asunción de la Virgen. BRAH, LVI (1910) pp. 427-435.

- CALDENTEY, Miguel : La Asunción de la Virgen María en los escritores catalanes de la Edad Media. Estudios Marianos, 6 (1947) pp. 429-455.

- MANYA, Joan Baptista : La Asunción de María. Diez sermones de apologética asuncionista. Algueró y Baiges. Tortosa, 1951.

6.12.2. EL TEATRE DE L'ASSUMPCIÓ.

- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan : Historia del teatro en Murcia. Patronato de Cultura de la Diputación Provincial. Múrcia, 1958.
- BARTHOLOMAEIS, Vicenzo de, edit.: Laude Drammatiche e Rappresentazioni sacre. F.Le Monnier. Firenze, 1943.
- JULIA MARTINEZ, Eduardo : La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español. BRAE, XLI (1961) pp. 179-334.
- MASSIP, Jesús Francesc : L'Assumpció a Tortosa. Ebre Informes, nº 234. Tortosa, 19-VIII-1982.

  id. La tradició teatral assumpcionista. Ebre Informes, nº 233. Tortosa, 12-VIII-1982.

  id. El teatre de l'Assumpció. El Eco de Sitges, nº 4708. Sitges, 14-VIII-1982.
- MASSOT I MUNTANER, Josep : La literatura catalana de l'Edat Mitjana a La Renaixença. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1980.
- MERIMÉE, Henri : L'Art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIIe siècle. Tolosa del Llenguadoc, 1913.

6.12.3. EL DRAMA ASSUMPCIONISTA DE TARRAGONA

- ARAGONÉS, Joan M.: Notes musicològiques. Dins del fullet "Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria". La Selva del Camp. Reus, 1980.
- MORERA I LLAURADÓ, Emilio: Tarragona Cristiana. Instituto de Estudios Tarraconenses "Ramon Berenguer IV". Tarragona, 1954.
- PERARNAU, Josep: Notes teològiques. Dins el fullet de la "Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria" editat a Reus (1980) amb motiu de la primera representació a La Selva del Camp.
- PIÉ, Joan : Autos sagramentals del sigle XIV. RAAAB, I (1896-1898) pp. 673-686 i 726-744.
- SALVAT I BOVÉ, Joan: Tarragona antigua y moderna a través de su nomenclatura urbana (siglos XIII al XIX). Tarragona, 1961.
- SOBERANAS I LLEÓ, Amadeu J.: Una versió desconeguda d'"Augats, seyós qui credets Déu lo Payre". ER, X (1962) pp. 147-154.

  id. "Representació de la Asumpsió de Madona Sancta Maria", text anònim del segle XIVè. (Edició crítica que publicarà en breu).
- VIDAL ALCOVER, Jaume: Notes filològiques. Dins el fullet "Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria". La Selva del Camp,1980.

6.12,4. EL DRAMA ASSUMPCIONISTA DE VALÈNCIA.

- RUIZ DE LIHORY, José (Barón d'Alcahalí) : La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico. València, 1903.
- SANCHIS GUARNER, Manuel: El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València. BRABLB, XXXII (1967-68) pp. 97-112.
- SANCHIS SIVERA, J.: La Catedral de Valencia. Guía histórico-artística. València, F.Vives Mora, 1909.
- TIMONEDA, Juan: Memoria Valentina. València, 1569.

6.12.5. EL DRAMA ASSUMPCIONISTA D'ELX.(*).

- AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios : Historia de la Música en la Provincia de Alicante. IEA. Diputación Provincial de Alicante, vol. IV, pp. 34-39. Alacant, 1970.
- ALBET VILA, Montserrat-ALIER AIXALÀ, Roger : Bibliografia crítica de la "Festa" o "Misteri d'Elig". IEA, sèrie I nº22. Alacant, 1975.
- ALCUDIA, Juan de la : El Misterio de Elche en la Literatura. "Festa d'Elig", nº 24 (1965).
- ANTÓN ASENCIO, Antonio : El "Misterio" o "Festa" de Elche. Guía para el espectador. Elx, 1970.
- AMORÓS, Antonio: La "Festa" en la vanguardia del drama sacro. "La Tramoia. Revista de Teatre del País Valencià", nº 0 (1982), pp. 18-22.
- CHABÁS, Roque : El drama sacro de la Virgen de Elche. "El Archivo", IV (1890) pp. 203-214.
- CORBATÓ, Hermenegild: Notas sobre el "Misterio de Elche" y otros dramas sagrados de Valencia. Hispania, XV nº 2 (1932) pp. 103-108 i 109-116 (Ratcliff).
- DUGI, Emilio: La Asunción de Elche. "La Verdad". Tortosa, 18-VIII-1900.
- ESPLÁ TRIAY, Oscar: Consideraciones de estética alrededor de la "Festa". "Renovación", nº 28. Elx, 15-VIII-1926.
- FERRERES, Rafael: El Misterio de Elche y su perennidad. "Festa d'Elig" 1946.
- "FESTA D'ELIG", nº 24. Elx, VIII/XI-1965.
- FUENTES AGULLÓ, Francisco : Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive. Elx, 1855 (reeditat a 1896).

- FUENTES Y PONTE, Javier: Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche. Tip. Mariana. Lleida, 1887.

- GIRONÉS, Gonzalo: Los orígenes del misterio de Elche. Marian Library Studies, IX (1977) pp. 21-188. University of Dayton. Ohio (USA).

- GONZÁLEZ, Antonio : En torno a la interpretación en el "Misteri". La Tramoia, 0 (1982) pp. 42-43.

- GORDILLO CARRASCO, P. Mauricio : Assumpta est Maria. El Misterio de Elche. "La Estrella del Mar", nº 103 (5-VIII-1923).

- HERRERA, Adolfo de: Excursión a Elche. Auto lírico religioso. BSEE, Madrid, 1-XI-1896.

- IBARRA Y RUIZ, Pedro: El Tránsito y Asunción de la Virgen. Elx, 1924.

id. Lo Misteri d'Elig. Manual del curioso espectador... Alacant, 1929.

- LÁZARO CARRETER, Fernando: Sobre el "Misteri" de Elche. "Miscel.lània a Aramon i Serra. Estudis de Llengua i Literatura catalanes". EUC, XXIII, tom I, pp. 373-387. Barcelona, 1979.

- LIZÓN, Elena: Arquitectura renacentista en Callosa del Segura y Orihuela. Tesi que, en breu, publicarà l'IEA.

- LLOBREGAT, Enrique A.: Aproximació a la "Festa" d'Elx. "La Tramoia", 0 (1982) pp. 23-41.

- LLORENTE, Teodoro : Valencia. Tomo II de "España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia". Cap. XXI, pp. 993-1009. Barcelona, 1889.

- MASSIP, Jesús Francesc : El "Misteri" d'Elx. Canigó, nº 773. "Papers", pp. 3-5. Barcelona, 31-VII-1982.

id. La Premsa tortosina i la Festa d'Elx. Ebre Informes, nº 235. Tortosa, 26-VIII-1982.

- MITJANA, Rafael: Discantes y contrapuntos. Estudios musicales. Crítica e historia. Sempere i Cía. València, 1905.

id. Le mystère d'Elche et les origines du théâtre lirique. pp. 1941-1943 del vol. IV ("Espagne et Portugal") de la "Historie de la Musique" (5 vols.) a l'"Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire de Conservatoire" (dirigida per A.Lavignac-L. de la Laurencie). París, 1920.

- NAVARRO, Rafael: Arquitectura barroca en el Reino de Valencia : la Gobernación de Orihuela. Tesi doctoral que editarà en breu l'IEA.

- ORTS ROMAN, Juan: Guión de la Festa o Misterio de Elche. Para uso de los actores y de cuantos intervienen en la representación. Publicaciones de la Junta Nacional Restauradora del "Misterio de Elche". Elx, 1943.

- PALAU, Manuel: La música en el Misterio de Elche. "Festa d'Elig" Elx, 1946.

- PASQUAL URBAN, J.: El "Misterio de Elche". Alacant, 1934 i Elx, 1941.

- PASTOR CHILAR, V.: Proyección universal del "Misterio de Elche". "Noticiario Turístico". Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones. Secretaria de Estado, nº 367. Madrid, X-1981, pp. 12-13.

- PEREZ DOLZ, Francisco: El "Misterio" de Elche. BSCC,VI (1925) pp. 13-27.

- PEDRELL, Felip: La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. A "Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft". Leipzig, I/II-1901, pp. 203-252. Id. a "La tribune de Saint-Gervais. Butlletin Mensuel de la Schola Cantorum", IX-1905, nº 10-11. Id. dins de "Documents pour servir à l'histoire des origines du Théâtre musical". París, 1906. Versió castellana: La Fes-

ta de Elche o el drama lírico litúrgico. La muerte y Asunción de la Virgen. Elx, 1951.

- POMARES PERLASIA, José : La "Festa" o Misterio de Elche. Talleres tipográficos Marsà. Barcelona, 1957.
- QUIRANTES SANTACRUZ, Luís: El "Misteri d'Elx". Orígenes y texto literario. Tesi de llicenciatura. Universitat de València (llegida VI-1982).
- RAMOS FOLQUÉS, Alejandro: Anales del "Misterio de Elche". Ajuntament d'Elx, 1974.
- ROCA DE TOGORES, Mariano (Marquès de Molins): Obras de Roca de Togores de la Real Academia Española, t. V : "Discursos Académicos", I, pp. 263-396. Madrid, 1890.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep : Elche, Mistero di. Article a "Enciclopedia dello Spettacolo", vol. IV pp. 1388-89. La Maschere. Roma, 1957.
- ROUANET, Léo: La Festa d'Elche. Revue Hispanique (París, 1901) pp. 540-542.
- RUBIO, Samuel : La música del "Misterio" de Elche. Tesoro Sacro Musical, Revista Bimestral Hispano-Americana de Música Sagrada, nº 4. VII/VIII-1965.
- SANZ, Cristóbal: Recopilación en que se da quenta de las cosas anci antiguas... Ms. de 1621, pp. 154-155. AME.
- SUBIRÁ, José : Historia de la música teatral en España. Col. Labor, 429. Edit. Labor. Barcelona, 1945.
- VALENTINO (Teodor Llorente) : Las Fiestas de Elche. "La Verdad (Diario político de notícias e intereses generales)" Tortosa, 20 i 21-VIII-1900.
- VIDAL Y VALENCIANO, Cayetano: El Tránsito y Asunción de la Virgen. Drama litúrgico. "Diario de Barcelona" (edició matutina), 12 i 26-VIII i 1-IX-1870.

- VIVES RAMIRO, José Maria: La "Festa" y el Consueta de 1709. Tesi de llicenciatura presentada a la UAB el 21-IX-1977. Publicada per l'Ajuntament d'Elx. Imprempta Segarra. Elx, 1980.

- WIER, Albert E.: The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians. Macmillan and Co. Limited. London, 1933.

(*) Per al Drama Assumpcionista d'Elx comptem amb dos reculls bibliogràfics fonamentals: la Bibliografia crítica d'Albet-Alier que, amb gran rigor, orienta en la selecció bibliogràfica; i el corpus bibliogràfic exhaustiu que ofereix J.M.Vives Ramiro a les pàgs. 339-376 de la seva obra citada, fins la data el més complet. Nosaltres ens hem limitat a ressenyar les obres consultades, afegint alguns articles apareguts de l'any 1977 ençà que no recollia, òbviament, J.M.Vives, i algunes tesis que s'han fet recentment sobre el tema, en vies de publicació.

6.13. DISCOGRAFIA UTILITZADA.

- CARMINA BURANA. 5 discs. Clemencic Consort. Dir: René Clemencic. Edigsa-Harmonia Mundi.

- DRAMA LITÚRGIC DE CIVIDALE DAL FRIUL (s. XIII). Historia de la Música "Codex", vol. XIV.

- JOC PASQUAL DE PRAGA (Visitatio Sepulchri)(s. XIV). Deller Consort. (Text solapa: Michel HUGLO). Edigsa-Harmonia Mundi (EHM, 235). Barcelona, 1980.

- PLANYS MARIALS. Clemencic Consort. EHM, 339. Barcelona, 1980.

- PROCESSONS PASQUALS. Deller Consort. EHM, 236. Barcelona, 1980

- TROUBADOURS. 3 discs. Clemencic Consort. EHM, 396, 397, 398. S.Miquel de Provença, 1977.

- "EL MISTERIO DE ELCHE (siglos XIII al XVIII)" (sic). 2 discs. Hispavox, S.A. (HH 10-93 / 94. Madrid, 1961). Reedició : HHS 12-13. Colección de Música antigua española, vol. 6 i 7 (1972).

7. SIGLES I ABREVIATURES.

7.1. Sigles.

AANS = Auto de la Asunción de Nuestra Señora (nº XXXII,ROUANET).

ACA = Arxiu de la Corona d'Aragó.

ACCV = Anales del Centro de Cultura Valenciana.

ACV = Arxiu Capitular de València.

AHT = Arxiu Històric de Tarragona.
AIEG = Anales del Instituto de Estudios Gerundenses.
AME = Arxiu Municipal d'Elx.

AMT = Arxiu Municipal de Tortosa.

AMV = Arxiu Municipal de València.
ANBAA = Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos.
AST = Analecta Sacra Tarraconensia.
BAC = Biblioteca de Autores Cristianos.
BNM = Biblioteca Nacional de Madrid.
BFB = Biblioteca Folklòrica Barcino.
BNP = Biblipteca Nacional de París.
BCEC = Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.
BRABLB = Boletín de la Real Acadèmia de Buenas Letras de Barcelona.

BRAE = Boletín de la Real Academia Española.

BRAH = Boletín de la Real Academia de la Historia.

BSAL = Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana.

BSCC = Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.

CNRS = Centre National de la Recherche Scientifique.

DAC = Drama Assumpcionista de Castelló.

DAE = Drama Assumpcionista d'Elx.

DAT = Drama Assumpcionista de Tarragona.

DAV = Drama Assumpcionista de València.

DCVB = Diccionari Català-Valencià-Balear.
ENC = Els Nostres Clàssics.(Col.lecció).
ER = Estudis Romànics.
EUC = Estudis Universitaris Catalans.
GEC = Gran Enciclopèdia Catalana.

IEA = Instituto de Estudios Alicantinos.

IEC = Institut d'Estudis Catalans.

LAV = Legenda Àurea de Voràgine.

LLC = Llibres de Claveria.
MOLU = Les Millors Obres de la Literatura Universal (Col.lecció).
RAAAB = Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa.

RABM = Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

RLR = Revue des Langues Romanes.

PUF = Presses Universitaires Françaises.

7.2. Abreviatures.

Ap. = Apèndix.

Art. cit. = Article citat.

bibl. = bibliografia.

cap. = capítol.

c. = circa (cap a, entorn de)

Cf. = Confitur (Consultar)

doc. = document, -al.

edic. = edició.

fl. = foli.

fig. = figura.

íd. = ídem.

ibid. = ibídem.

Lib. = Llibre.

Ms. = Manuscrit.

Op. cit. = Obra citada.

p./pp. = pàgina, -es.

rúb. = rúbrica.

s. = segle.

ss. = següents.

v. = vers (de full).

vv. = versos (de poema).

vid. = vegi's.

vol. = volum.



8. APENDIX DOCUMENTAL.

8.1. Versió comparada dels Drames Litúrgics del Monestir de Santa Maria de l'Estany (Bages).

DRAMA LITÚRGIC DE L'ASSUMPCIÓ	VISITATIO SEPULCHRI O DRAMA DE LA RESSURRECCIÓ	OFFICIUM PASTORUM O DRAMA DE LA NATIVITAT
(fls. 158v. - 160 del 'Liber Processionarius Monasterii Stagnensis. Ms. 118. Biblioteca Capitular de Vic).	(fls. 10-12, 'Processionale' d'Estany. Ms. 118. B.C.Vic)	(fls. 85v. - 86v., Id. id.)

Finito isto responsorio immediate nisi venerit in dominica hoc festum, diachonus incipiat antiphonam ad introitum, scilicet, "Hodie Maria Virgo". Finita in coro, descendant quatuor cantores qui veniant ante altare. Duo illorum abscondant se retro altare. Et alii duo maneant coram altari. Et diachonus veniat ad altare et stet in dextro cornu altaris et alta voce dicat, "Ora est psallite, etc." Finito versu, illi qui sunt ante altare dicant versum "Ubi est Mater". Finito isto versu, illi qui sunt retro altare respondeant, "Quem queritis". Et alii dicant versum "Matrem Natzareni". Et dum cantatur iste versus, illi qui sunt retro altare veniant ad altare. Et stet unus illorum in dextro cornu altaris et alius in sinistro, et levent pallium altaris dicendo versum "Non est hic". Finito isto versu, alii duo girent se versus corum et cantent versum "Alleluia! Gaudent sancti". Et dum iste versus can

Ad missam sint .IIII. cantores in coro qui incipiant officium. Set primo veniant ad altare. Et duo illorum abscondant se retro altare. Et alii duo maneant ante altare. Et diachonus veniat cum baculo pastorali, si prelatus est presens, ad altare et stet in dextro cornu altaris et alta voce dicat, "Ora est psallite" totum (?):

Ad introitum, antiphona,
Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis. Alleluia!
Ad missam sint .IIII. cantores in coro qui incipiant officium ad missam. Set primo veniant ad altare. Et diachonus incipiat in cornu altaris dextro, "Ora est psallite". Et duo illorum abscondant se retro altare. Et alii duo veniant ante altare. Et illi qui sunt retro altare incipiant, scilicet, tropus "Quem queritis in presepe".

tatur, alii duo ascendant corum et incipiant officium ad Missam submissa voce, "Gaudeamus".
Ad introitum antiphona:

Hodie Maria Virgo celos ascendit gaudere, quia cum Christo regnat in eternum.

Tropus "Ora est", require in die sancto Pasche. Illi qui sunt ante altare respondeant dicentes:

Ora est, psallite; iubet domnus canere; eya dicite.

Finito isto versu, illi qui sunt ante altare respondeant, "Ubi est Christus":

Ubi est Christus, meus Dominus et filius excelsus?

Eamus videre sepulcrum.

Finito isto versu, illi qui sunt retro altare respondeant versum sequentem cantando "Quem queritis" :

Ora est, psallite, iubet domnus canere, eya dicite.

Dicant alii qui sunt retro altare:

Ubi est Mater nostri Domini, columpna nostre spei? Eamus videre sepulcrum.

Respondeant illi qui sunt retro altare:

Quem queritis in sepulcro, o Christicole?

Quem queritis in sepulcro, o Christicole?

Quem queritis in presepe, pastores, dicite?

Alii dicant:

Matrem Natzareni crucifixi, o celicole.

Et alii respondeant:

Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

Respondeant illi qui sunt coram altare:

Salvatorem Christum Dominum, infantem pannis involutum secundum sermonem angelicum.

Alii qui sunt retro altare veniant ad altare. Et stet unus in dextro cornu altaris, et alius in sinistro. Et levent pallium altaris dicendo:

Et dum cantatur iste versus, illi qui sunt retro altare reveniant ad altare et stet unus illorum in dextro cornu et alius in sinistro, et levent palium

Illi qui sunt retro altare veniant ad altare, et stet unus in dextro cornu

Non est hic, ascendit ad celi culmina, super angelorum celica regnans agmina.

Alii cantent versus corum versum sequentem:
Alleluya! Gaudent sancti presente Maria, decantent fideles voce pia, Gaudeamus.

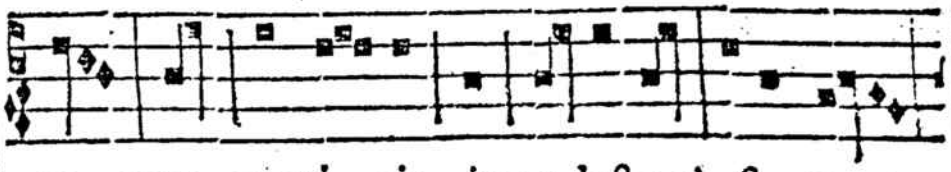
altaris dicendo versum:

Non est hic, surrexit sicut predixerat, ite nuntiae quia surrexit dicentes :
Finito versiculo, alii debent se girare versus corum et cantare versum, scilicet,
Alleluya! Ad sepulcrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum.
Dum iste versus cantatur, alii duo ascendant corum. Et finito isto versu, totus corus dicat istum versum, "Ecce completum est". Quibus finitis omnes cantores incipiant submissa voce officium, "Resurrexi".

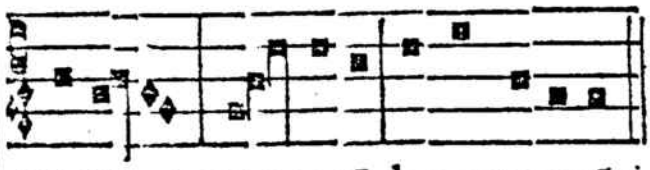
altaris et alius in sinistro, et levent pallium altaris dicendo versum, "Adest hic":
Adest hic parvulus cum Maria matre sua, de qua dudum vatizinando Ysayas dixerat propheta: Ecce virgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est.
Finitis versibus, alii duo girent se ad populum dicentes versum:
Alleluya, alleluya! Iam vere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum propheta, dicentes, Puer natus est.

8.2. OFICI LITÚRGIC DE L'ASSUMPCIÓ DE LA SEU DE TORTOSA (1595).

Fls. 189-193 del Processionarium iuxta ritus ecclessiae dertusensis. MDXCV.
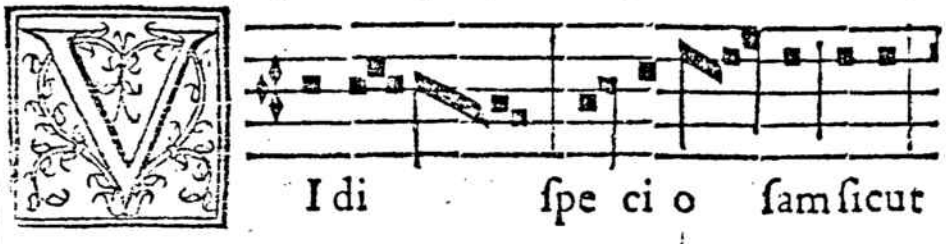


æ quas requi ris, in cæ leſtes theſauro s

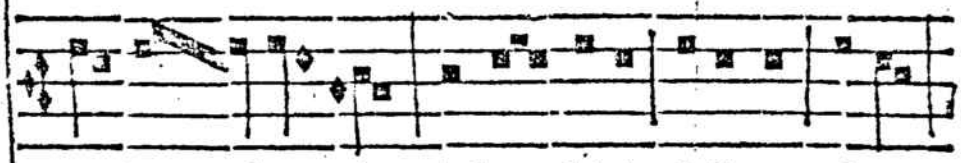


manu s pa uperũ de portauerũt.
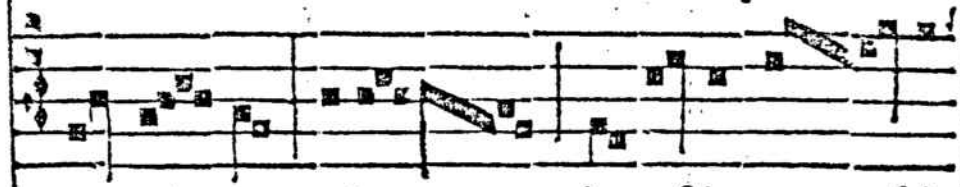
In die Assumptionis beatæ Mariæ virginis. In exitu Chori Responsorium.
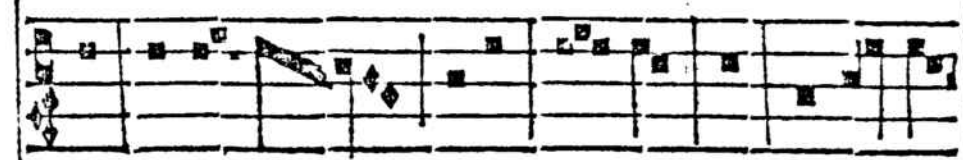


I di ſpe ci o ſam ſicut



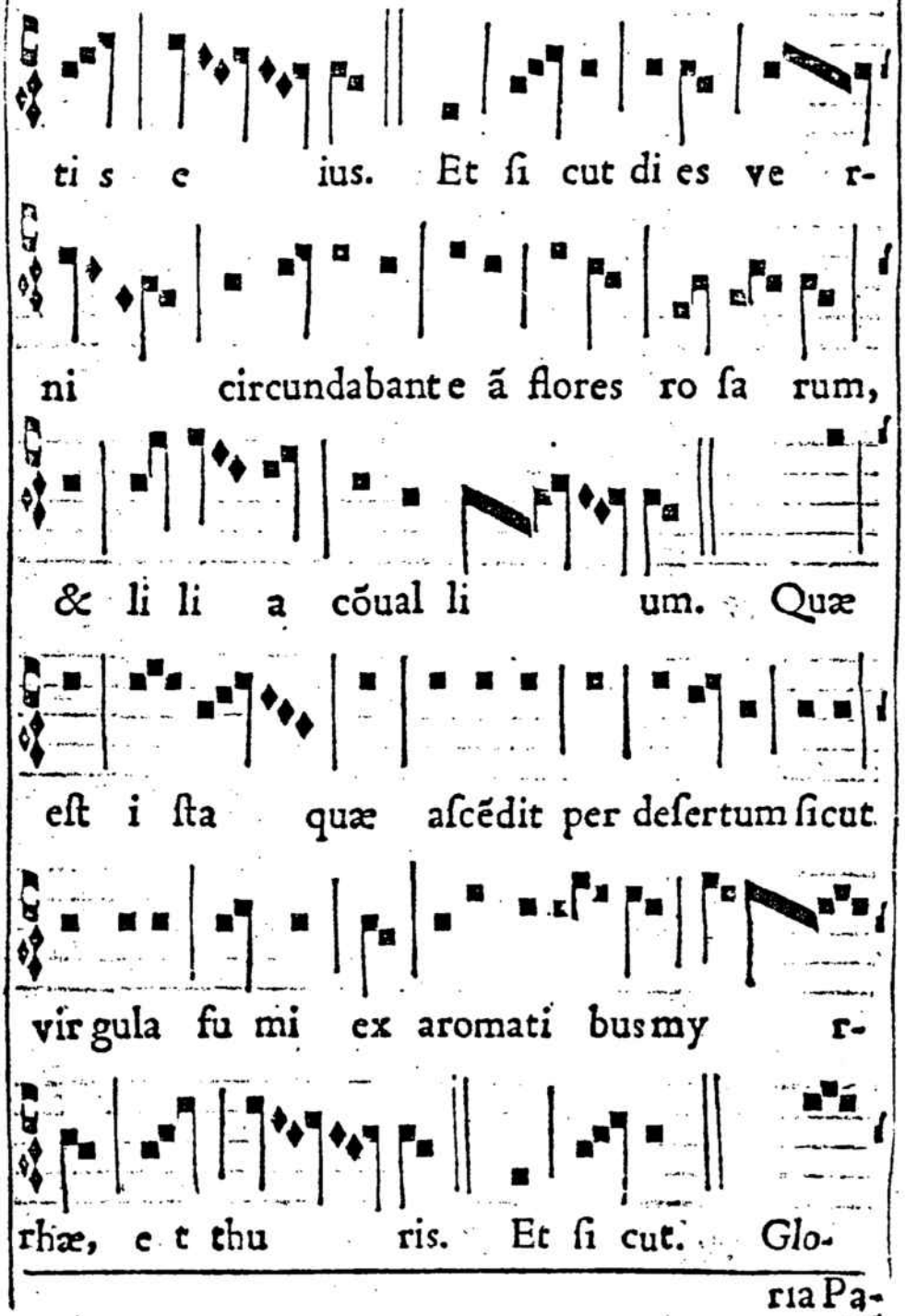
co lu mba m aſce ndẽtẽ deſuper riuos



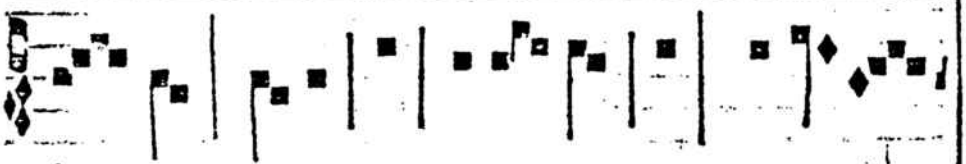
aqua rum; cuiu s i næſti ma bi-



lis odo r erat ni mis in veſti mẽn-


ti s e ius. Et ſi cut di es ve r-
ni circundabante ã flores ro ſa rum,
& li li a cõual li um. Quæ
eſt i ſta quæ aſcẽdit per deſertum ſicut
vir gula fu mi ex aromati bus my r-
rhæ, e t thu ris. Et ſi cut. Glo-

ria Pa-



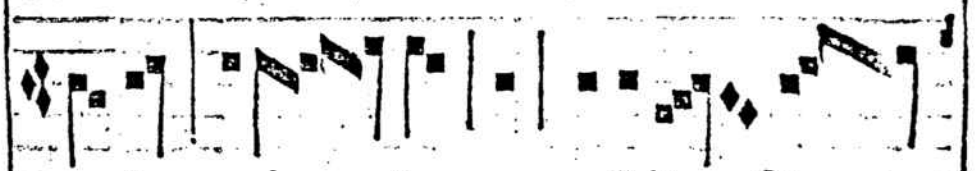
ri a Patri, & Fi li o, & Spi ri-



tu i ſa nc̃to. Et ſi cut.



E a ta es virgo Ma ri a



De i geni trix, quæ cre didi ſti

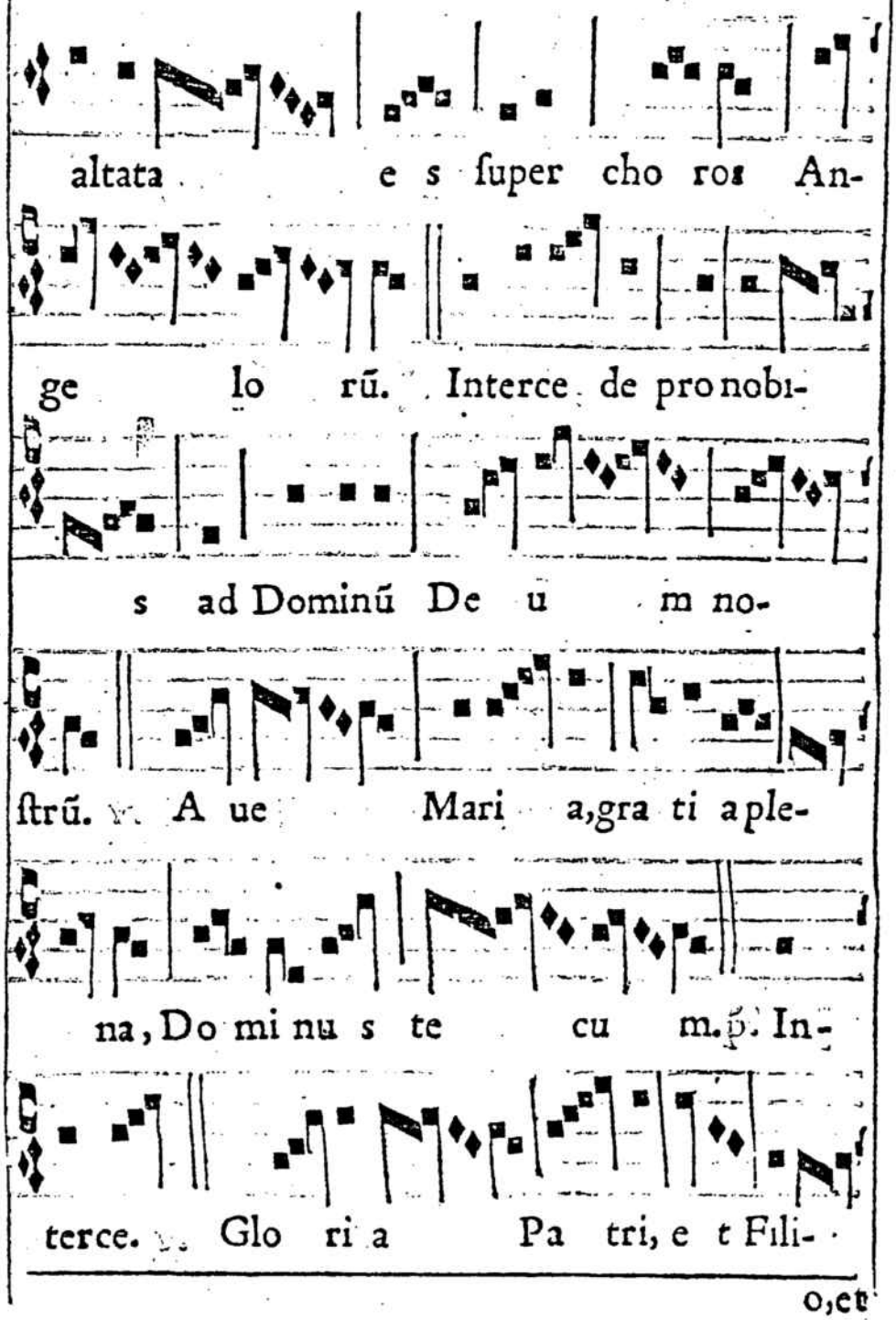


Domi no: pe rfec̃ta ſunti n



te quæ dic̃ta ſu nt ti bi ecce e x-

altata


altata es ſuper cho ros An-
ge lo rũ. Interce de pro nobi-
s ad Dominũ De u m no-
ſtrũ. ℣. A ue Mari a, gra ti a ple-
na, Do mi nu s te cu m. ℣. In-
terce. ℣. Glo ri a Pa tri, e t Fili-

o, et



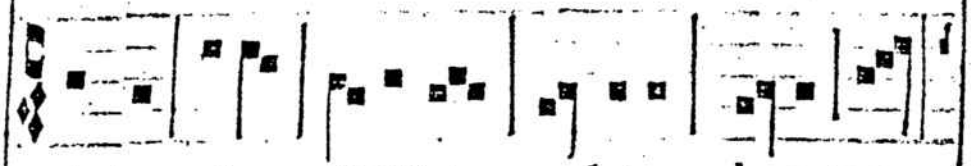
o, e t Spiri tu i ſa nćto. In.

Benedictus. Chorũ Antiphona.

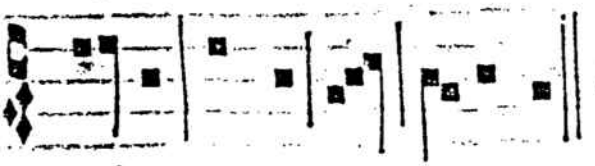




Odi e Ma ri a



virgo cælos aſcẽdi t: gaudete, qui a cum

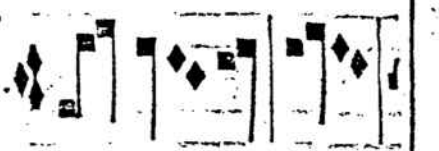


¶ Festa S. Iuliani-tu chori Reſpõ. Leuita Laurẽti. fol. 185. Die ſecunda ſancti. Reſp. Strinxerunt. fol. 187.

Chri ſto regnat i n æ ternũ.

¶ Dominica infra octauam Reſp. Felix. fol. 139. In octaua Epiphaniæ omnia ſicut in die. ¶ In die S. Auguſtini. Leuita Chriſti ſponſũ.





N ue nit ſe



A uguſti nus lo nge e ſſe à

8.3. Versió comparada dels dos drames assumpcionistes en llengua catalana publicats:

- D.A.V. (1416) - D.A.E. (ss.XV-XVII)

Consueta de la Festa de la Assumtió de la
gloriosíssima Mare de Déu dita vulgarment
la Festa de la Vila de Elig que.s celebra
a catorze y a quinze de agost perpètuament.(1)

Quant la Maria serà en lo quadafal muntada, vaia-se'n a la cambra sua que serà aparellada e tancada ab los vels entorn, e entre-se'n per la porta ab ses dues donzelles que li vaien aprés detràs. E quant serà al setial, asigrà's onestament, e tinga en les mans hunes horetes en què liga. E les donzelles pleguen tots los vels d'entorn per tal que lo poble vega la Maria. E les dites donzelles seguen-se davant la Maria, queucom lunyet, girant la lur cara devés la Maria.

Lo acte de la vespra és lo següent: que acabades les vespres ix la Maria ab les dos Maries y quatre o sis àngels de la hermita de Sant Sebastià hon està la capella de nostra senyora y la acompanyen los dos elets ab lo mestre de capella, lo Vicari foràneo y dos capellans ab sis o güit cavallers a la iglésia major ab los sons y trompetes y entra per la porta major y va a l'andador y sonen los ministrils, orgue

E quant serà hora de començar lo Misteri, estant la Maria aseguda, diga a les donzelles en so de "Ab cant d'aucells". E les donzelles leven-se dempeus:

Maria.-
Donzelles fels, prech-vos vingats avant,
cor jo vull anar al Senyor servir
ensemps havés ab mi Déu contemplar,
loant Jesús, fill meu, e beneyr.

Tantost responguen les donzelles, estant agenollades, la cobla següent, en so de "Si cascun iorn me daz de vós":

(Donzelles.-)
Senyora, tost e prestament...

E acabada lur cobla, la Maria leu-se de son setial, e vaia-se'n onestament entorn la cambra tro a la porta, e hixqua-se'n e vaia visitar los santuaris. E les donzelles darrere ella e tancant ho stenent los vels, e tanquen la porta.

y campanes y agenollada sobre dos coxins de vellut carmesí, canta les cobles seguens (2):

Maria.-
Germanes mies, jo voldria
fer certa petició aquest dia,
preg-vos no.m vullau dexar
puix tant me mostrau amar.

Maries.-

Verge e Mare de Déu,
/.../ on Vós voldreu
/...../ anar
vos irem a acompanyar.

Comensa la primera esclamatió la Maria y agenollada canta(3):

Maria.- (39)
Ai trista vida corporal!
O, món cruel, tan desigual!
Trista de mi! Yo què faré?
lo meu car Fill, quant lo veuré?

Acabada de cantar esta cobla passa a la prime

E quant la Maria serà davant l'Ort de Chericó, agenol-se e diga, les mans juntes, ben alt, vers lo cel, al so de "Així com dos infants petits". E les donzelles estiguen agenollades ensemps ab la Maria:

Maria.-

Ho fill Jesús! Quant yo.m recort
com pregàs Déu dins aquest ort,
hon Vós fos pres, a molt gran tort
e pels juheus liurat a mort,
d'on romanguí ab desconort.
Per què, us prech, Fill, ab lo cor fort,
l'ànima.m dugau a bon port.

E acabada la dita cobla, leu-se dempeus, e devotament faça huna humiliació del cap, e vaia-sse'n a Monticalvari. E quan serà davant la Creu, agenol-se queucom luny, e puys leu-se e acost-se a la Creu e bese la hon foren clavats los peus. E puys torne atràs hun poch, e agenol-se e diga la cobla següent en lo sobredit so:

Maria.-

Déus te saul, Creu molt resplendent
hon penjà Jesús certament,
ra estatió que és lo Ort el qual està en una capella de les de la iglésia molt ben adornada de tapisseria y arbres y així estan les demés de les estations y agenollada canta(4):

Maria.-

O, Sant Verger Getsemaní
on fonch pres lo Senyor aquí,(5)
en tu finà tracte cruel
contra.l Senyor d'Israel.

Passa a la segona que.s la Creu y canta:

Maria.-

O, arbre sant,(6) digne de onor
car sobre tots és lo millor
en tu volgué sanch escampar
aquell qui(7) lo món volgué salvar.

per delliurar l'om verament
e portar-lo a salvament
davant Déu, rey omnipotent.
Per mi prech mon Fill, molt excel.lent,
que.m traga d'aquest món present.
E acabada la cobla, faça ut supra. E les donzelles vagen adorar la Creu. E aprés la Maria vaga-se'n al Sepulcre, e agenol-se e diga la cobla següent al dit so:
Maria.-
Molt honrat Sepulcre sagrat!
Aprés mon Fill fon despenjat
e.n draps de li fon embolcat,
puys, de voler de Ponç Pilat,
per Joseph en tu fon soterrat.
E prech mon Fill, ab humilitat,
que de mi li prenga pietat.
E acabada la cobla vaia a besar lo Sepulcre. E vaia-se'n a Montolivet e diga en lo dit so:
Maria.-
O munt de gran resplandor!
Tot lo món te deu fer honor,
com sostenguist lo Salvador
qui és del món ver Redemptor,

Passa a la tercera que és lo Sepulcre i canta:
Maria.-
O Sant Sepulcre Virtuós
en dignitat molt valerós
puix en tu estigué e reposà
aquell qui Cel e món creà.

al qual àngells fan gran laor.

32 E yo.l prech molt, ab gran amor,
qu.a la fi.m sia guiador.

Quant haurà acabada sa cobla, leu-se dempeus, e si pot bastar a la dorma dels peus del Jesús, bes-i ho /ab/ bocha ho ab mà. E puys torne-se'n devotament a la casa, e quant serà a la porta, gir-se devers lo altar, e puys entre-se'n e siga's en son setial.

E a fort poch, per no tenir temps, leu-se denpeus, e agenol-se e mir envers lo cel, ab les mans iunctes diga la cobla següent en so de "Ab cants d'auzells":

Maria.-

O fill Jesús, mon Déu e Creador,
Rey poderós, de totes gents Senyor!
Vós qui tragués del infernal abís
los Payres Sants per cordial amor,
fayts-me, si us play, car Fill, tanta d'onor,
que.m portets breu al gaug de Paradís.

E tantost torn-se asiure en lo setial.

(8)

Passa al cadafal y agenollada sobre lo llit canta al to de "Vexilla Regis etc." :

Maria.-

(9)

Gran desig me ha vengut al cor
del meu car fill, ple de amor,
tan gran que no hu poria dir
hon per remey desig morir.

E facen sos trons e devall l'àngell. E quant l'àngel serà davant la Maria, la Maria guart-lo molt humilment. E lo àngel diga sa cobla al so de "Cercats d'uy may":

Angel.-

Palays de Déu, alt e maravellós!...

(10)

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 sona lo orgue, ministrils y campanes, mentre's lo núvol devalla alguna distançia y en parar la artilleria y demés instruments obre's lo núvol y comensa lo àngel a cantar:

Angel .-

Déu vos salve, Verge Imperial
Mare del Rei çelestial,
yo us port saluts e salvament
del vostre Fill omnipotent.

Lo vostre Fill qui tant amau
e ab gran goig lo desijau
ell vos espera ab gran amor
per ensalsar-vos en onor,

E diu que al ters jorn sens duptar
ell ab si eus vol apellar (*)
alt en lo regne çelestial
per regina angelical.

E manam que us la portàs
(11)
aquesta palma e us la donàs

E quant lo àngel li darà la palma, prenga-la Maria molt humilment ab gran reverència la palma, e tinga-la devotament agenollada; bese-la, e puys leu-se dempeus. E quant l'àngel haia acabat, responga la Maria en son so, la cobla següent:

Maria.-

Angel de Déu, tres demandes vos fau.
Primerament, vostre nom me digau.
E l'altr.aprés, que facats tant per mi
mos cars fills Apòstols me dugau.
Puys, al meu Fill, de ma part lo pregau
que fals Sathan yo no.l vega en ma fi.
que us la fassau davant portar
quant vos porten a ssoterrar.

Acabada esta cobla arriba lo àngel fins (12)
on està la Maria y agenolla's en lo cadafal prop la Maria, y besa la palma y posa-se-la sobre lo cap y dóna-la y la Maria la y pren fent la matexa çerimònia y respon al to de "Vexilla Regis etc.' (13)

Maria.-

Angel plaent e yluminós, (14)
si gratia trob yo davant vós
un do vos vull demanar,
preg-vos no me'l vullau negar. (15)
Ab mon ser, si possible és, (16)
ans de la mia fi, yo veés
los apòstols assí juntar
per lo meu cors assoterrar.

E quant haia acabat torn-se asiure.
E lo àngel respong a la Maria en son so la cobla següent:

Angel.-
O Mayre de Déu, Reyna emperial!...

Quant l'àngel se'n serà entrat e hauran fet sos trons, leu-se la Maria del setial e agenol-se. Faent gràcies a Déu de la embayada del àngel, diga la cobla següent en son so:

Maria.-
Gràcies grans vos fau, Payre, ver Déu,

Acabant de cantar esta cobla respon lo àngel muntant lo núvol:

Angel.-
Los apòstols assí seran
e tots ab brevetat vendran
car Déu qui és omnipotent
los portarà sobtossament.(17)

Y puix Verge o demanau
lo etern Déu diu que li plau
que sien assí sens dilatió
per vostra consolatió.(18)

Acabada de cantar (19) esta copla, tanca's lo núvol y entra en lo sel (20) y tanca's la porta (21) y tornen a sonar los ministrils, campanes y los demés instruments...

un sol voler ensemps ab lo Fill meu,
com los meus prechs no metets en oblit,
ans l'àngel bo m'a dit que.m prometeu
qu.a Paradís me portaretis en breu,
lo Payr e.l Fill ab lo Sant Sperit.

E tantost la Maria torn-se asiure en son seu tial, e gir-çe a les sues donzelles dient en son so:

Maria.-

Donzelles fels, anats tost, prestament,
e fayts venir del poble molta gent,
car yo.ls vull dar la benedicció
ans que yo pas d'esta vida present,
e puys veuran, maravellosament,
ab gran repaus, la mia Assumpsió.

E responguen tantost les donzelles:

Senyora, tot vostre voler...

al so de "Quant vey la lauzeta mover".

E aprés vagen les donzelles al poble e diguen-los:

Poble de Déu!...

E lo poble los respon:

A tots és cert...

E puys diguen-los:

Les dones e donzelles...

E aprés vaga lo poble a la Maria, e entren per la port e facen sa reverenca, besant la mà, e diguen lur cobla:

Dones e donzelles...

E tantost la Maria leu-se dempeus, dient-los per què.ls ha fet venir. Donant-los benedicció, e senyant-los ab la palma e tocant-los, ne diga:

Maria.-

Mos fels amichs e dones, ben vingats,
car yo us he tots e totes apellats
perquè us digués què deu ésser de mi,
car deg morir ans de tres iorns passats,
E perquè sóu del meu Fill molt amats,
vos denunciu lo iorn cert de ma fi.

E quant la Maria haia acabat torn-se asiure. E puys dó'ls comiat dient:

Maria.-

Tornats-vos-en, mos fills, aconsolats,
puys yo us he benëyts e senyats,
e romandrets fels en la santa Fe
divinalment per tots temps confermats.
E conservats vostres virginitats
tant com viurets. Jamay no us falliré.

Mas, prech-vos molt que venir me façats
Làzer, Josep, cavallers molt honrats,
e dir-los-he lo misteri tot larch,
e als sacerdots, dexebles amagats,
car foren tots fort desconsolats
com mon Fill pres martiri tan amarch.

Quant la Maria haia acabat, lo poble prenga comiat dient sa cobla. E les dones axí matex, e besen-li la mà, e tinguen lur via dret a Gamaliel, exint per la porta. E quant sien ab Gamaliel, saluden-se besant e abraçant e donant lurs mans a les dones. E diguen lur cobla:

Honrada gent d'alt afer...

E Gamaniel responga:

Donchs axí deu la Verge...

E romanguen aquí ensemps.

E tantost vinga lo Iohan a la porta de la Maria e toque a l'anella e diga:

Donzelles fells...

E les donzelles responguen:

Entrats avant, etc.

E quant lo Iohan serà davant la Maria, diga:

(S.Joan).-

Verge qui fos a mi recomanada...

E la Maria estant asseguda, responga-li levant-se denpeus e metent-li les mans per spales, en manera qui l'abraça. E així, dient sa cobla, torn-se asiure:

Maria.-

Car fill, Ihoan, vós siats ben vengut!
Gràcies faç al Senyor qui us ha dut.
Car sapiats que yo us he demanat
al Angel sant qui m'ha denunciat
de part de Déu, qu.al terç iorn deg morir,
perquè de mi, fill, no us vullats partir.

y entra sent Johan apòstol fent admirations puga al cadafal y fa una profunda humillatió agenollat davant la Maria la qual abrassa a sent Joan y apartan-se una poca distançia, canta(22):

St. Joan.-

Saluts, honor e salvament
sia a vós Mare exçellent,
e lo Senyor, qui és del tro,
vos done consolatió.

Respon la Maria al to de "Ay trista vida corporal":

Maria.-

Ay fill Johan e amich meu
conforte.us lo ver Fill de Déu
car lo meu cor és mol plaent
del vostre bon adveniment. (24)
Ay fill Joan,si a vós plau,
aquesta palma vós prengau
y la fassau davant portar
quant me porten a ssoterrar.

Dóna la Maria la palma a St.Joan bessa-la y possase-la sobre lo cap y St.Joan la pren y fa lo mateix y apartat un poch,com a plorant, canta(25)

St.Joan.-

Ay trista vida corporal!
O món cruel, tan desigual!
O trist de my! y on iré?
O llans mesquí! yo què faré?
O Verge Reyna ymperial,
Mare del Rey çelestial,
com nos dexau ab gran dolor
sens nengun cap ne regidor?

E tantost vénen los apòstols a tocar a la porta, e aquí, ad invicem, dien lur cobla. E puys dien tocant a la porta lur cobla: (*)

Girant-se St.Joan als apòstols canta:(26)

St.Joan.-

O apòstols e germans meus
veniu, plorem ab tristes veus

(Apòstols).-

Obrits ací, devota gent...

Aprés los respon lo Iohan:

(Joan).-

Mos cars amichs...

car hui perdem tot nostre bé
lo clar govern de nostra fe.
Sens Vós, Senyora, què farem?
e ab qui ens aconsolarem?
de ulls e de cor devem plorar (27)
mentres viurem, e sospirar.

Entra St.Pere fent admirations y aplega al cadafal y humillant-se agenollat davant la Maria, la abraça y ella fa lo mateix, y alsa's St.Pere y abrassa a St.Joan humillant-se los dos, diu al to de "Saluts honor"(28):

St.Pere.-

Verge humil, flor de honor,
Mare de nostre Redemtor, (29)
saluts, honor e salvament
vos done Déu Omnipotent.

Mentres St.Pere diu la cobla antesedent (30) entren sis apòstols de dos en dos fent les mateixes admirations y en arribant a la Maria li fan una humillatió com ya és dit (31) y moguts fan son acatament a St.Pere y després a St.Joan abrassant-los fins

agenollar-se ab un genoll, enseguida entren tres apòstols que seran St.Jaume y altres dos, cascú per les portes de la dita iglesia, y junts en lo andador abraçen-se després de haver fet admirations canten lo ternari en lo andador:(33)

Apòstols.-

O poder de l'alt imperi,
Senyor de tots los creats !
sert és aquest gran misteri
ser assí tots ajustats.

Passen dos passos.(34)

De les parts de assí estranyes
som venguts molt prestament
passant viles y montanyes
en menys temps de un moment.

Passen altres dos.(35)

Ab gran goig sens ymproperi
som assí en breu portats
sert és aquest gran misteri
ser assí tots ajustats.

E quan són davant la Maria, dien:

Castells enclaus de tanqua virginal...

Acabat lo ternari munten al cadafal y fan les humillations y serimonies que han fet los demés apòstols a nostra Senyora y les matexes als demés, y tots canten:(36)

Apòstols.-

Salve Regina princesa,
Mater Regis Angelorum,
advocata pecatorum,
consolatrix aflictorum.

E quant haien acabat, leu-se la Maria denpeus, e dient sa cobla vaia per mig d'ells, metent les mans a cascú sobre les spatles, quasi faent mig abrasament, dient sa cobla; e ans que la acabe, torn-se asiure.

Maria.-

Dexebles sants, vosaltres ben vingats,
axí com sóu del meu Fill molt amats.
Dic-vos de cert que esta nit deg morir
e per ço us ha l'Angel sant aportats
cuytadament, car yo us he demanats,
perquè de mi, fills, no us vullau partir.

Lo Omnipotent Déu fill vostre
per nostra consolatió
fa la tal congregatió (37)
en lo sant conspecte vostre.
Vós molt pura e defessa,
reatus patrum nostrorum,
advocata pecatorum,
consolatrix aflictorum.

Acabada la cantoria, mou-se St. Pere, y canta al so de "Saluts, honor":(38)

St.Pere.-

O Déu, valeu y què és açò
de aquesta congregatió?
Algun misteri amagat
vol Déu nos sia revelat.

Respon la Maria al to de "Ay trista vida corporal":

Maria.-

Los meus cars fills, puix sou venguts
y lo Senyor vos aga duts,(40)
mon cos vos sia acomanat
lo soterreu en Yosafat.

E los apòstols assiguen-se per cors apartadament. E la Maria, estant així asseguda, diga'ls:

Maria.-

Mas prech-vos molt que em vullats informar
anant per lo món /...../
entre les gents vostra preycatió,
de si trobats qui us vulla contrastar
o si volran lo meu Fill adorar,
car molt desig la lur salvació.

E aprés responguen los apòstols dient:

Reyna de tots los sants... (**)

E quant hauran acabat, diga'ls la Maria aconsolant-los e aseguda, sa cobla:

Maria.-

Prech-vos, mos fills, que siats diligents
en convertir infels e totes gents,
e no duptets les persecucions
de reys al món, menaces ne turments,
cor Paradís serà dels pacients
e Déu sentrà vostres oracions.

E aprés vinga lo poble cristià ab Gamaniel e tota l'altra gent. E lo poble diga per la missatgeria que ha feta, la cobla següent:

116 Clau de David, sement de Ipachim...

E aprés Gamaniel ab los altres, acosten-se a la Maria e besen-li la mà, dient:

Vexel sagrat, solell de resplandor...

Aprés diguen les tres Maries:

Verge que fós de totes la pus digna...

E aprés diguen les dones e donzelles:

O cos molt sant e pietós...
E tantost responga'ls a tots la Maria:
Maria.-
Sors e parentes del Testament Novell,
l'Angel de Déu m'a dit que m'aparell
qu.aycesta nit mon Fill vindrà per mi
e.m vol puiar en Paradís ab Ell.
Per què yo us prech que tingats lo consell
hi els manaments que el meu Fill vos iaquí.
E tantost facen trons e vinguen los tres
Prínceps, diguen:
Gaug sia ab vós, imperial Reÿna...
E quant hagen acabat, leu-se la Maria denpeus ab
gran humilitat, e agenol-se e diga:
Maria.-
Lo meu cor és alegre e fort iausent,
cor mon Fill ve ab celestial gent.
E sapiats que lonch temps ha que sper
ab gran desig lo seu advenimento.
E lo Senyor, com fill obadient,
ve per complir lo meu cor e voler.
E de continent que haia acabat la Maria, facen
trons e obra's lo cel. E entretant, los apòstols
e prínceps e altres, munten la Maria sobre lo lit.

E la Maria estigua agenollada, contemplant lo devallament del Jesús. E quant lo Jesús serà davant ella, la Maria vaia corrent a besar-li los peus e diga:

Maria.-

O mon car Fill, ver Déu totpoderós,
ador, Senyor, vostre cors preciós!
Ay, Senyor meu, e tan he desijat
que yo pogués estar ensemps ab Vós!
Perqu.ara us vey, luzents e gloriós,
beneÿt siats per tots temps e loat.
Responga lo Jesús:
(Josús).-
Ma dolça Mayre...
Ítem,
L'altra mayre per ço són...

Aprés diguen los prophetes:
(Profetes).-
Verge humil...
E aprés diga la Maria girada devers lo Jesús:
Maria.-
Gràcies faç a Vós, lo meu Fill car,
puix yo veg que.m volets appellar.
E guart aquests sants que.m vénen far honors
ab molts bells chants e ab fort grans lausós,
e.ls veg a tots altament resplandir,
mostrant vers mi que.m vénen a servir.
E quan haia acabat, prenga sent Iachme per (***)
la mà e men-lo a la Maria Salomé, e diga:
Maria.-
Mon car nebot, ab mi.us cové d'anar
a nostra mayre per cert a visitar,
car per vostra mort viu ab gran tristor.
Quan vos veurà, dol tornarà.n dolçor.
Ma dolça sor, veus ací vostre fill
qui és vengut del Cel per mi servir.
Aprés diga sent Iachme a sa mare: (***)
(S.Jaume).-
Mare, veiats com som ací venguts...

E puys respon la mare:

Gran és lo gaug e la benahuyranca...

E quant la Maria Salomé haurà acabat, tornen sent Iachme e la Maria al Jesús, e agenolense. E ensemps ab Moysès e Abram, diguen en so de "Pus amor vol qu.eu sia pacients":

Maria.-

Anyel molt sant en lo món devallat
ab resplandor, príncep Hemanuel!
Membre-us, Senyor, que.l poble d'Israel
no sia axí per tots temps encegat,
ans hagen lum tost de la santa Fe,
puix que per tots prengués tan cruel mort,
e.lls vullats dur en breu al segur port
de Paradís, hon ha gaug e tot bé.

Respon lo Jesús:

(Jesús).-

Tot co que m'haveu,..

Quant lo Jesús haurà acabat, la Maria leu-se denpeus, e prengue les mans al Jesús e beseles-hi, e mostrant-les al poble a totes parts, diga:

Maria.-

Aquestes mans han tot lo món creat

e tot quant és ne iamay sia estat,
e lo meu cors, Fill, on fos concebut
quan humilment fos del Cel devallat.
Per què, si us plau, Fill meu glorificat,
haia d'uymés en est món prou ingrat.
Dit acò, la Maria diga a les donzelles que duguen hun ciri del cofre e que.l donen a sent Pere. E sent Pere tinga'l encès tro que l'hi deman.
Respon lo Jesús:
(Jesús).-
Esposa mia, donchs, venits...
Item,
A la part dreta us assiuré...
Així prenga la Maria lo ciri en les mans e diga:
Maria.-
Fill, lo meu cor és tot apparellat
de fer tantost la vostra volentat,
segons sabets, com és de mi escrit
el llibre sant De Vida nomenat.
E puys que Vós, Fill, sots apparellat,
en vostres mans comanc l'esperit.
E quant haurà acabat, lo Jesús, trahent la ànima del cors de la Maria, diga:

(Jesús).-

Donchs, hix, ànima resplandent!...

Quant lo Jesús haurà acabat, la Maria incline's en los braçhos de les donzelles, ella fahent com és morta. E tantost facen grans trons e meten la Maria davall lo cadafal. E traguen la ymage e facen tot l'altre offici.

* * *

Acabada esta cobla es gita la Maria y es queda morta y donen-li un siri (41) blanch ensés en les mans.

Los apòstols se alsen y ab brevetat y secret acabada de cantar la cobla següent, aparten a la Maria del llit y possen a nostra Senyora en ell y canten agenollats:(42)

Apòstols.- (43)

O cos sant glorificat
de la Verge santa y pura,
hui seràs tu sepultat
y reynaràs en la altura.(44)

126

Mentres se canta lo sobredit, obre's lo sel y comensa a devallar lo araceli ab quatre àngels y hu enmig que venen per l'ànima de Nostra Senyora, la qual hu dels apòstols la dóna al de enmig, ab tot secret y prestessa estant los apòstols agenollats ab siris encesos en les mans, tocan los sons acostumats. Los àngels canten:

Angels.-

Esposa e mare de Déu
a nós, àngels, seguireu,
seureu en cadira real
en lo regne çelestial.
Car pux en Vós reposssà
aquell qui sel y món creà
deveu aver exaltament
e corona molt exçelent.
Apòstols e amigs de Déu
lo cos de la sua mare pendreu
e portau-lo a Yosafat
hon vol sia sepultat.

Al pugar la ànima de Nostra Senyora, canten les matexes cobles y en haver muntat lo araçeli ab l'ànima de Nostra Senyora, tornen a disparar la artilleria y sonen la armonia de la música de ministrils y dulsynes. Y aquí se acaba la vespra de Nostra Senyora. De continent los elets y los demés tornen a acompanyar a les Maries, àngels y apòstols a la dita ermita de on ixqueren ab los sons y ministrils acostumats.(45)

Acabades vespres, se digüen completes, van los capellans a revestir-se de apòstols a la dita ermita en la qual aguarden les Maries y àngels y tots junts van a la iglesia major acompañats dels elets, lo vicari foráneo y dos o tres capellans y cavallers ab los sons acostumats y les Maries y Àngels es paren a la porta major de la pila de l'aygua beneyta y a este tems ya està Nostra Senyora en lo llit ab quatre blandons sobredaurats ab ses aches enceses de sera blanca a les quatre esquines del cadafal, al rededor del qual està una naya de balaustres de modo de alavastre y de continent per son orde pugen los apòstols al cadafal y entren primer St.Pere el qual va ab capa de cor de domàs blanch per a lo enterro de Nostra Senyora, enseguida St.Joan y los demés, y adoren a Nostra Senyora exçepte St. Tomàs que no hentra fins lo darrer de tots, com per a avant se dirà y en haver-la adorat mogüense St.Pere, St.Joan y St.Jaume y canten:(46)

Apòstols.-

Par-nos,(47) germans, devem anar
a(48) les Maries pregar

devotament vullen venir
per a la Verge seppellir. (49)

Acabat de cantar esta cobla van St.Pere, St. Joan y St.Jaume hon estan les Maries y canten: (50)

Apòstols.- (51)

A vosaltres venim pregar
que (52) .nsens anem a soterrar
la Mare de Déu gloriós
pux tant bé à fet per nos
e anem tots ab amor
/...../ e alegria
por amor del Redemptor
e de la Verge Maria.

Responen les Maries y Angels als apòstols:

Maries.-

Vosaltres siau benvinguts
parents e amichs de grans virtuts
promptes som per a anar
a la Verge a soterrar. (53)

Van les Maries, àngels y apòstols al cadafal, y les Maries y àngels fan humillatió a Nostra Senyora; en aprés St.Pere pren la palma que té Nostra Senyora al muscle y canta: (54)

St.Pere.-

Preneu vós, Joan, la palma preçiosa
e portau-la davant lo cos glorificat,
car així u dix la Verge gloriosa
ans que als sels sen agués pugat.

Acabat de cantar St.Pere esta cobla, bessa la palma y possase-la sòbre lo cap y la dóna, y St.Joan la pren fent lo matex y canta: (55)

St.Joan.-

De grat prendré la palma preçiosa
e compliré lo que me aveu manat,
pux que haveu potestat copiossa
de comdemnar e delir tot pecat.

Acabada de cantar esta cobla agenollen-se tots alrededor del llit de Nostra Senyora y canten ab veu baixa: (56)

Apòstols.-(57)
Flor de virginal bellessa,
temple de humilitat,
on la sancta Trinitat
fonch enclossa e contessa.
Pregam-vos cos molt sagrat
que de nostra parentat
vos acort tota vegada
quant sereu als sels pugada. (58)

Acabat de cantar lo damunt dit, prenen los apòs-
tols a Nostra Senyora (59) per a portar-la a soterrar,
dient el cant lo salm de "In exitu Israel d'E-
gipto, etc." (60) Y a este temps, entren los jueus,
de dos en dos, fent vissages y serimonies com
qui va descubrint una cossa no pensada; adver-
tex-se que mentres canten dits Jueus, St.Pere y
St.Joan los van ympedint no passen al cadafal on
està Nostra Senyora, y en acabant tot lo que en
lo andador canten, tira St.Pere de un coltell
que porta ab sí y pelea a los Jueus y los Jueus
ab Ell, y acabant dita brega o qüestió, tornen
los coltells a son lloch, y van tots al cadafal,

en seguida de St.Pere y de St.Joan, y agenollats canten los dits jueus ab los brassos en alt y les mans gafes.(61)

Jueus.- (62)

Aquesta gran novetat
nos procura desonor;
anem tots a pas cuytat
no.n comportem tal error.

Detínen-los sent Pere y sent Joan y tornen a dir:

Jueus.-

No és nostra voluntat
qu.esta dona soterreu,
ans de tota pietat
vos manam que.ns la dexeu.

Tornen-los a desviar y canten:

Jueus.-

Y si assò no fareu
nosaltres sert vos direm
que us manam,en quant podem:
Per Adonay, que.ns la dexeu.

Acabada esta cobla, com és dit, volent los Jueus perséverarven llevar-se a Nostra Senyora, llansa mà St.Pere al coltell y el major de dits Jueus fa lo matex, y rinyen quedant aquells ab les mans gafes, y canten agenollats:(63)

Jueus.- (64)

O Déu Adonay
qui formis natura,
ajuda'ns Sabday
saviessa(65) pura!
Tal miracle may
no féu creatura;
ajuda'ns sent Pere
qui tens la procura.
Som nos penedits
de tot nostre cor,
pregam-te, Senyor,
nos vulles guarir.
(Tal miracle may, etc.)

Acabades de cantar estes cobles, canten sent Pere, sent Joan y sent Jaume:(66)

Apòstols.-(67)

Pròmens Jueus, si tots creeu

(68)
que.s la Mare del Fill de Déu,
tot temps fonch verche sens duptar
ans e aprés de infantar.(69)
Pura fonch e sens pecat
la Mare de Déu glorificat,
advocada dels pecadors,
creent assò guarireu tots.
Responen los Jueus:(70)
Jueus.-
Nosaltres tots creem qu.és
la Mare del Fill de Déu. (71)
Batejau-nos tots en breu,
que en tal fe viure volem.(72)
Cantem senyors!
Què cantarem? Ab clamors
fassam gràcies e llaors
a la humil Mare de Déu.
A ella devem servir
tot lo temps de nostra vida,
puix sa bondat infinida
nos vulgué axí guarir.
(Dons cantem tots,
tots la lloem, ab clamors,
fassam gràcies e llaors

a la humil Mare de Déu.)

Acabades estes cobles, pren sent Pere la palma de Nostra Senyora y ab ella batega als dits Juheus, fent serimònies sobre los caps de aquells y de continent queden lliures de aquella manquedat que.ls causà lo atreviment que varen tenir de voler pendre a Nostra Senyora, fent demostraçions los Jueus ab les mans estar sanes, menegant-les y mostrant-les a tots y succesivament prenen los apòstols a Nostra Senyora ab tota la solemnitat y reverència que poden, ab lo palis, la creu y ensenser, y tots ab sirisençesos en les mans fan lo soterrar alrededor del cadafal, portant St.Joan davant Nostra Senyora la palma al muscle, cantant lo salm de "In exitu Israel d'Egipto, etc.", y tornant a Nostra Senyora al puesto on estava, tots agenollats canteh: (74)

En la segona iornada, 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. E hix- (****)
qua soptosament la viva.

E quant serà dalt en lo sepulcre, estant denpeus, faca's la Maria tota maravellada, axí com si iamés no fos estada en aquest món, mirant honestament çà e là, faent grans admiracions.

E los àngels agenollen-se ab molta gran reverència. E estant la Maria en lo moniment, los àngels diguen agenollats:

(Angels).-

O Mayres de Déu qu.ets de gràcia plena...

Acabada la cobla, leven-se denpeus e ab gran reverència traguen la Maria del moniment. E puix vagen lo Miquel e lo Gabriel als costats a partdavant, queucom luyet d'ella, perçò que tothom la vega, e lo príncep detràs. E va-

Apòstols.-

Ans de entrar en sepultura
aquest cos glorificat
de la Verge santa y pura,
218 adorem-lo de bon grat.(75)
Contemplant la tal figura
ab contrició y dolor
de la Verge santa y pura
222 en servey del Creador.

gen cantant ab humiliacions e comports, e la Maria girant-se a ells, e ells a ella.

(Miquel, Grabrieli Príncep).- 226

Gaug sia ab vós, imperial Reÿna...

E axí vagen tro a davant la porta del cor. E aquí la Maria faca estació, estant girada vers l'altar.

E los àngels cessen de cantar.

E lo Jesús diga als apòstols:

(Jesús).-

Mos cars amichs...

Respectant la tal figura
ser de tanta magestat
de la Verge santa y pura
adorem-lo de bon grat.(76)

Acabada esta cantoria adoren tots a Nostra Senyora y St.Pere la ensensa (77) y en aprés canten lo salm de "In exitu Isarel d'Egipto, etc." La posen los apòstols en lo sepulcre fent demostraçions com qui plora y tanca's lo sepulcre.(78)

Aprés responguen los apòstols:

(Apòstols).-

Senyor, ver Déu...

E acabat, tinguen lur via devers la Maria, e quant li sien davant, agenollats diguen:

184 O vera lum dels cristians...

E quant los apòstols hagen acabat, ab gran reverència leven-se e passen avant, e estiguen en processó. Enaprés vinguen Gamaniel e Làzer ab los altres, e diguen:

Flors virginals...

E facen semblant dels apòstols.

Item, lo poble dient:

Lirs clareitans...

Item les Maries dient:

Amperayrits ab vera conexença... (*****)

Item, les donzelles de la Maria dient:

188 Libre d'amor de gran saber...

Item, dones e donzelles dient:

Solell del món, Emperadriu...

E quant tots hauran acabat, estiguen processó feta, de la Maria tro al Jesús. E la Maria comence anar per mig de la processó, los àngels cantant axí com dessús. E quant passarà per cascuns la Maria, ells facen grans humiliacions

de lurs caps envers terra. E quant serà endret los apòstols, diguen los dits apòstols:

Castells de fe, saluts dels pecadós...

Ítem, Gamaniel, etc.:

Dir no.s pot, Verge de gran amor...

Ítem lo poble cristià:

Tota laor que per gent se pot dar...

Ítem, les tres Maries:

Ffonts de virtuts a qui.s tany excel.lenca...

Ítem, les donzelles de la Maria:

Donzelles som que havem vixcut...

Ítem, dones e donzelles:

Senyora, flum excel.lent riu...

Enaprés la Maria vaia per la processó tocant a cascú per les espatles, quax que en pren comiat, dient:

Maria.-

O fills cars, defensós de la Fe!
Haiats per cert que dins mon cor yo us he,
e molt carament, per recomanats,
com cells qui sóu del meu Fill molt amats.
E us dic de cert que.l cel possehirets,
e a la fi, de tot lo món iugarets.

E acò acabat, la Maria vaia devés lo Jesús, e quant li sia davant, ab gran humiliació agenol-se en terra e faca com qui.s vol levar lo xape-llet. E los àngels ab reverència prenguen-lo e comanen-lo a les donzelles. E la Maria diga:

Maria.-

Déu infinit, eternalment regnant!
L'esperit meu estava contemplant,
alt en lo cel, tota la Trinitat,
la qual los sants tots temps estan loant.
Hi havets-me fet levar en poch estant
del moniment, en cors glorificat.
Per què, Senyor, a Vós decg adorar
e per tots temps beneyr e loar.
Com lo meu cors havets resussatat
e.l volets dalt en lo cel col.locar,
donchs, vag a Vós, car Fill, sens pus tardar,
e prench del món lo derrer comiat.

Respon lo Jesús:

(Jesús).-

Sposa mia, donchs, venits...

Y de continent obre's lo sel y devalla lo araçeli ab sinch àngels dos a cada part el d'enmig porta la ànima de Nostra Senyora, los quals canten.

Devallen fins entrar en lo sepulcre y advertex-se que per a que puguen pugar a Nostra Senyora, se à de restar lo àngel que és enmig en dit sepulcre, dins del qual an de estar presones que sàpien donar a Nostra Senyora als àngels, per ço que hun any pugà sens lligar-la al araçeli, que fonch un miracle no caure y sussehir una gran desgràcia, perquè fonch vist quant la volgueren deslligar, dalt de la arcada de la iglésia. Y de continent los àngels la pugen ab lo rostro com lo sol, cantant les mateixes cobles. Y mentres canten la darrera, en-

Item,

A la dreta part vos assiuré...

Item,

Archiàngels, donats-la'm ací...

E acabat lo Jesús, los àngels prenguen la Maria humilment e munten-la dalt ab lo Jesús. E tantost, los àngels e apòstols e tots los altres, meten-sse tots apinyats entorn del Jesús e de la Maria. E facen trons e fums. E entren-se'n secretament lo Jesús e la Maria.

E soptosament hixqua la Ara Celi. E quant comença a pujar, los apòstols diguen: (Apòstols).-

Mayre de Déu, estrella radiant...

Los àngels del cembori canten:

Qui és la qui ab fac tan luminosa...? (******)

Item,

(Angels).-

Aycesta és la Verge gloriosa...

tra St.Thomàs fent admirations, mostrant gran sentiment per no haver-se trobat a la fi de Nostra Senyora. Y mentres St. Thomàs canta, los àngels pugen poch a poch y parent-se mentres St.Thomàs canta; y ara los àngels canten després de aver sonat lo orgue, campanes y demés ynstruments: (79).

Angels.-

Llevantau.s, Reyna excel.lent,
Mare de Déu omnipotent,
veniu, sereu coronada
en la çelestial morada.
Allegrau.s que aquí veureu (80)

de qui sou Esposa e Mare,
e també veureu lo Pare
del car Fill y etern Déu.

Allí estareu sens tristor
on pregareu per lo pecador
e reynareu eternalment
contemplant Déu Omnipotent.

Acabant de cantar los àngels dittes cobles, canta St.Thomàs:(81)

St.Thomas.-

(82)
O bé.s fort desaventura
de mi trist, desconsolat
que no.m sia assí trobat (83)
en esta sancta sepultura.

Prech-vos, Verge excel.lent,
Mare de Déu omnipotent,
vós me ajau per escussat,
que les Índies me an ocupat.

Acabat de cantar St.Thomàs, canten los de la coronatió qui són la SSma. Trinitat, la qual està aguardant a la porta del sel a Nostra Senyora ab la corona ymperial en les mans per a coronar-la, y canta:(84)

SSma. Trinitat.- (85)

Vós siau ben arribada
a reynar eternalment
on tantost, de continent,
per Nós sereu coronada.

Acabat de coronar à Nostra Senyora, puga St.Thomàs al cadafal y abrassa a St.Pere y als demés Apòstols, esmenant esta lletra de la Coronació lo licenciado Comes, mestre del real palacio, es canta:(86) SSma. Trinitat.-

Veniu, Mare excel.lent,
puix que virtut os abona
ab esta ymperial corona
254 reynareu eternalment. (87)

(Apòstols).-
Gloria Patri et Filio... etc. (88)

E quant lo cel serà tancat, los apòstols metense en processó, tota l'altra companya següent. Comencen lo "Te Deum laudamus", e axi cantant, ordinatim, vajen-se'n al Capítol per despularse. (*******)

E aquí almorçen, si han de què.

Al temps que han acabat de coronar a Nostra Senyora, dispàren la artilleria, sona lo orge, ministrils y campanes. Puga la Coronatió ý Araçeli y tanca's la porta del sel. En aprés, los matexos elets y los demés acompanyen a les Marics, àngels, apòstols y jueus a la ditta ermita de on ixqueren ab los sons y ministrils.

Y aquí es dona fi als dos actes a onrra y gloria de Nostre Senyor y de la benaventurada Verge Maria, Mare Sua, consebuda sens Pecat original. (89)

Goigs de la Verge de la Assumptió en la Vila de Elig.(90)

Verge Reyna Imperial
sobre els àngels exaltada
puig de nos sou advocada
delliurau-nos de tot mal.

Gran desig al vostre cor
del char Fill, Verge, vingué
quant a Paraís volgué
tresplantar-os, bella flor.

Tota de amor celestial
vos sentíreu inflamada;
Puig de nos sou advocada
delliurau-nos de tot mal.

Vostre Fill sens dilació
un Arcàngel vos envia
que us digué com al ters dia
ha de ser vostra Assumpció.

Y una palma per senyal
vos portà de esta jornada;
Puig de nos sou advocada
delliurau-nos de tot mal.

A l'instant ab gran misteri
los Apòstols congregà
y davant de Vós portà
lo poder de l'Alt Imperi.

Goig tinguéreu sens igual
sent de tots acompanyada,
puig de nos sou advocada
delliurau-nos de tot mal.

Dels Apòstols assistida
en un èxtasi de amor,
sens perill e sens dolor
us quedàreu adormida.

Y a los Cels en pompa real
fonch vostra ànima portada;
puig de nos sou advocada
delliurau-nos de tot mal.

Vostre cor volgué furtar
dels Judeus lo atreviment
y miraculosament
no el pogué gamay tocar.

Restant Vós ab sucés tal
de tots, Verge respectada;
puig de nos sou advocada

delliurau-nos de tot mal.

Lo Sanct cos solemnement
los Apòstols sepeliren
y per tres dies oiren
cors de música plaent.

La Capella angelical
en asò fonch empleada;
puig de nos sou advocada
delliurau-nos de tot mal.

Al ters jorn als cels triumfant
en cos y ànima eus pugaren
on per Reyna eus coronaren
Pare, Fill y Esperit Sanct;

Goig dels Tres sou eternal
dels cels Reyna sublimada;
puig de nos sou advocada
delliurau-nos de tot mal.

A Vós en nostres tristors
venim Verge ab molta fe
puig Vós sou tot nostre bé
e Mare de peccadors.

O Princessa celestial
Mare nostra venerada;
Puig de nos sou advocada
68 delliurau-nos de tot mal.

Hodie Maria Virgo Coelos ascendit; Gauditi quia cum Christo regnat in aeternum Exaltata est Sancta Dei Genitrix Super Chorus Angelorum ad Celestia Regna.

OREMUS

Famulorum tuorum quaesumus Domine delictis ignosce: ut, qui tibi placere de actibus nostris non valemus, genitricis Filii tui Domini nostri intercessione salvemur. Qui tecum vivit, etc.

NOTES AL DRAMA ASSUMPCIONISTA DE VALENCIA

Utilitzem les transcripcions de Ruiz de Lihory (Baró d'Alcahalí) (La música en Valencia. València, 1903) i la de Manuel Sanchis Guarner (El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València. Barcelona, 1968) que millora l'anterior. Numerem els versos, car el primer no ho feia i Sanchis Guarner només numera cobles.

Per nota fem algun aclariment o correcció a les transcripcions usades, si bé la inexistència del manuscrit original no ens permet de demostrar la seva viabilitat o certesa.

NOTES AL DRAMA ASSUMPCIONISTA D'ELX

Hem utilitzat la versió que publica Pedro Ibarra (Lo Misteri d'Elig. Alacant, 1929) que sembla transcriure fidelment l'avui desaparegut Ms. de 1625. Respectem aquesta transcripció si bé numerem els versos, restituint la composició en quartetes necessària per al recompte adequat.

Per nota indiquem lés variants textuals que s'observen en el Ms. de 1639 (seguint la transcripció semicrítica que en féu Roc Chabàs a 1890 : El drama sacro de la Virgen de Elche), avui també extraviat, i en l'únic Ms. conservat, el de 1709; ambdós acompanyats de música.

(*) Rúb. entre vv. 93-94. 'ad invicem' = alternativament.

(**) v.109. Antífona marial : "Ave Regina caelorum, etc."

(***) Rúb. entre vv. 147-148 i 153-154. Sanchis Guarner transcriu erròniament l'abreviat "Iachm" de Ruiz de Lihory, per "Iachim", quan ha de dir "Iachme" (com, efectivament, apareix resolt a la rúbrica després del v.155) fill de Maria Salomè, germana de Maria.

(****) Rúb. entre vv. 179-180. El 'pfums' ("perfums") que apareix a la transcripció de Ruiz de Lihory sembla tothora erroni a la vista de la rúbrica entre vv. 216-217 que, en una situació idèntica parla de "trons e fums", efecte més plausible amb la intenció encobertora que exigeix el trucatge escènic del

(1) Ms. 1639 : "Consueta de la Festa de Nostra Senyora de la Assumptió que's celebra en dos actes, vespra y dia en la insigne Villa de Elig. Escrita per un devot seu en VI dies del mes de febrer del Any MDCXXXIX."
Ms. 1709 : "Consueta o Director per a la gran funció de Vespra y Dia de la Mare de Déu de la ASUMPCIÓ, Patrona de Ells. Per a els Mestres de Capella. (Dibuix de l'Assumpció).
A.P.Pº.F. Thoma Montiel, & Vrrea: Depicta, & Inventa. Anno 1709. Y escrita por el Benedicto Joseph Lozano y Roiz Presbytero en dicho año 1709."

(2) Ms. 1639 : "ACTE PRIMER. En la vespra de la festa de Nostra Senyora de la Asumptió en la villa de Elig. Entra la Maria acompanyada ab dos Maries y quatre o sis àngels, per lo andador, y diu agenollada:"
Ms. 1709 : "Maria agenollada".

(3) Aquests 8 primers versos no figuren ni al Ms. 1639 ni al de 1709, que comencen l'acció amb el cant de Maria "Ai trista vida corporal".

(4) Ms. 1639 i 1709 : "Acabant de cantar esta cobla, passa

avant y agenolla's enfront lo Ort y canta lo següent al mateix to".

canvi actor-Maria per la imatge.

(*****) Vers 187. Sanchis Guarner no corregeix a Ruiz de Lihory i mantè "Apayrits". Cal llegir "Amperayrits" (em peradriu).

(******) vers 218. Càntic dels Càntics, 8, 5.

(*******) Rúbrica final. 'Capítol' = Aula Capitular (construïda entre 1356 i 1369).

(5) Ms. 1639 : "açí".

(6) Ms. 1709 : "Sanct".

(7) Ms. 1639 : "qui.l", més adequat al recompte de síl.labes.

(8) Ms. 1639 i 1709 : "Passa la Maria". No assenyalen el to ("Vexilla Regis") perquè ambdòs manuscrits porten la música explicitada.

(9) Ms. 1639 : "m'és".

(10) Ms. 1639 : "obrin". Ms. 1709 : "obren". Ambdòs omiteixen "ab palma en la mà".

(11) Ms. 1639 i 1709 : "y eus".

(12) Ms. 1639 i 1709 : suprimeixen tots dos "fins on està la Maria"

(13) Ms. 1639 i 1709 : "y dóna-la-y, y la Maria pren dita palma, fent la mateixa serimònia, y respon al to de "Vexilla Regis", dic al to de "Gran desig"..."

(14) Ms. 1639 i 1709 "illuminós".

(15) Ms. 1709 : "prec-vos nó.l me vullau negar".

(16) Ms. 1709 llegeix malament "amb molt ser"

(17) Ms. 1639 i 1709 : "soptosament".

(18) Ms. 1639 i 1709 : "dilació" i "consolació".

(19) Ms. 1639 i 1709 : suprimeixen "de cantar".

(20) Ms. 1639 i 1709 : sistemàticament "cel".

(21) Ms. 1639 afegeix: "y en havent-se tancat lo núvol".

(22) Ms. 1639 : "y entra Sent Joan Apòstol fent admiracions, y canta lo següent, agenollat".
Ms. 1709 : "Ara entra St.Joan Apòstol, fent admiracions y canta lo següent".

(23) Ms. 1639 : "sien".

(24) Ms. 1709 llegeix malament "advertiment".

(25) Ms. 1639 i 1709 : "Pren Sent Joan la palma y besa-la, posan-se-la sobre lo Cap, y apartat un poch, diu com a plorant lo següent".

(26) Ms. 1639 i 1709 : "Acabada esta cobla, se gira S.Joan un poch envés la porta major, y diu la següent cobla".

(27) Ms. 1639 i 1709 suprimeixen aquest segon "de", ajustant-se al bon recompte sil.làbic.

(28) Ms. 1639 i 1709 : "Entra Sent Pere fent admiracions y aplega al cadafal, y humillant-se agenollat davant la Maria, ella li posa los braços damunt; y alça's i abraça a Sent Joan, humillabt-se los dos al to de "Saluts honor", al mateix to que diu S.Joan la primera cobla".

(29) Ms. 1639 i 1709 : "Redemptor".

(30) Ms. 1639 i 1709 : "esta cobla"

(31) Ms. 1639 i 1709 : "li fan humillació besant-li les mans".

(32) Ms. 1639 i 1709 : "cascú per sa porta".

(33) Ms. 1639 i 1709 : "y juntats en lo andador, abrasen-se després de haver fet admiracions, y canten lo següent en lo andador".

El Ms. 1709 afegeix en una altra lletra: "Ternari. Se cantan estas dos coplas primero y después se canta 'De les parts...' "

(34) Ms. 1639 i 1709 : acotació suprimida.

(35) Ibídem : id. id.

(36) Ms. 1639 i 1709 : "Acabat lo ternari, munten al Cadafal y fan les ceremònies que els altres, en veu baixa y agenollats".

Ms. 1709 afegeix : "Depeus". I en una altra lletra : "Se cantan dos veces estas coplas y después las otras. De capillas".

(37) Ms. 1639 : "compecte".

(38) Acotació suprimida a Ms. 1639 i 1709.

(39) Ms. 1709:"Mª agenollada. A vezes se Repiten estas Coplas".

(40) Ms. 1639 i 1709 : "vos ha ja duts".

(41) Ms. 1709 : "una candela ensesa".

(42) Ms. 1639 i 1709 : "apartaran la'Maria, y posaran la ymage, y cantaran lo següent.

Y Mentres se canta lo sobredit, comensa a devallar lo Araceli ab quatre àngels, y los apòstols prenen los siris encesos, y canta lo Araceli

TIPLE

(43) Ms. 1639 : "A compàs major, agenollats".

(44) Ms. 1639 Afegeix : "TENOR : Idem. ALTUS : IDEM. BASSUS : Idem en Elami. Acabada esta cantoria, es trau la Verge de la caixa y es possa en lo llit".

(45)"En haver muntat lo Araceli ab la ànima, tornen a tirar y sonen tota la armonia de la música, y açí se acaba la festa de la vespra / del primer dia" (Ms. 1639 i 1709).

(46) Ms. 1639 i 1709 : "Acte Segon. La festa del dia és la següent. Primo. Acabades les vespres, mentres se diguen completes, van los apòstols a vestir-se, y en acabar completes entraran en la iglesia acompanyats ab los Majordoms y los Sants S.Pere, S.Joan, S.Pau y després los demés apòstols, excepte S.Thomàs, que no entra fins lo darrere de tots, com avant se dirà, y en lo ínterim van les Maries y es queden en lo andador, acompanyades ab los àngels y dos o tres capellans, y los apòstols munten al cadafal y per orde van adorant lo image de la Mare de Déu, lo cual ja ha de estar en lo llit ab quatre antorches de cera blanca enceses als cantons del cadafal, y en haver adorat lo image se aparten a un cap, y canten S.Pere y S.Joan y altre lo següent".

(47) Ms. 1639 : "Par-vos".

(48) Ms. 1639 : "Allà".

(49) Ms. 1639 afegeix : "BASSUS en alamire, TIPLE, TENOR".

(50) Ms. 1639 : "Acabat de cantar aniran S.Pere, S.Joan y altres

apòstols y cantaran lo següent".

Ms. 1709 : "Acabat de cantar, aniran a les Maries y canten lo següent en lo andador que és a dó estan les Maries".

(51) Ms. 1639 : "Superius del Canonge Pérez".

Ms. 1709 : Afegit d'altra mà "Motete a 4", i sobre la partitura de la quarta veu "A las Marias en el".

(52) Ms. 1639 i 1709 : "ensemps".

(53) Ms. 1639 i 1709 : suprimeixen la resposta de les Maries (vv. 149-152).

(54) Ms. 1639 i 1709 : "Acabat de cantar, pren Sent Pere la palma que té lo image, y canta lo següent".

(55) Ms. 1639 i 1709 : "Respon Sent Joan lo següent, al mateix to".

(56) Ms. 1639 i 1709 : "Dita esta cobla, pren Sent Joan la palma, y agenollant-se tots los apòstols al derredor del llit, canten lo següent".

(57) Ms. 1639 : "TIPLE. Agenollats i en veu baixa. + de Ribera".

Ms. 1709, afegit d'altra mà : "Se dizen estas dos coplas primeras y después se prosigue asta lo último". A sobre la partitura de la quarta veu "De Capilla. Motete 3º".

(58) Ms. 1639 : "Tenor + De peus y en veu alta" "Altus" "Elami".

(59) Ms. 1639 i 1709 : "lo cos de la Mare de Déu"

(60) Ms. 1709 : "In exitu Israel de Egipto:
Domus Jacob de populo barbaro.
Facta est Judea Santi Ficasio eius:
Israel potestas eius.

Manus habent, et non palpabunt:
pedes habent, et non ambulabunt:
non clamabunt in guture suo.
Similis illis fiant qui faciunt ea:
et omnis qui confidunt in eis.
Domus Israel esperavit in Domino:
adiutor eorum, et protector eorum est.
Domus Aron esperavit in Domino:
adiutor eorum, et protector eorum est.
Qui timent Dominum esperaverunt in Domino:
adiutor eorum, et protector eorum est.
Dominus memor fuit nostri: et benedixit nobis.
BenedixitDomui Israel: benedixit domui Aron.
Benedixit omnibus qui timent dominum:
pussilis cum mayoribus.
Adiiciat Dominus supervos:
supervos, et super filios vestros.
Benedicti vos a Domino: qui fesit celum et terram.
Caelum celi Domino: terram autem dedit filis hominum.

Non mortui laudabunt te domine:
neque omnes qui descendunt in infernum.
Sed nos qui vivimus benediximus Domino:
ex hoc nunc, et usque in seculum.
Gloria Patri et Filio et espiritui Sancto:

Mare vidit, et fugit: Jordanis
conversus est retrosum.
Montes exultaverunt ut arietes:
et coles sicut agni ovium.
Quid est tibi mare quod fugisti:
et tu Jordanis quia conversus est retrosum.
Montes exultastis sicut arietes:
et coles sicut agni ovium.
A fasie Domini mota est terra:
a fasie Dei Jacob.
Qui convertit petram in extagna aquarum;
et rupem in fontes aquarum.
Non nobis Domine non nobis:
sed nomine tuo da gloriam.
Super misericordia tua et veritate tua:
ne quando dicant gentes'ubi est Deus eorum?'
Deus autem noster in Caelo:
omnia quecunque voluit fecit.
Simulacra gensium argentum et aurum:
opera manuum hominum.
Os habent et non loquentur:
oculos habent, et non videbunt.
Aures habent, et non audient:
nares habent, et non odorabunt.

sicut erat in principio et nuc et semper
et in secula seculorum Amen."

(61) Ms. 1639 i 1709 : "Y dient açò, entren los Jueus, los quals així mateix, han de estar aparellats, y entrant per lo andador, canten lo següent. Y advertix-se que mentres canten, venen Sent Pere y Sent Joan y vant-los impedint no passen avant. Y en acabar tot lo que en lo andador canten, desembaynen Sent Pere y los Jueus unes alfanges o coltells que porten y pelehen.* Y tornen a embaynar y van tots al cadafal, darrere S.Pere, los braços alts y les mans fetes gafes, y agenollats tots, canten los Jueus "Oh Adonai" **, perquè lo següent es canta en lo andador".

* Ms. 1709 : "desenbayna St.Pere un coltell que porta y pelea ab los Jueus".

** Ms. 1709 : "O Déu Adonay".

(62) Ms. 1639 : "De Ribera".

Ms. 1709, comença pels tenors que prenen el cant al segon vers de l'estrofa (v. 172); al damunt d'altra mà "Tenores. Seguido. Solo. Todos. A duo..." Després es marca la partitura dels tiples i baixos, que és sencera, amb les anotacions: "Tiples. Primero. Solo. Todos. Todos. A Duo. Todos. Todos". "Bajos y todos. Todos. Solo. Todos. A Duo. Todos. Todos".

(63) Ms. 1639 i 1709 : suprimeixen acotacions en escena Jueus.

(64) Ms. 1639 : "De Ribera".

Ms. 1709 : "dos vezes seguido".

(65) Ms. 1709 : "sapiensa".

(66) Ms. 1639 : "Acabada esta cantoria, dirà S.Pere y S.Joan lo següent".

Ms. 1709 : "Acabad de cantar los Jueus, diguen los Apòstols lo següent".

(67) Ms. 1639 : "Tiple a tres".

Ms. 1709 : "dos vezes se repite".

(68) Ms. 1639 i 1709 : "que la", més plausible.

(69) Ms. 1639 : "Bajo a tres gesolreut" "Tenor a tres".

(70) Ms. 1639 afegeix: "Agenollats canten los Jueus".

(71) Ms. 1639 afegeix: "(Els bateja S.Pere prenint la palma").

(72) Ms. 1709 fa l'acotació: "Pasen avant". Aquí acaba aquest ms. la cobla; ço és, suprimeix vv.207-214.

Ms. 1639 afegeix: "Tiple a 4 - Tenor a 4 - Altus a 4. De Ribera - Baix a 4. Passen avant : Tiple a 4.- De Ribera"

(73) Ms. 1639 : "Donchs cantem".

(74) Ms. 1639 i 1709 : "Acabat de cantar esta Cantoria, prenen los Apòstols lo Image ab tota la solemnitat ab lo Palis, y Creu, ensencer, y tots ab llums axi Apòstols com los Jueus y Maries, y fan lo soterrar per dalt lo Cadafal y canten 'In exitu Irrael' y tornen lo Image on estava y tots agenollats canten lo següent'

Ms. 1639 afegeix: "Tiple.- Agenollat y a compàs major".

(75) Ms. 1639 i 1709 posen a continuació d'aquesta estrofa els vv. 223-224 intercalats, omitint la repetició dels vv.225-226.

Ms. 1639 afegeix : "Tenor.- Agenollats y a compàs major. Altus.- Agenollats i a compàs major.- De Lluís Vich.

Baxo.- Befabemi. Passen avant. Tiple.- Cobla."

Ms. 1709 : "De Capilla".

(76) Ms. 1639 afegeix : "Al posar-la en la sepultura, incensa S.Pere".

(77) Ms. 1639 i 1709 : "adoren tots lo Image".

(78) Ms. 1639 i 1709 : "posant-lo en la sepultura".

(79) Ms. 1639 i 1709 : "Y tantost devalla lo Araceli ab quatre àngels cantant lo següent, y devallen fins lo sepulcre, y se advertex que dins lo sepulcre han de estar persones que sàpien donar lo Image als àngels; y tornen a muntar cantant les matexes coples y mentres canten la darrera copla, entra St.Thomàs fent actes de admiració mostrant gran sentiment y entretant van los Angels muntant poch a poch, y paren-se mentres St.Thomàs canta; y li lleven la Diadema del cap de la Verge per a que els de la Coronació pugen Coronar-la."

(80) Ms. 1639 i 1709 : "Allegrau.s que hui veureu", molt més encertat.

(81) Ms. 1639 : "Acabat de cantar los àngels, canta Sent Thomàs, si es tenor per Fefaut o Gesolreut".

Ms. 1709 : "Acabat de cantar los Angels, canta St.Thomàs que à de ser veu de Contrabaix."

(82) Ms. 1639 : "O ben".

(83) Ms. 1639 i 1709 : "que no.m sia yo trobat".

(84) Ms. 1639 i 1709 : "Acabat de cantar Sent Thomàs, canten los de la Coronació, los quals an de estar aparellats, y aca-

bats de cantar, coronen lo Image, cantant lo 'Gloria Patri'"

(85) Ms.1639 : "Tiple.- De la coronació".
Ms. 1709 : "Coronació".

(86) Ms. 1639 i 1709 : Acotació suprimida.

(87) Ms. 1639 i 1709 : Estrofa suprimida (vv. 251-254).

(88) Ms. 1639 : "Tiple.- Gloria Patri etc."
Ms. 1709 : "Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto
sicut erat in principio
et nunc et semper
in secula seculorum amen." Aquí s'acaba el Ms. 1709.

(89) Ms. 1639 : "Tiple.- In exitu Israel de Aegypto:
domus Jacob de populo barbaro..."
El Ms. acaba "Acabat lo 'Gloria Patri' tirarà la artilleria y la armonia dels sons com en la vespra. FINIS".

(90) Afegim aquestos "GOIGS" de la Festa d'Elx per tenir cert parallel amb la cloenda del Drama Assumpcionista de Tarragona, si bé el text il.licità és molt modern, deslligat del propi "Misteri", tot i que es canta al dia següent (16 d'agost) en el Solemne Novenari, després la Salve. Publica els "Goigs" Pomares Perlasia (La "Festa" o Misterio de Elche. Barcelona, 1957, pp. 154-156) i afirma que els treu d'un imprès "muy antiguo" editat a València "en la Imprenta de José Estevan, enfrente del horno de los Salicrofres", sense data. J.Fuentes ("Memoria hsitíroo-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad

de Elche". Lleida, 1887) també els reproduïa. Venen a ser com una mena de resum del Drama Assumpcionista, seguint, estrofa a estrofa, els esdeveniments representats els dies 14 i 15 d'agost,

NOTES COMPLEMENTÀRIES

(*) vers 38. 'apellar'. Sospitem que en l'original devia ser 'apellar', ço és, 'aparellar' (disposar, acomodar), més d'acord amb el significat i el bon recompte sil.làbic.

9. APENDIX GRAFIC.

9.1. FIGURES

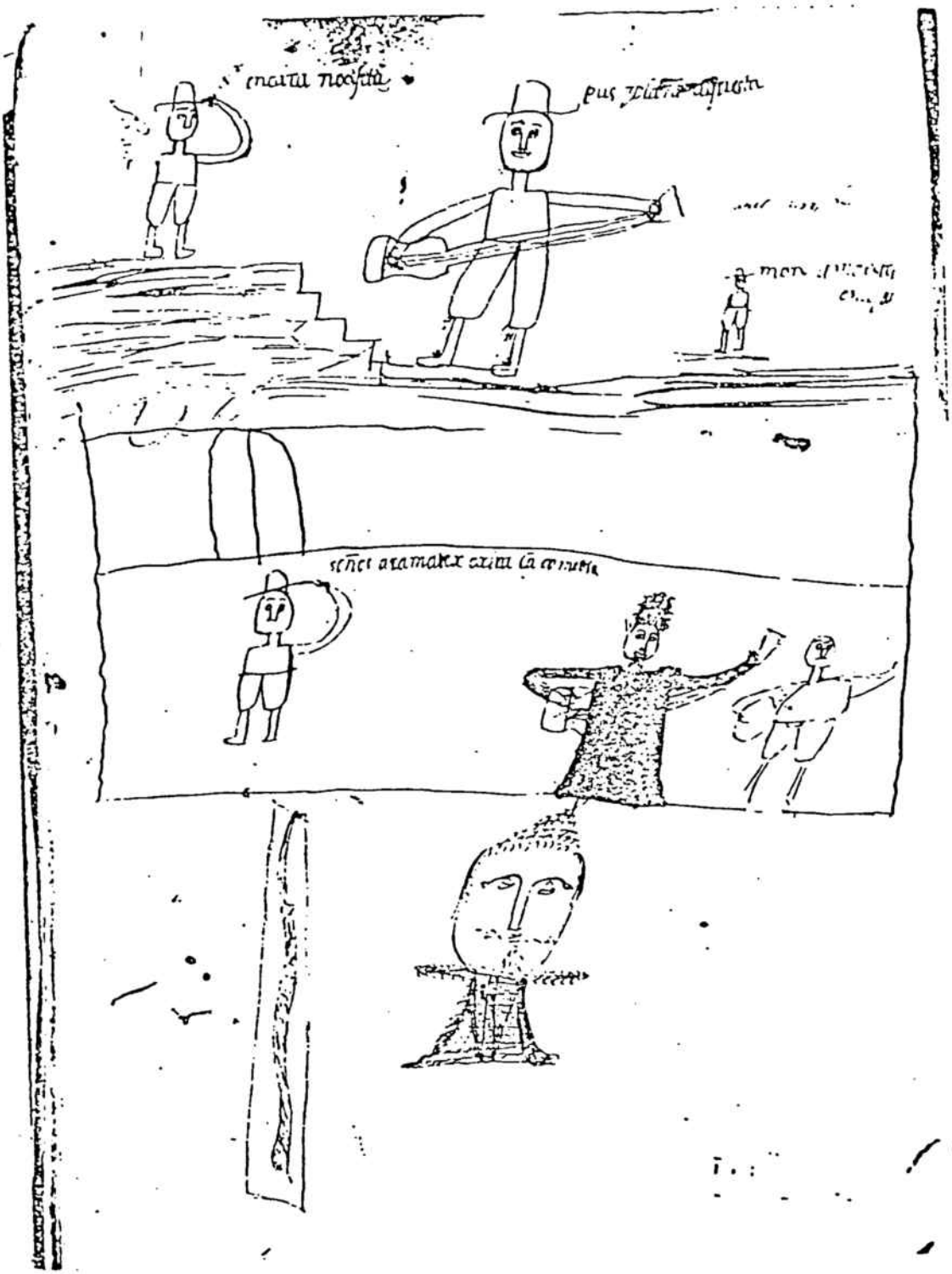


FIGURA 1.- Esbós d´escena teatral catalana del XVI.

FIGURA 2.- Dibuix escènic de la moralitat anglesa "Castell de Perseverança" (1425).

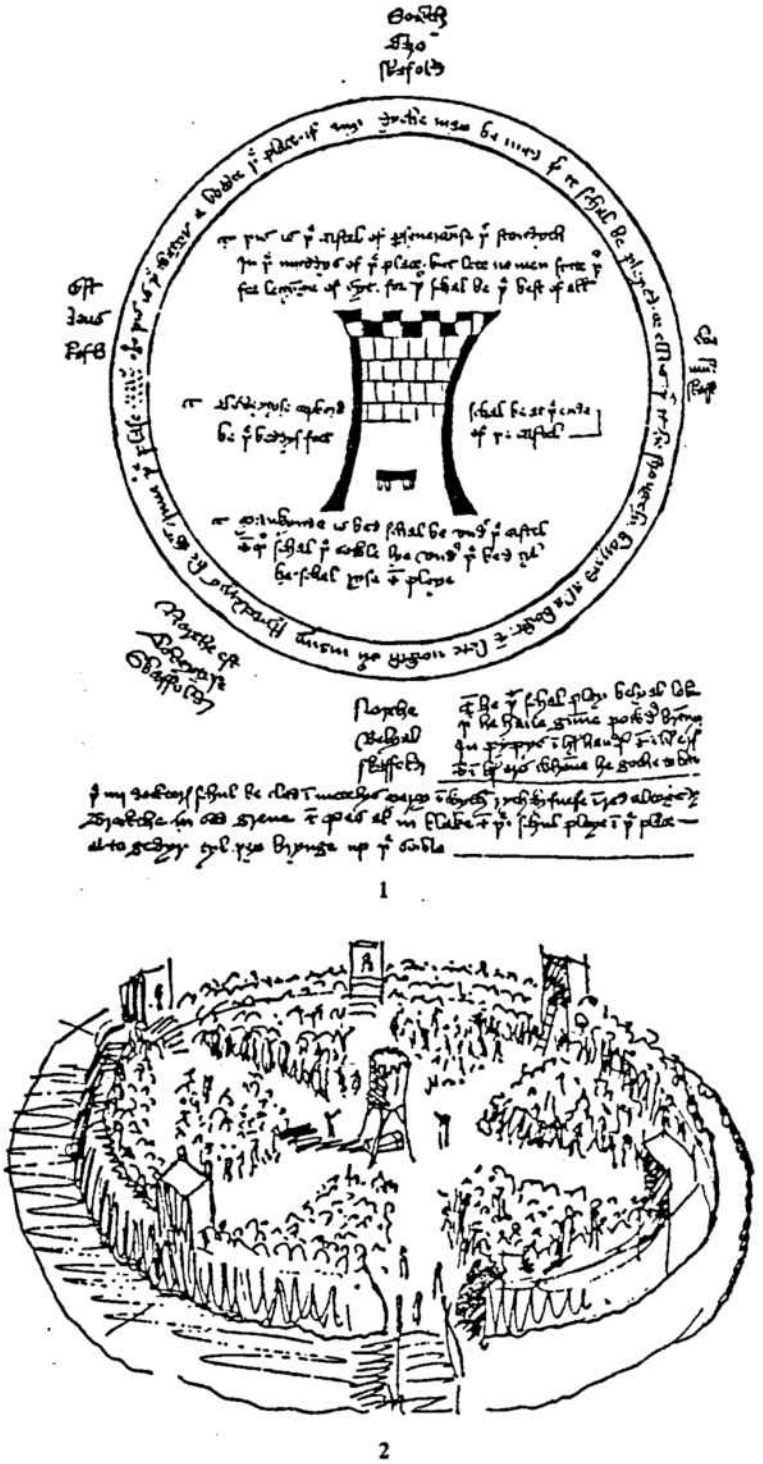


Fig. 19. – Le château de Persévérance (vers 1425). 1 - Plan du manuscrit conservé à la Folger Shakespeare Library de Washington, D.C. 2 - Reconstitution d'un théâtre en rond par Richard Southern *(The Seven Ages of the Theatre)*.



Jean Fouquet; Le martyre de Sainte-Apolline, Musée Condé, Chantilly.

FIGURA 3.- Escenari circular en una miniatura de Jean Fouquet al Llibre d'Hores d'Étienne Chevalier (1452-1460).

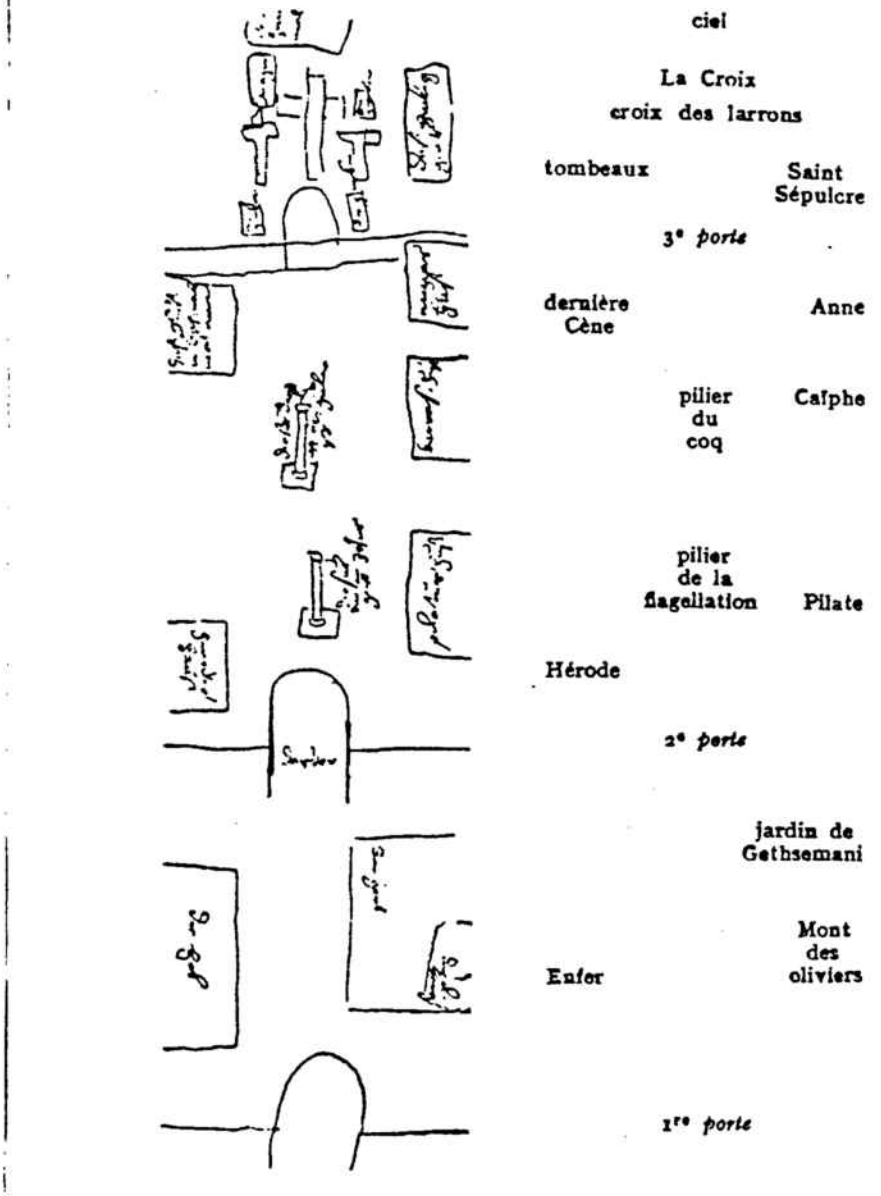
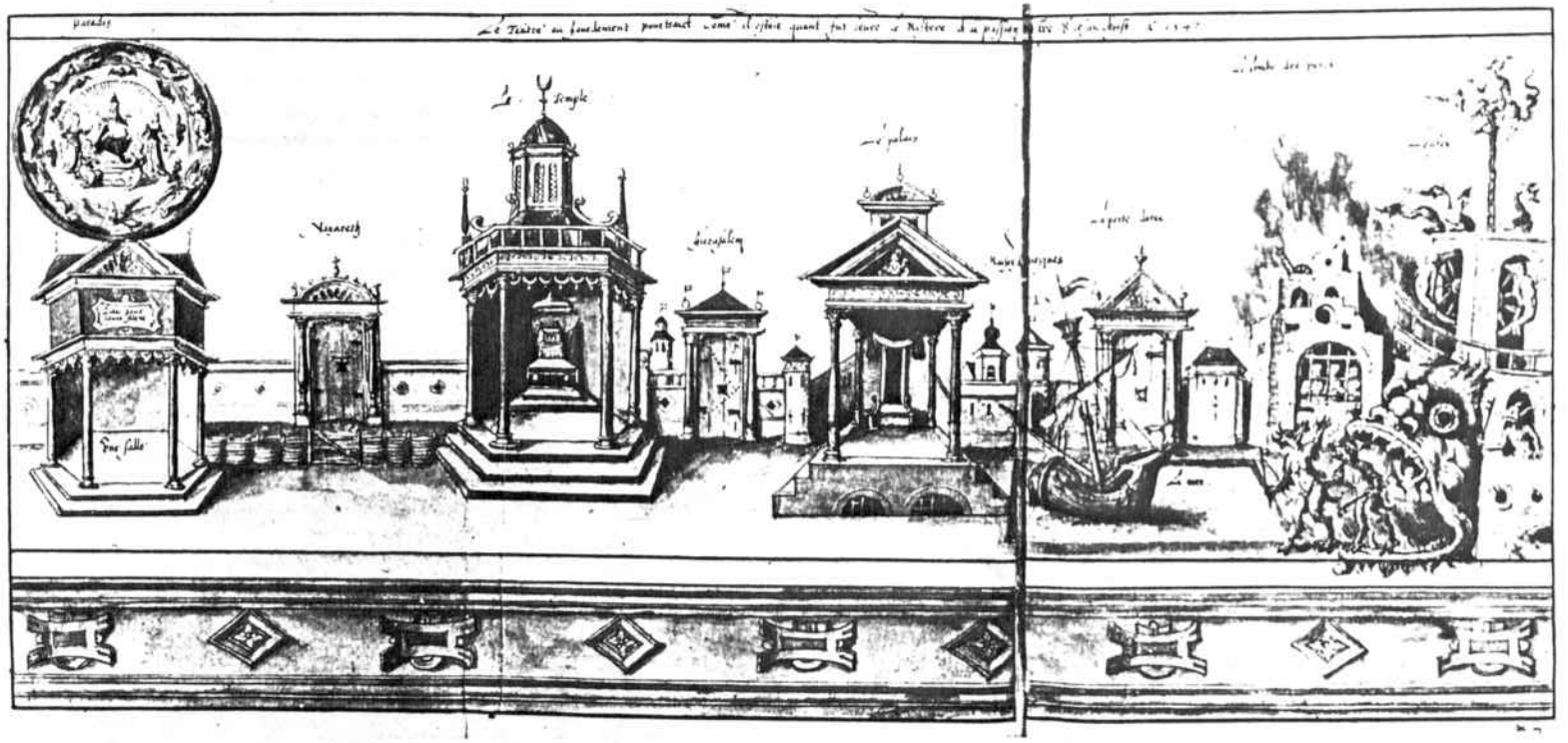


FIGURA 4.- Planell escènic de la Passió de Villingen (1485).



Hubert Cailleau; Hourdement pour la Passion jouée à Valenciennes en 1547; Bibliothèque Nationale de Paris, ms. Rot. I - 7 - 3.

FIGURA 5.- Disposició escènica frontal d'Hubert Cailleau (1547).

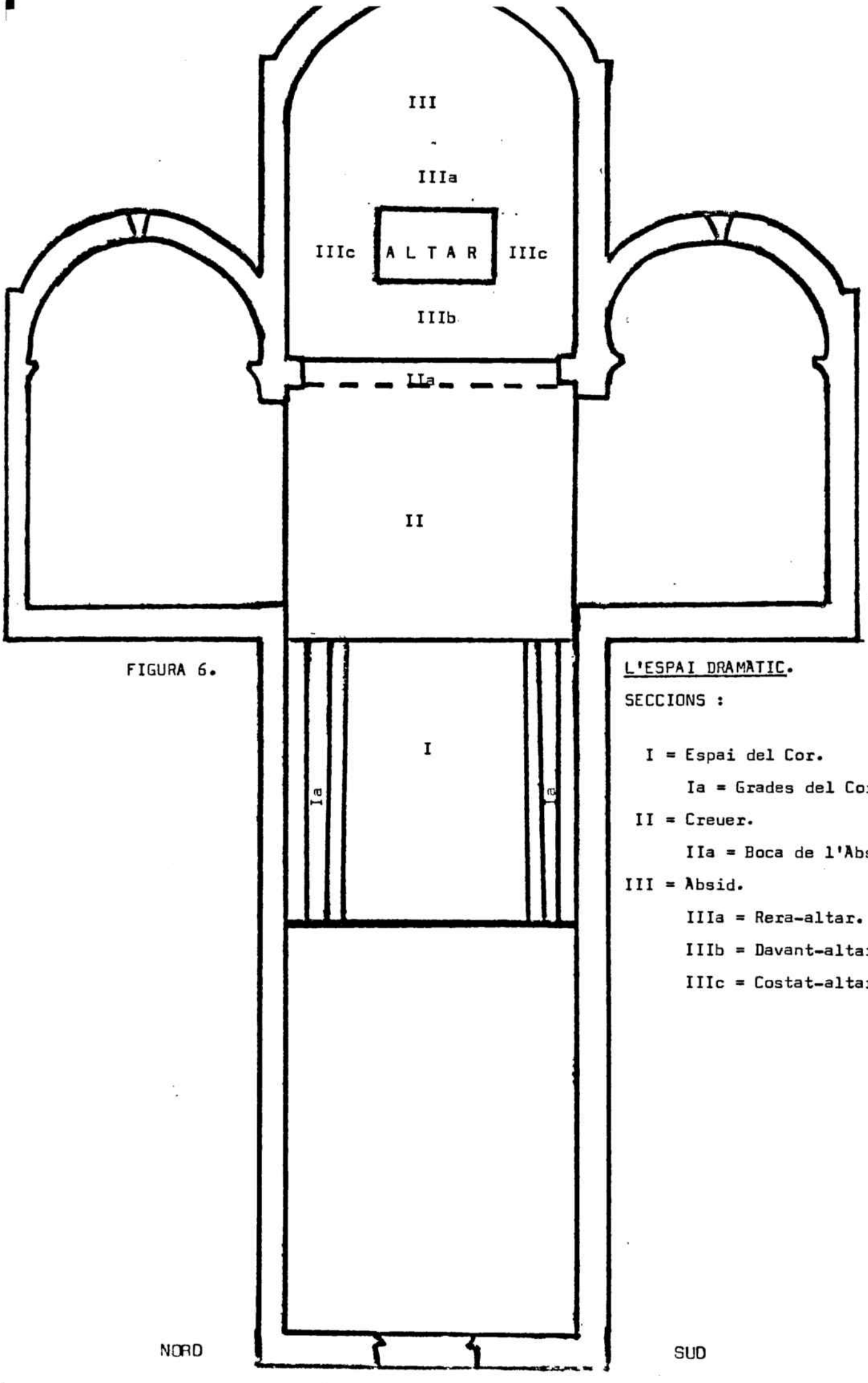


FIGURA 6.

L'ESPAI DRAMÀTIC.

SECCIONS :

I = Espai del Cor.

Ia = Grades del Cor.

II = Creuer.

IIa = Boca de l'Absid.

III = Absid.

IIIa = Rera-altar.

IIIb = Davant-altar.

IIIc = Costat-altar.

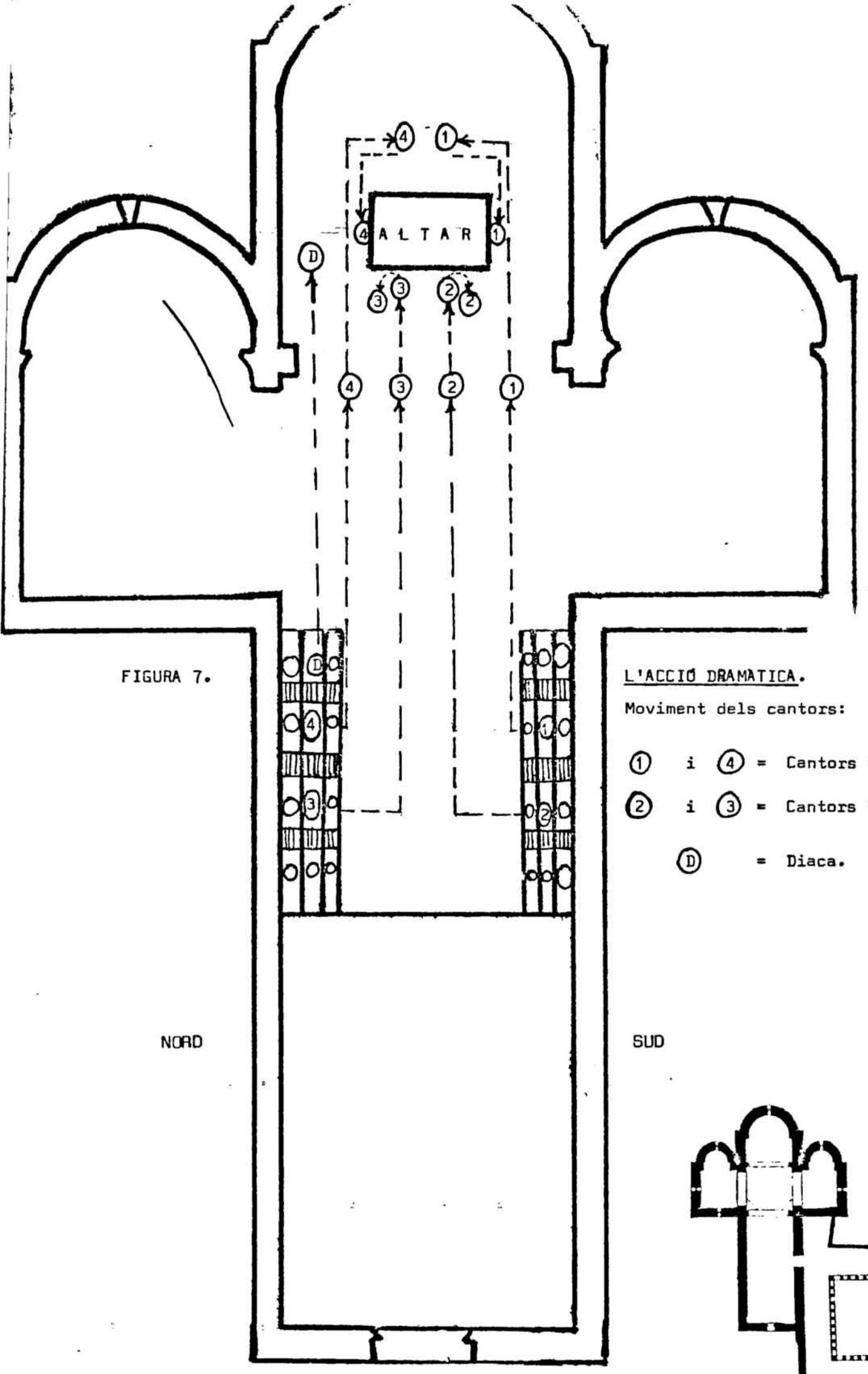


FIGURA 7.

L'ACCIÓ DRAMÀTICA.

Moviment dels cantors:

① i ④ = Cantors "angèlics"

② i ③ = Cantors "humans".

Ⓓ = Diaca.

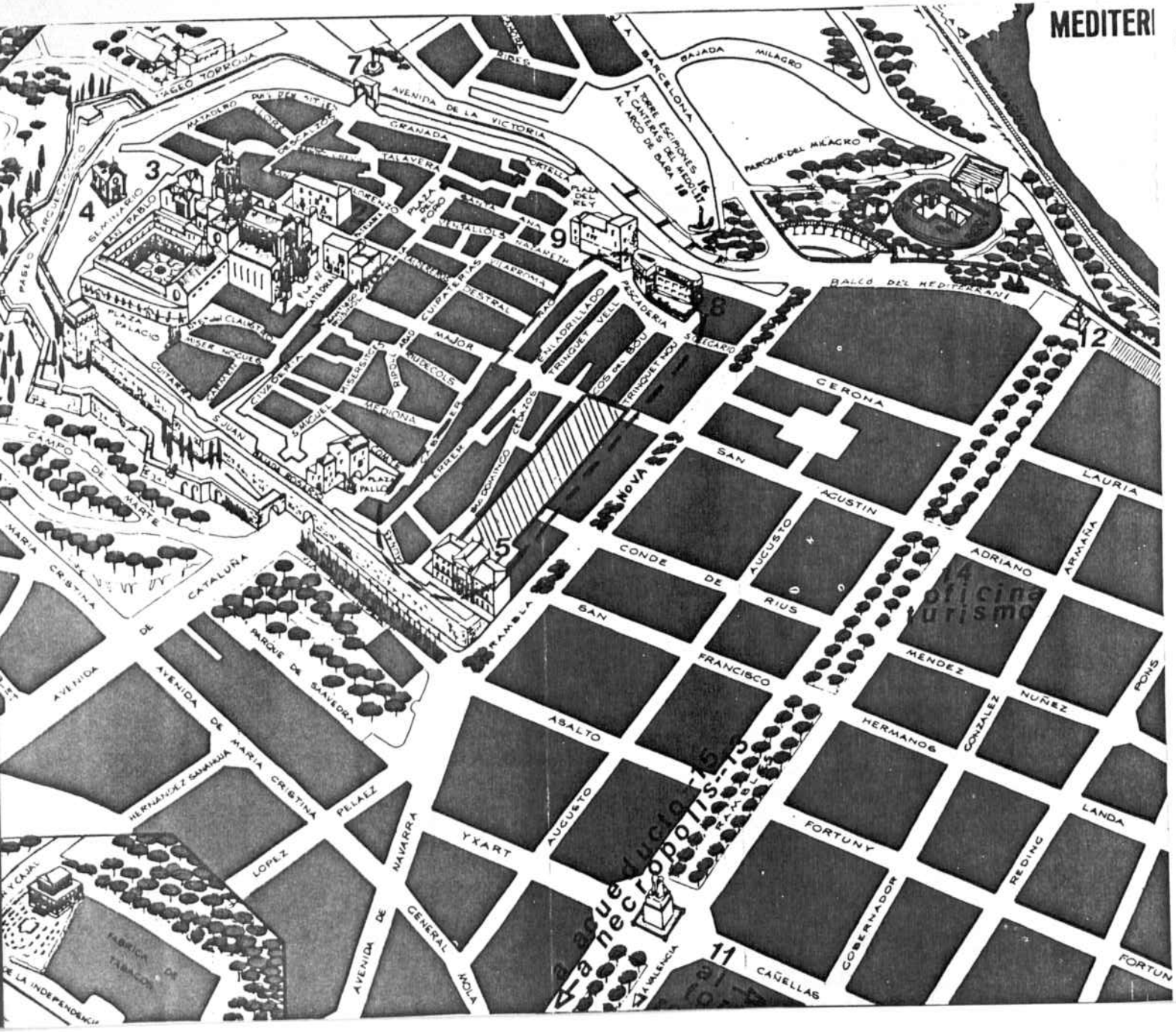


FIGURA 8. La Plaça del Corral o de la Font de Tarragona. Enquadrament general.

1.- Catedral.
2.- Antic Hospital de la Ciutat.
3.- Capella de Santa Tecla.
4.- Capella de Sant Pau.
5.- Palau Municipal.
6.- Passeig Arqueològic.
7.- Portal de S.Antoni.
8.- Museu Arqueològic.
9.- Pretori romà.
10.- Amfiteatre romà.

PLAÇA DEL CORRAL.

ANTIC CIRC ROMÀ.

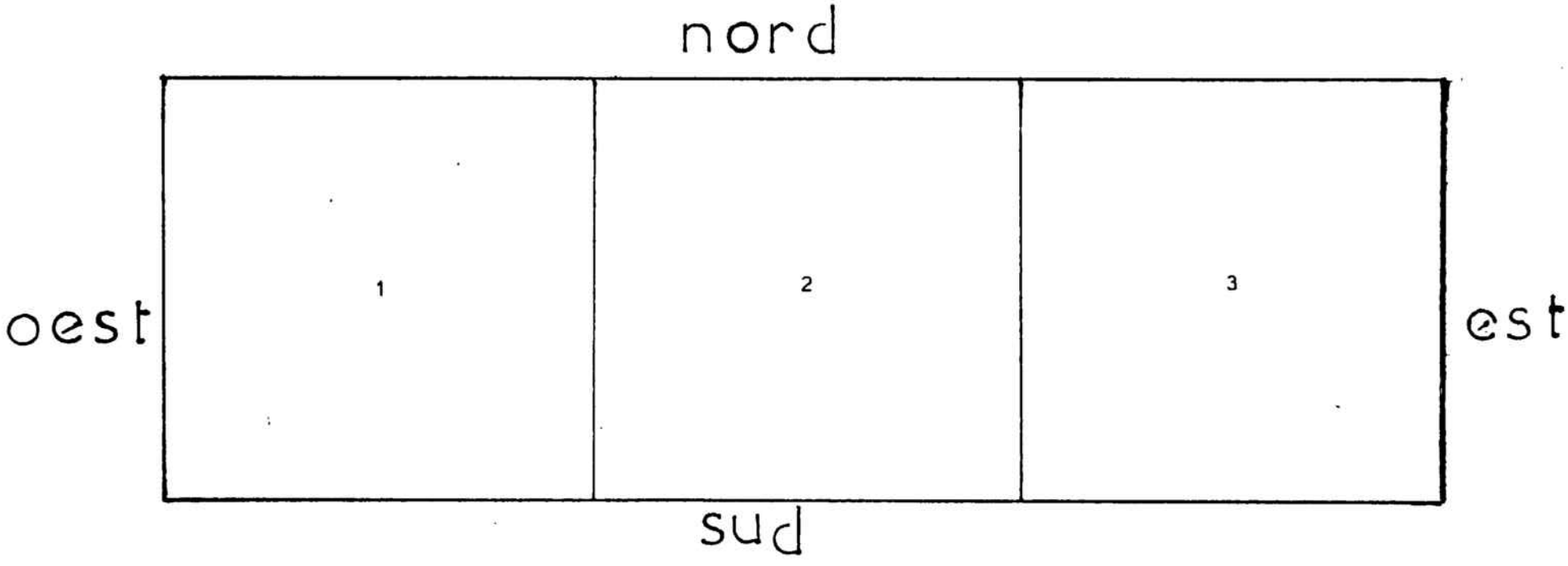


FIGURA 9.

1.- Infern. 2.- Terra. 3.- Cel.

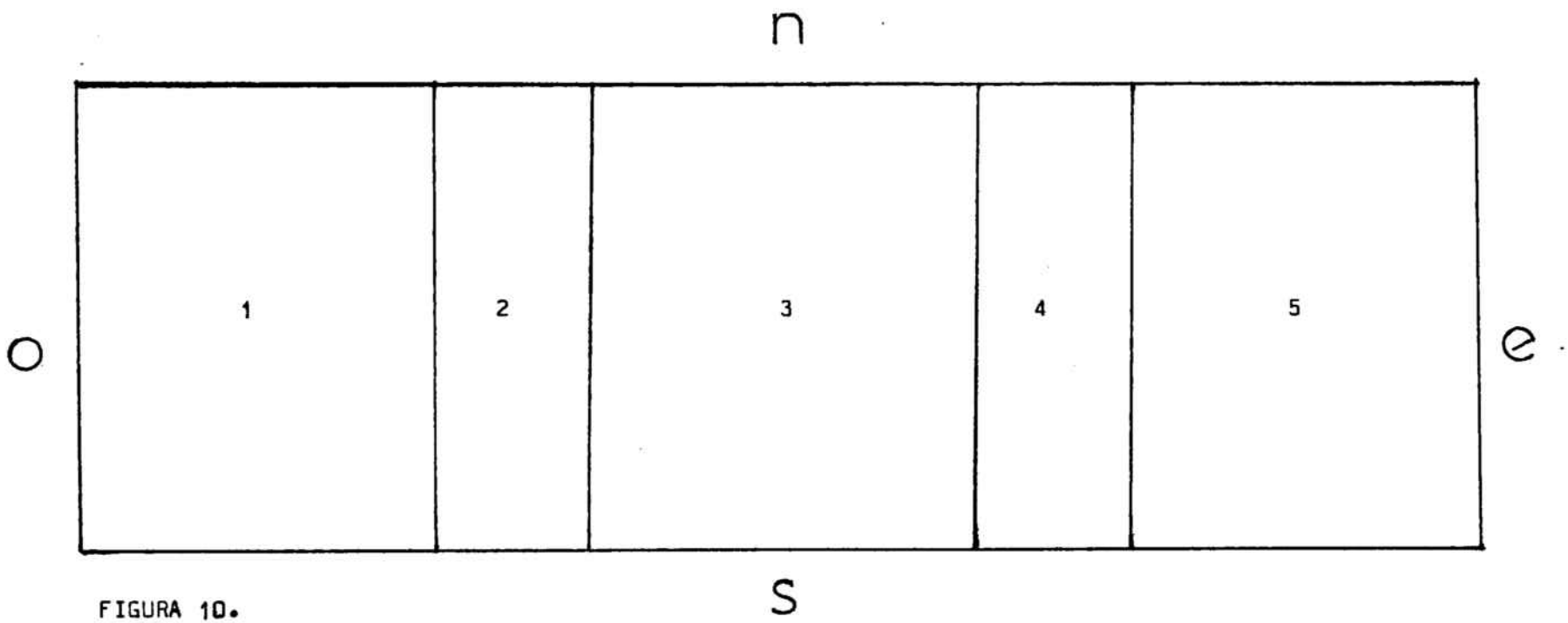


FIGURA 10.

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

FIGURA 11.- Ordenació de la Plaça Römer (Passió de Francfort).

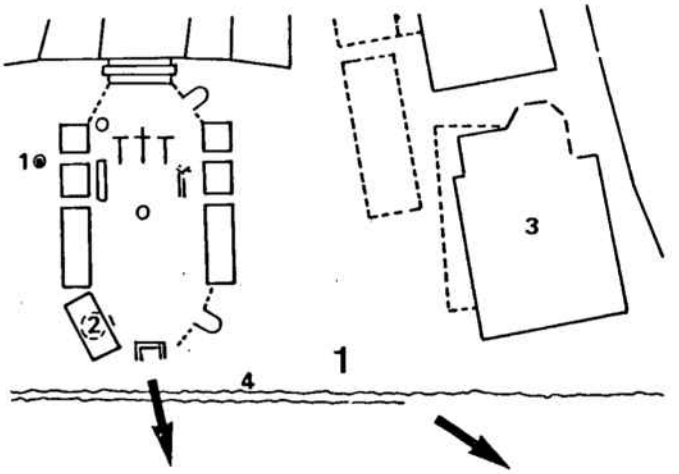
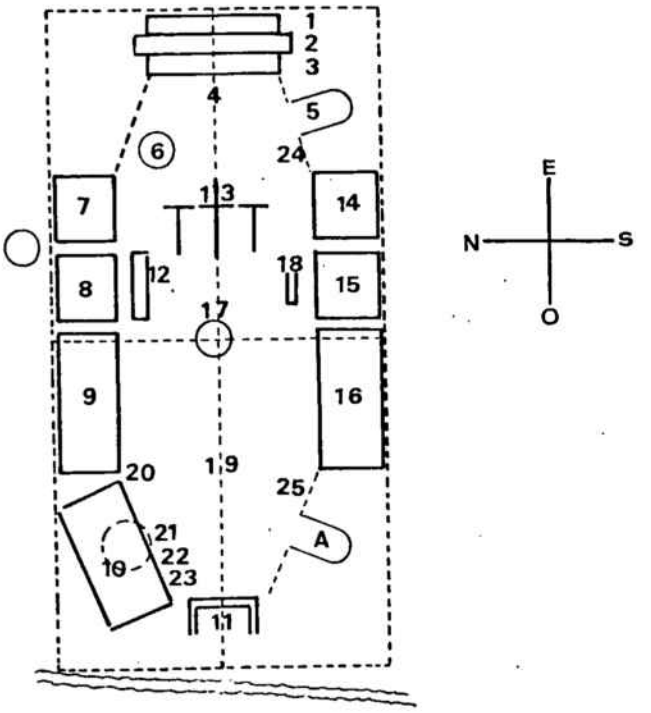


Fig. 20 (1): Plan de la place de jeu *d'après Petersen.* 1 - Samstagsbrunnen. 2 - Springbrunnen. 3 - Nikolaïkirche. 4 - Wasserrinne.



2

Organisation du lieu théatral.

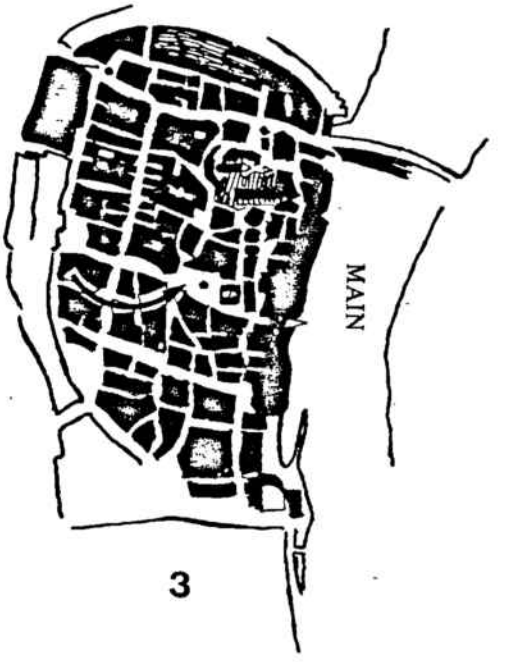
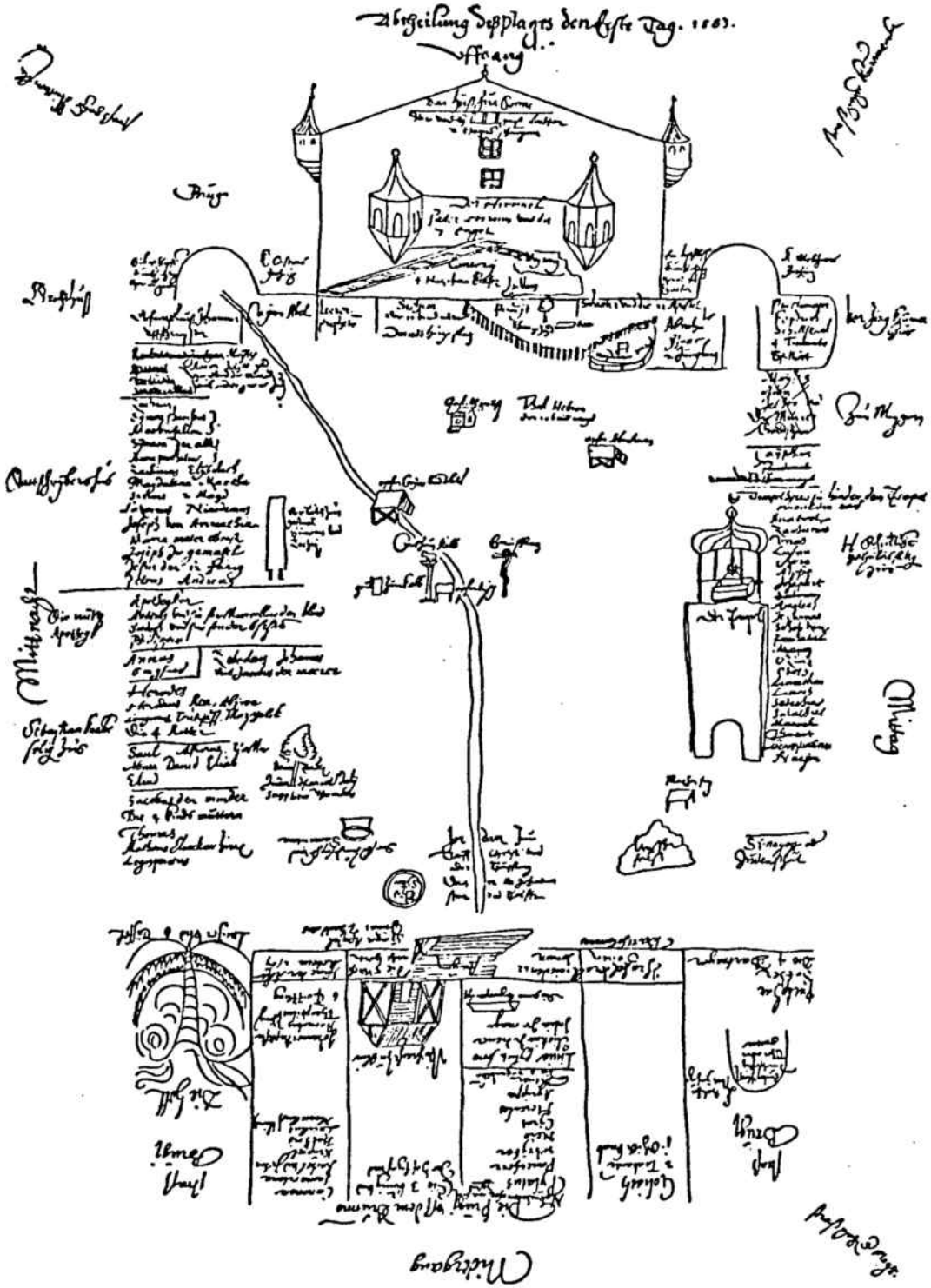


Fig. 20 (3): Centre de Francfort avec la place du jeu *d'après Zeiller, Topographiae, (1649).*

Fig. 20. – **Jeu de la Passion à Francfort-sur-le-Main, vers 1350.** Légendes de la figure 20 (2): Organisation du lieu théâtral *d'après Petersen.* A - Ingressus. 1 - Thronus. 2 - Angeli. 3 - Mons Oliveti. 4 - Jhesus. 5 - Jherusalem. 6 - Mons. 7 - Domus Marthe, Mariae, Lazari. 8 - Domus reguli Symonis patris familias. 9 - Castrum Herodis, Herodias; Prison. Devant 9 - Mercatores. 10 - Estrade au-dessus de la fontaine, Sepulchrum et Monumentum. 11 - Suspendium portae Inferni. 12 - Mensa. 13 - Cruces. 14 - Annas. Devant 14 - Cecus. 15 - Kaïphe. Devant 15 - Claudius. 16 - Palatium et Pretorium Pylati. Devant 16 - Leprosus, Mutus, Infirmus. 17 - Templum. 18 - Gallus. 19 - Desertum. 20 - Joh. Batista et discipuli. 21 - Ecclesia. 22 - Augustinus. 23 - Prophetae. 24 - Apostolis. 25 - Synagoga et Judei.

FIGURA 12. PLANELLS ESCÈNICS DE LA PASSIÓ DE LUCERNA (1583) (*)

A. PRIMERA JORNADA.



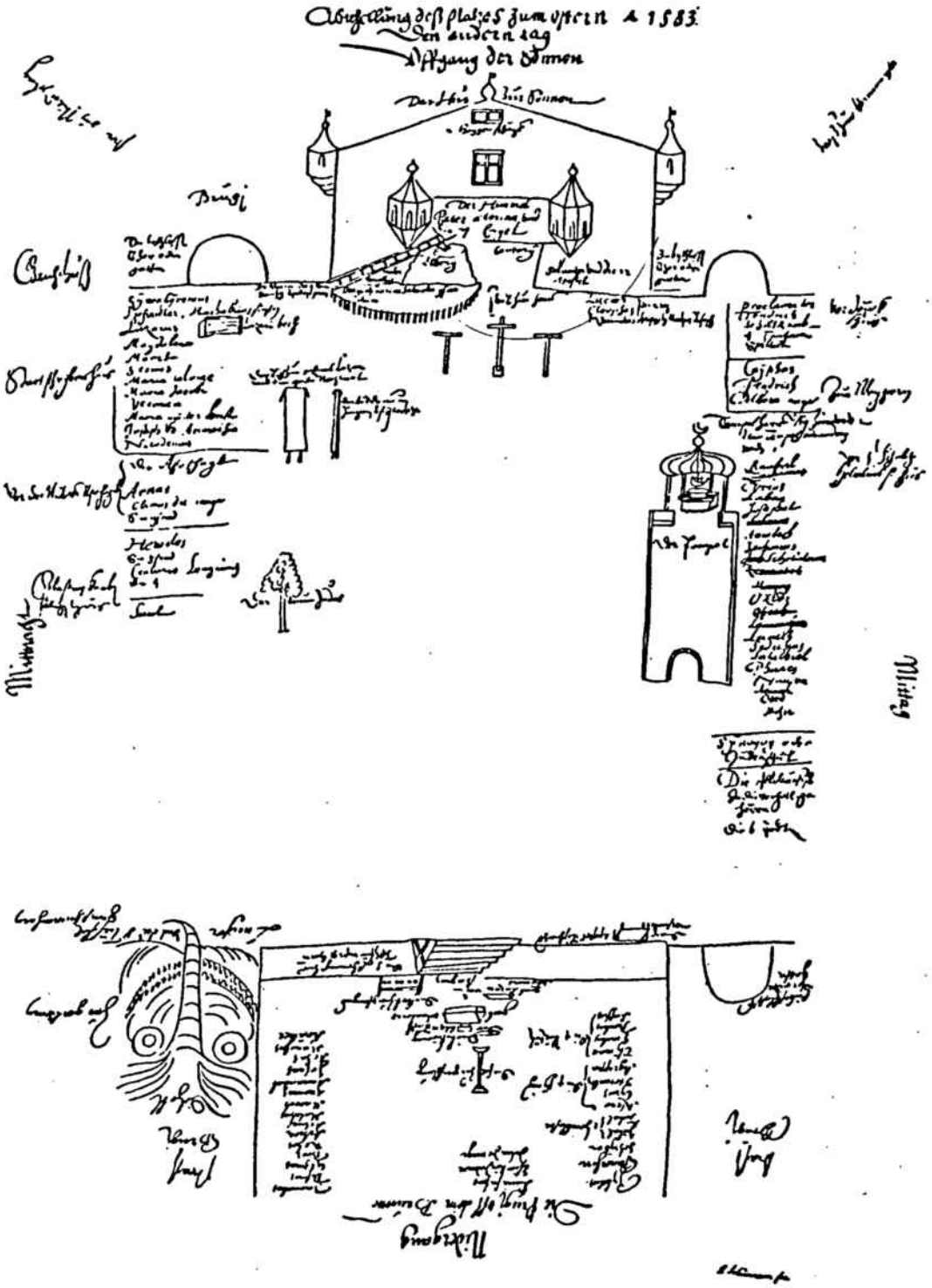
Passion de Lucerne : 1er jour.

(*) Conservats a la Bürgerbibliothek de Lucerna (Suïssa).

Cf. KONIGSON, Elie: L'Espace Théâtral Médiéval. pp. 120-121.

FIGURA 12.

B. SEGONA JORNADA.



Passion de Lucerne : 2e jour.

INFERN SEPULCRE

F O N T

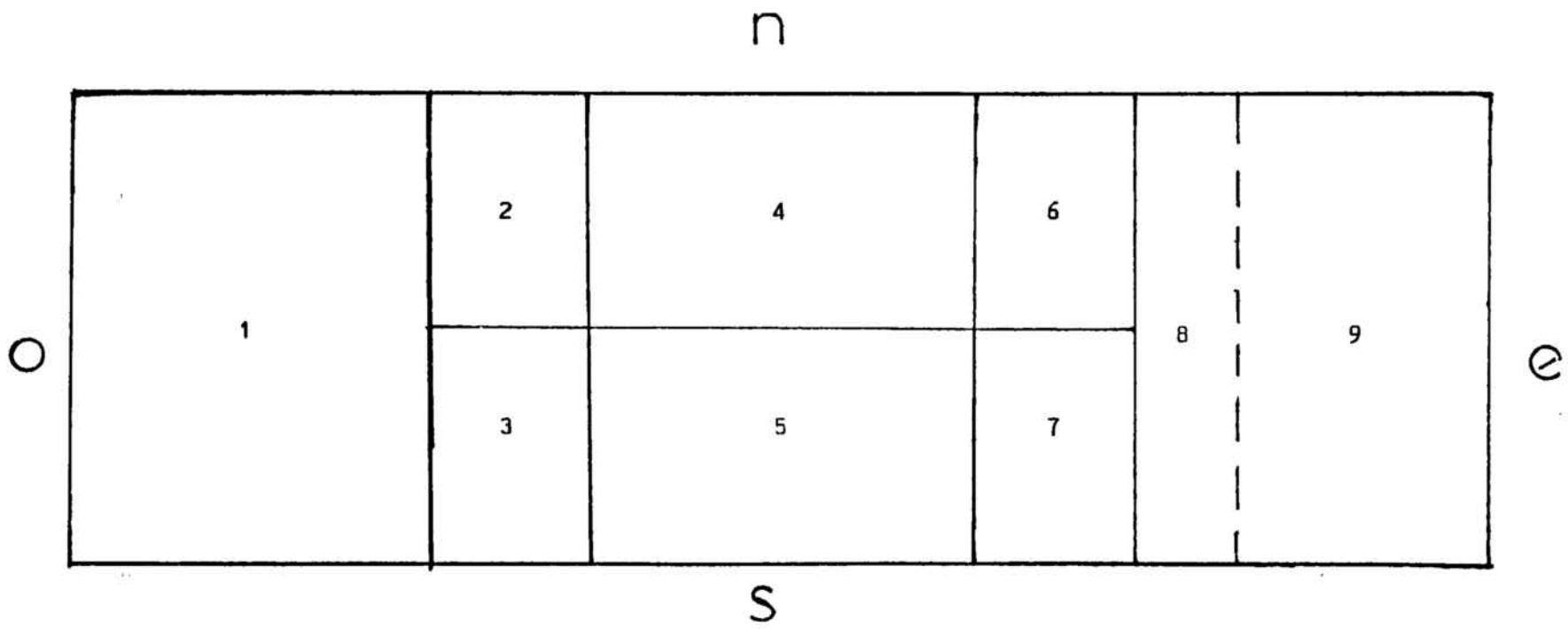


FIGURA 13.

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

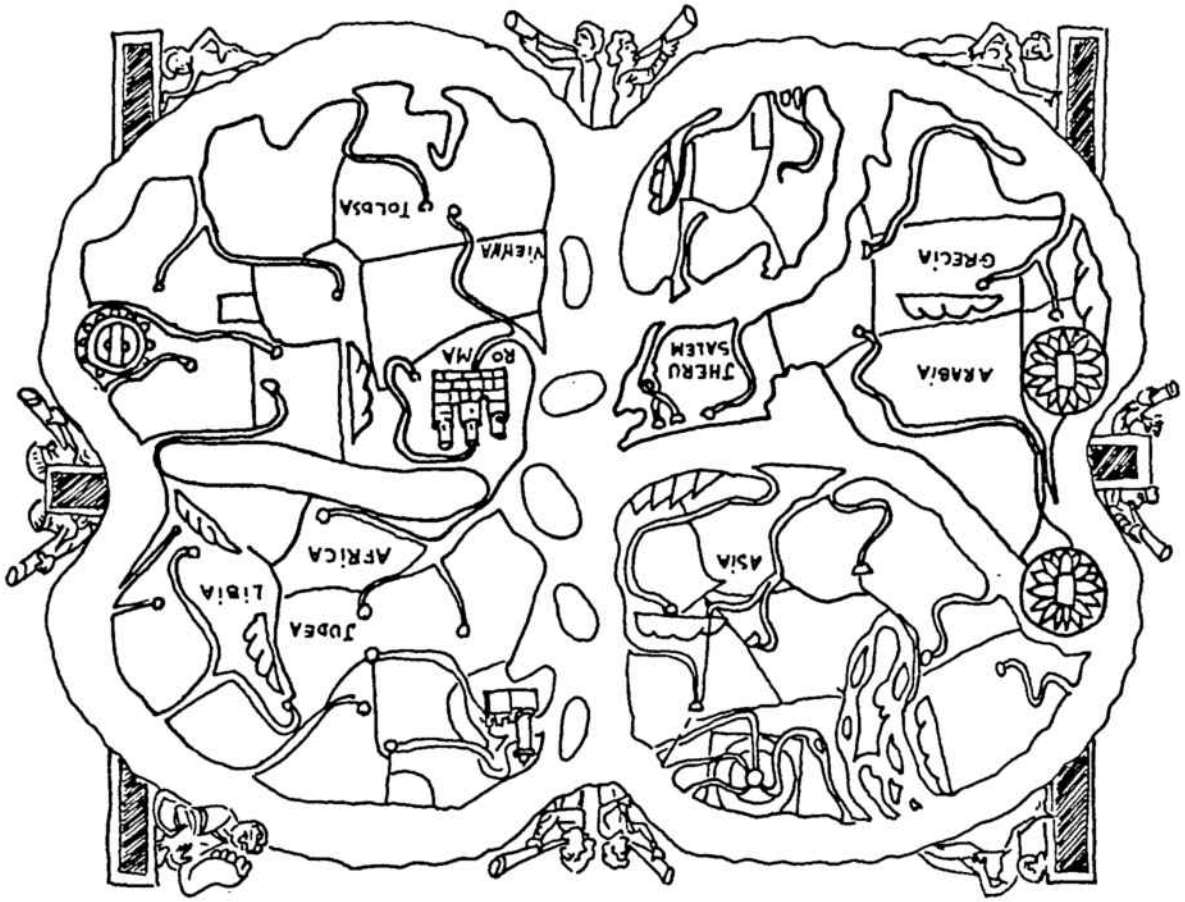


FIGURA 14.- Mapa esquemàtic del món amb Jerusalem i Roma al centre.

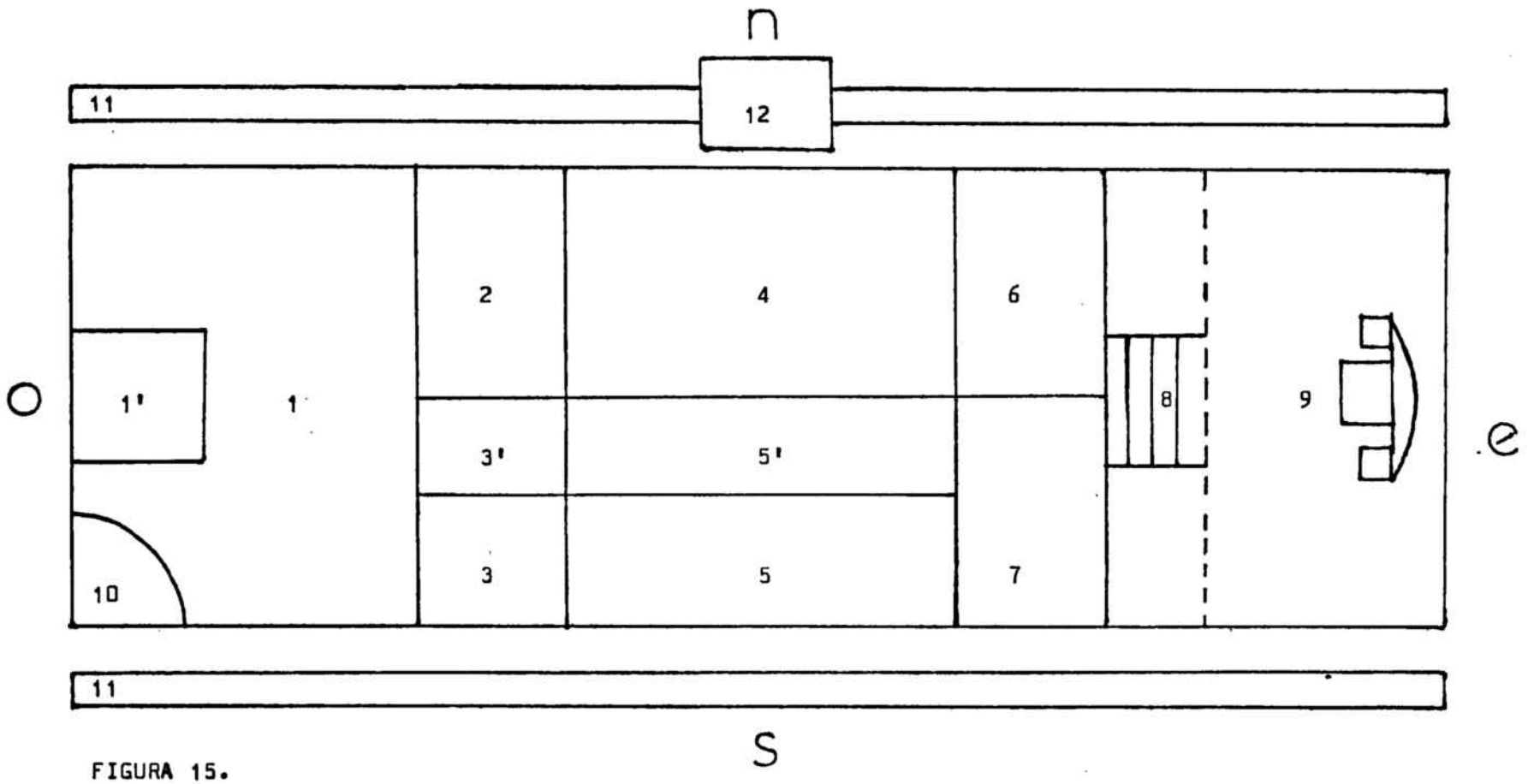
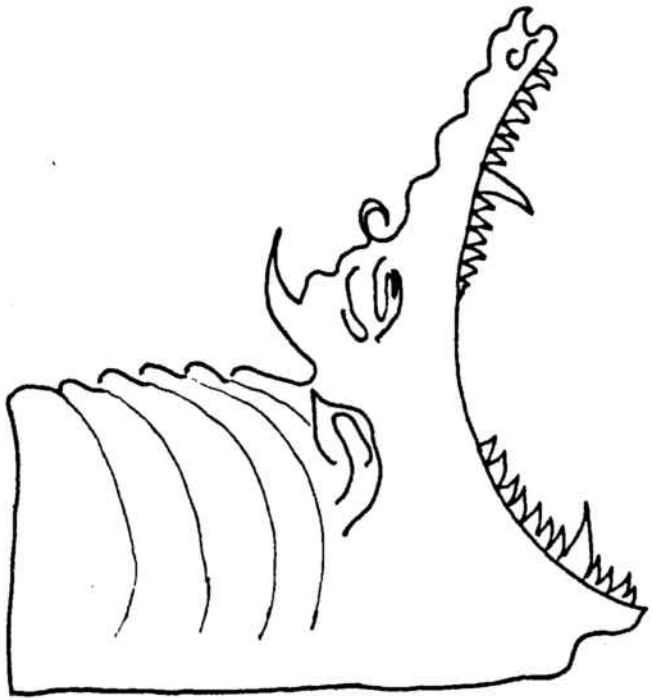
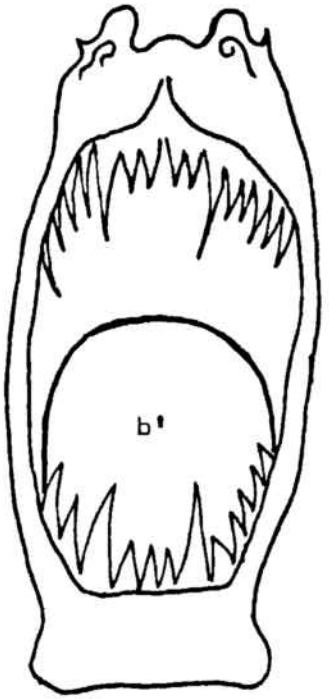


FIGURA 15.

1'.- Interior de l'Infern. 1.- Espai d'Infern. 2.- Sepulcre. 3' Espai dels Jueus. 3.- Barraca dels Jueus o Casa de Consell. 4.- Espai de Terra, part de l'Apostolat. 6.- Espai de Terra, part dels apòstols. 7.- Espai de Terra, part de l'Apostolat. 5'.- Oratori de Maria. 5.- Casa de Maria. 8.- Escales del Paradís. 9.- Paradís i tron celestial.



a.



b.

FIGURA 16.

a.- Boca de l'Infern. Perfil. b.- Boca de l'Infern. Fontal. b'.- Forat d'accés al recinte interior de l'Infern.

FIGURA 17. EL PARADÍS HORITZONTAL (*).

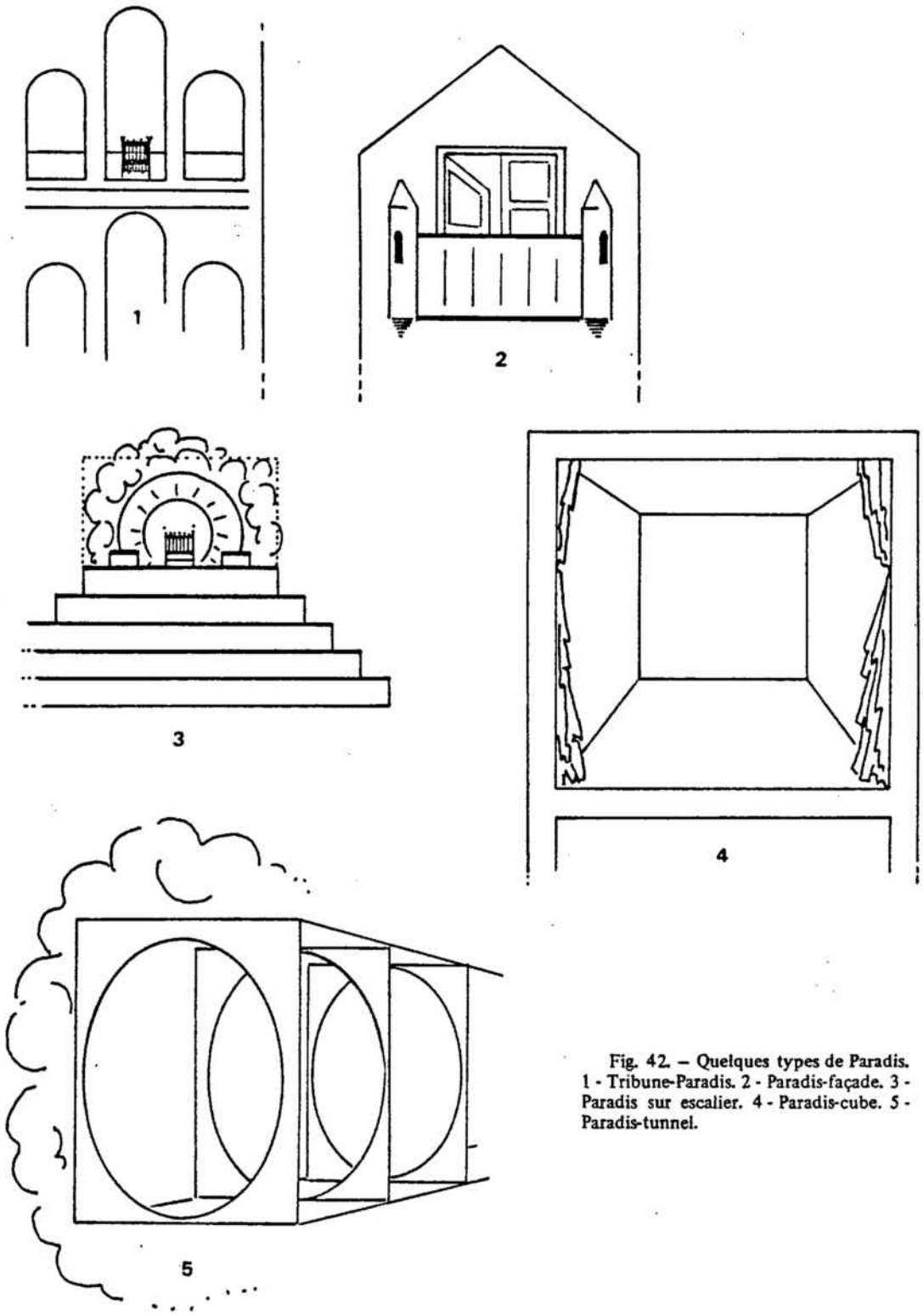


Fig. 42. – Quelques types de Paradis. 1 - Tribune-Paradis. 2 - Paradis-façade. 3 - Paradis sur escalier. 4 - Paradis-cube. 5 - Paradis-tunnel.

(*) KONIGSON, Elie : Op. cit. p. 240.

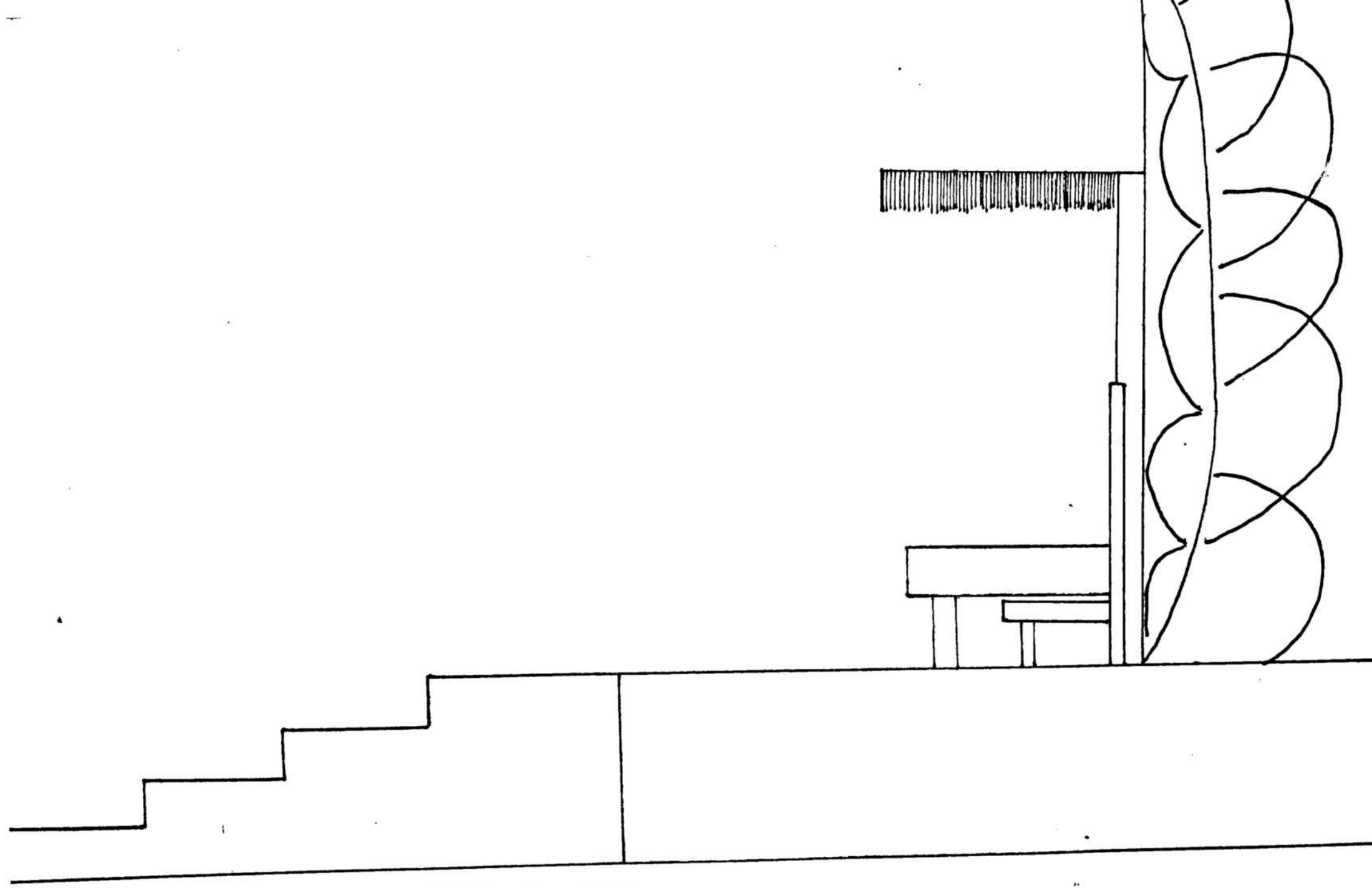


FIGURA 18. a) El Paradís. Perfil.

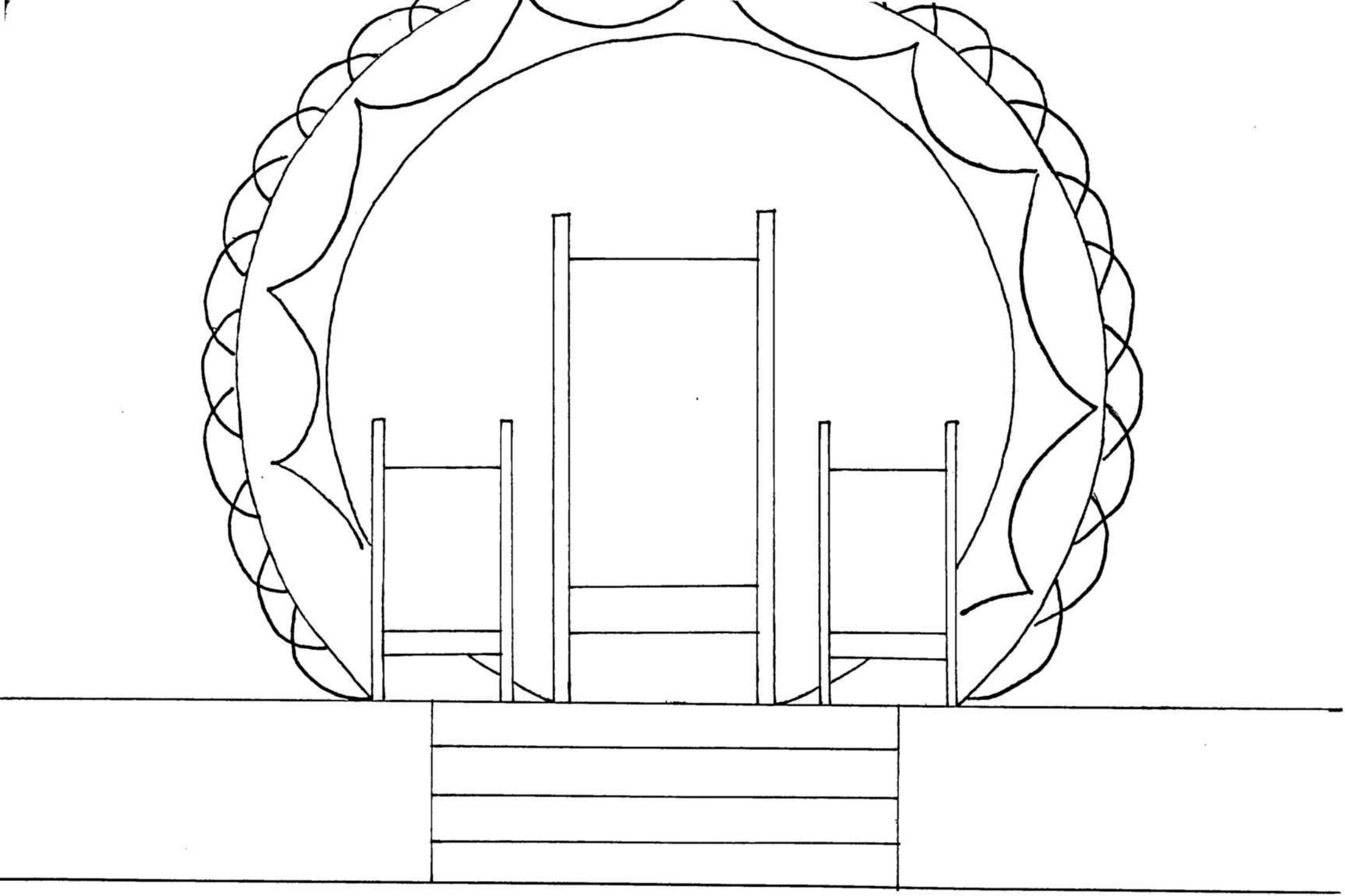
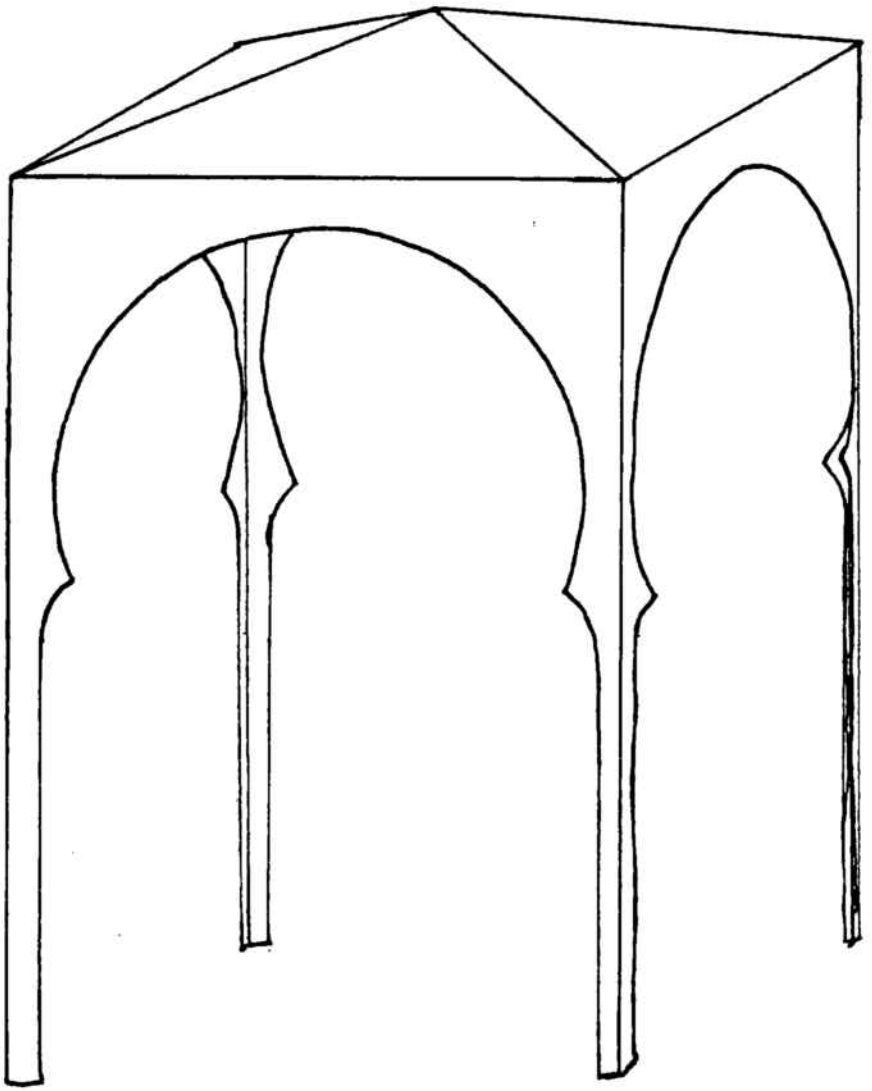
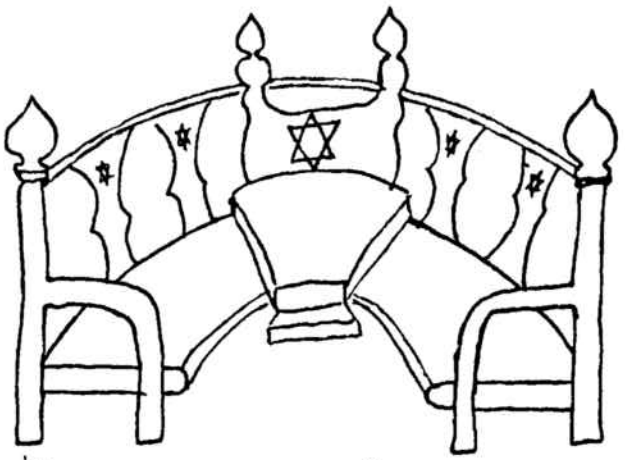


FIGURA 18. b) El Paradís. Frontal.



a.



b.

FIGURA 19. a.- Barraca dels Jueus. b.- Banc del Consell.

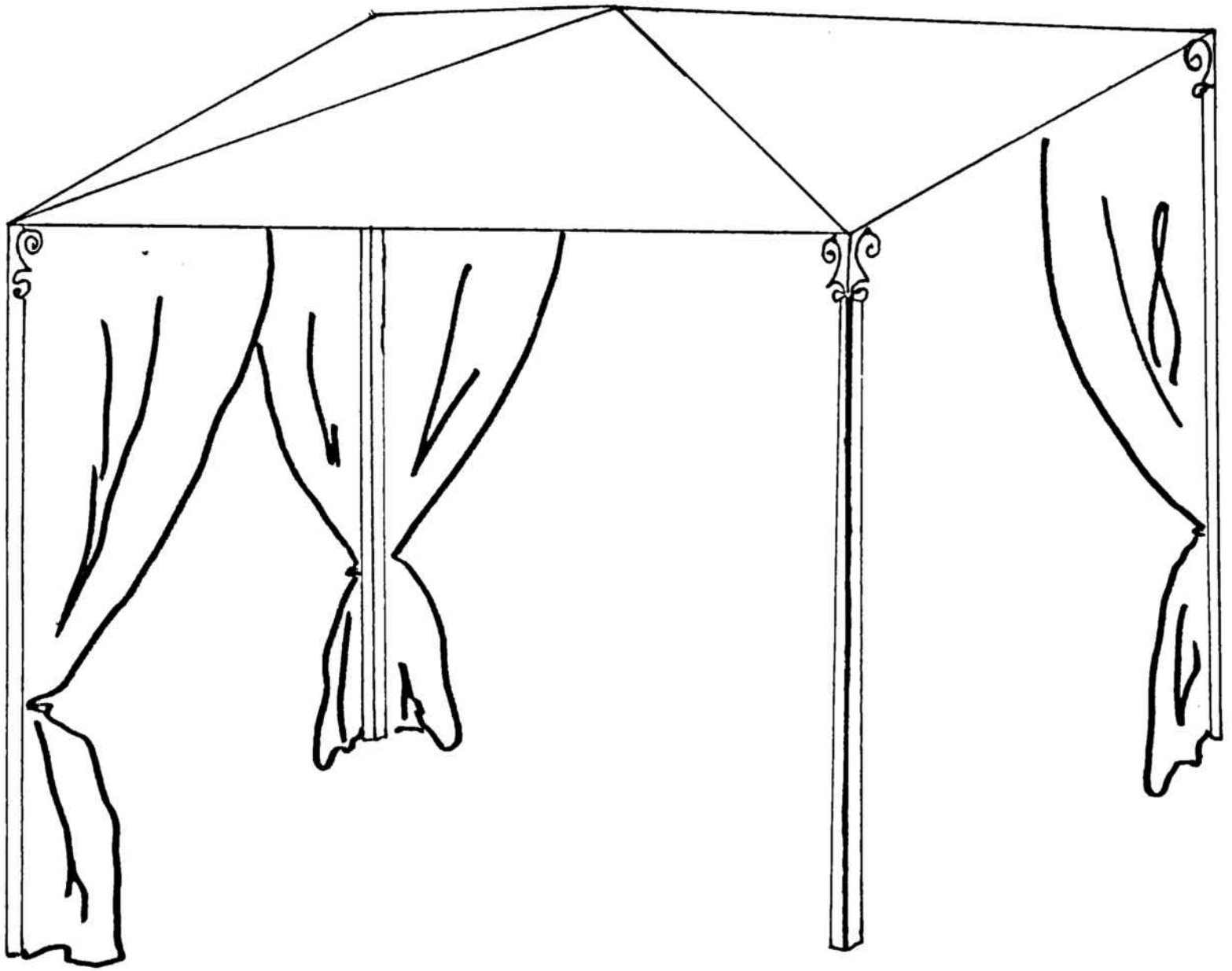


FIGURA 20. Casa de Maria.

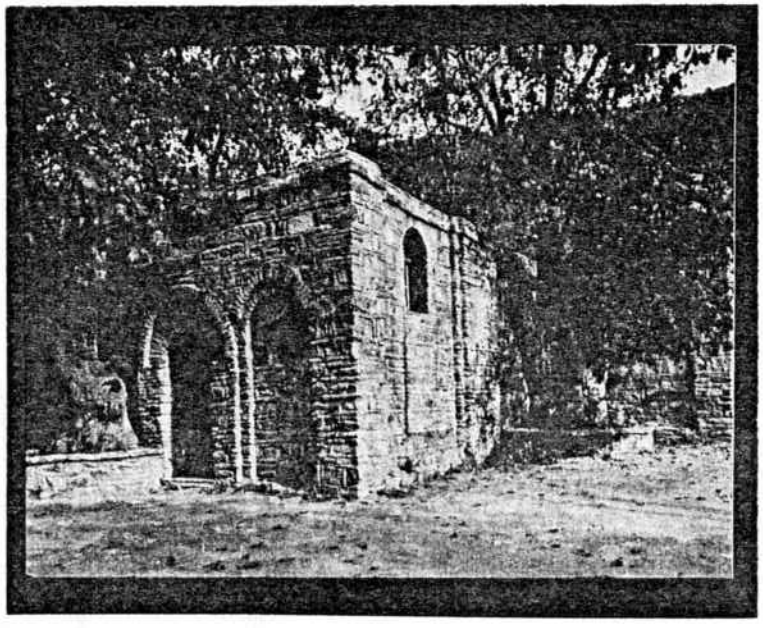


Foto 11 : Pressumpta Casa de Maria a la ciutat d'Efes.

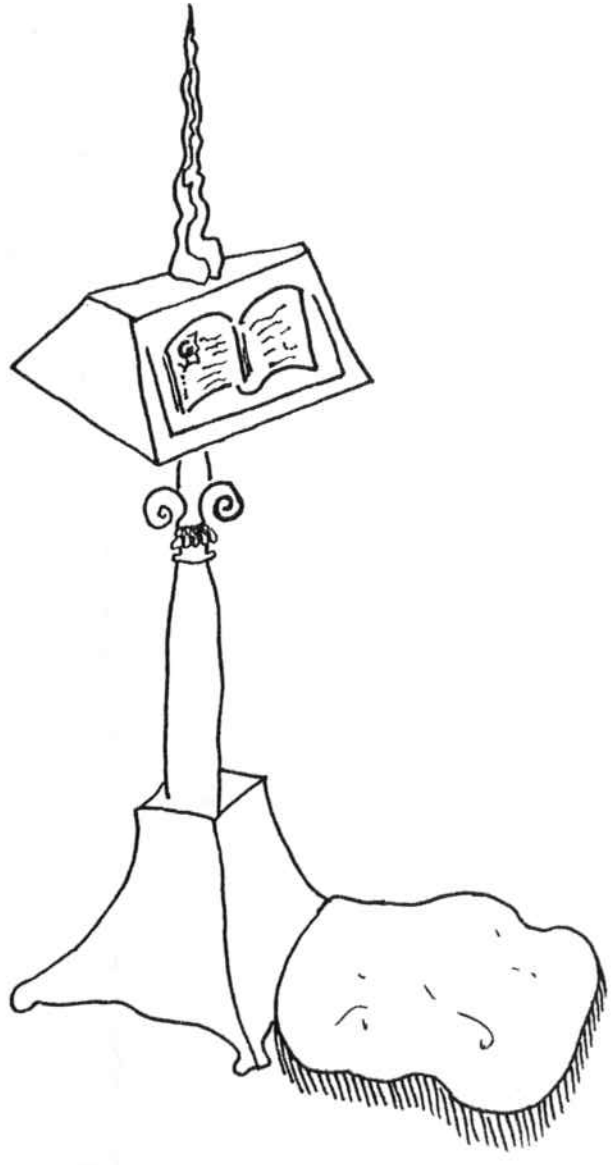


FIGURA 21. Oratori de Maria.

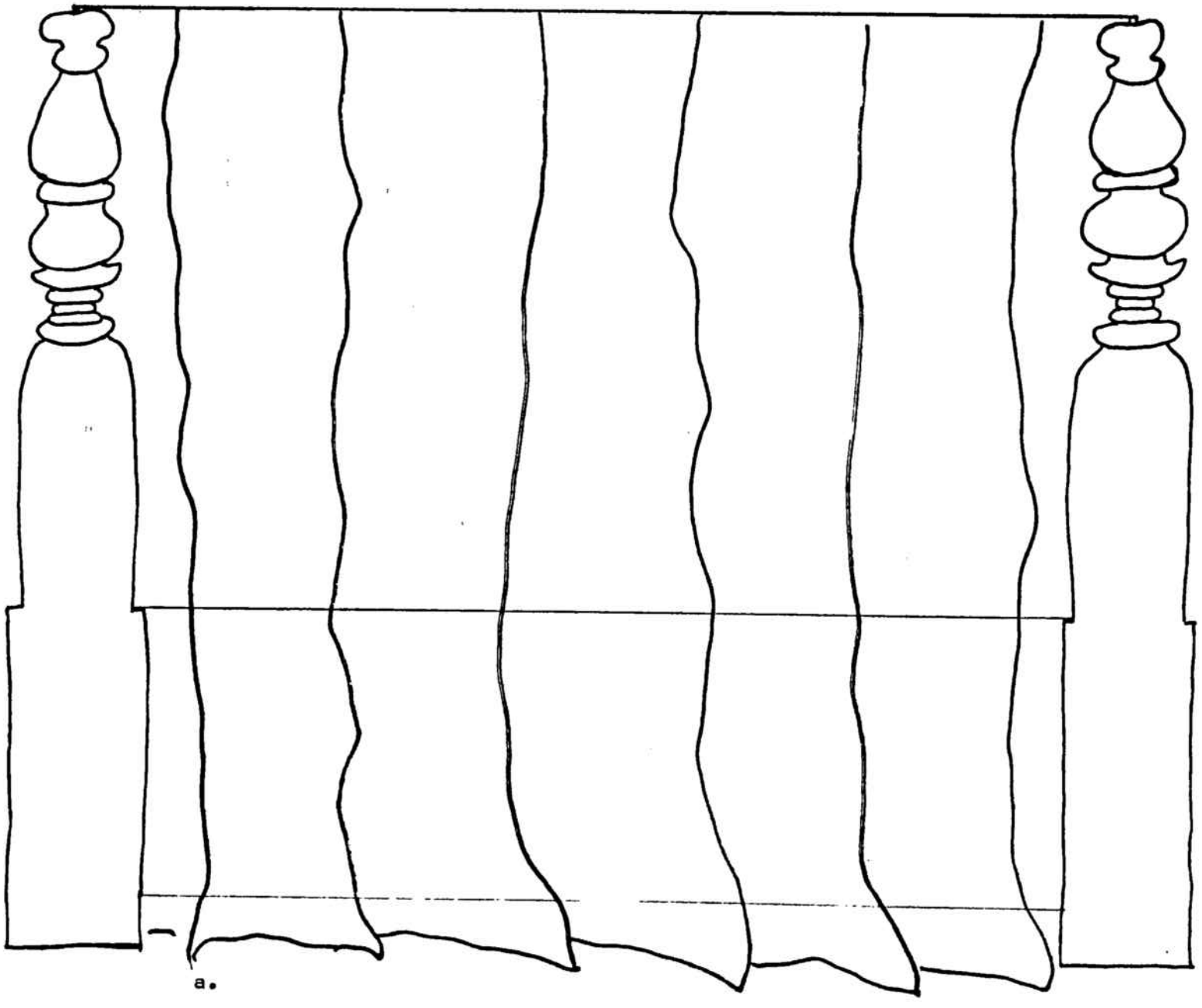
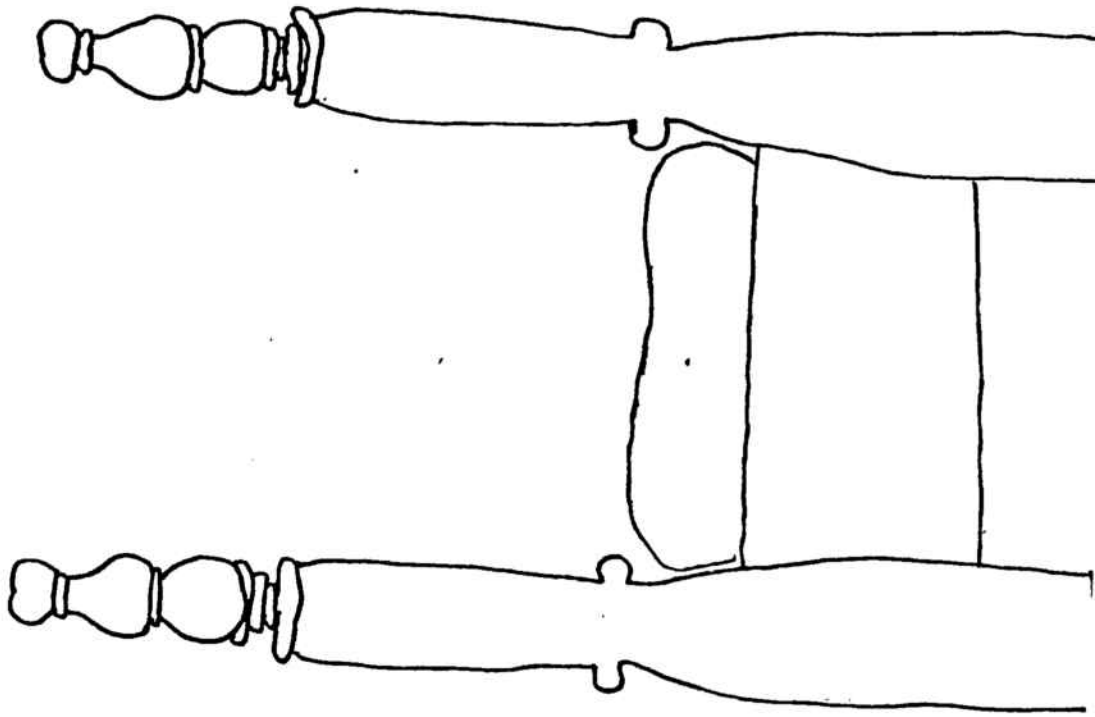


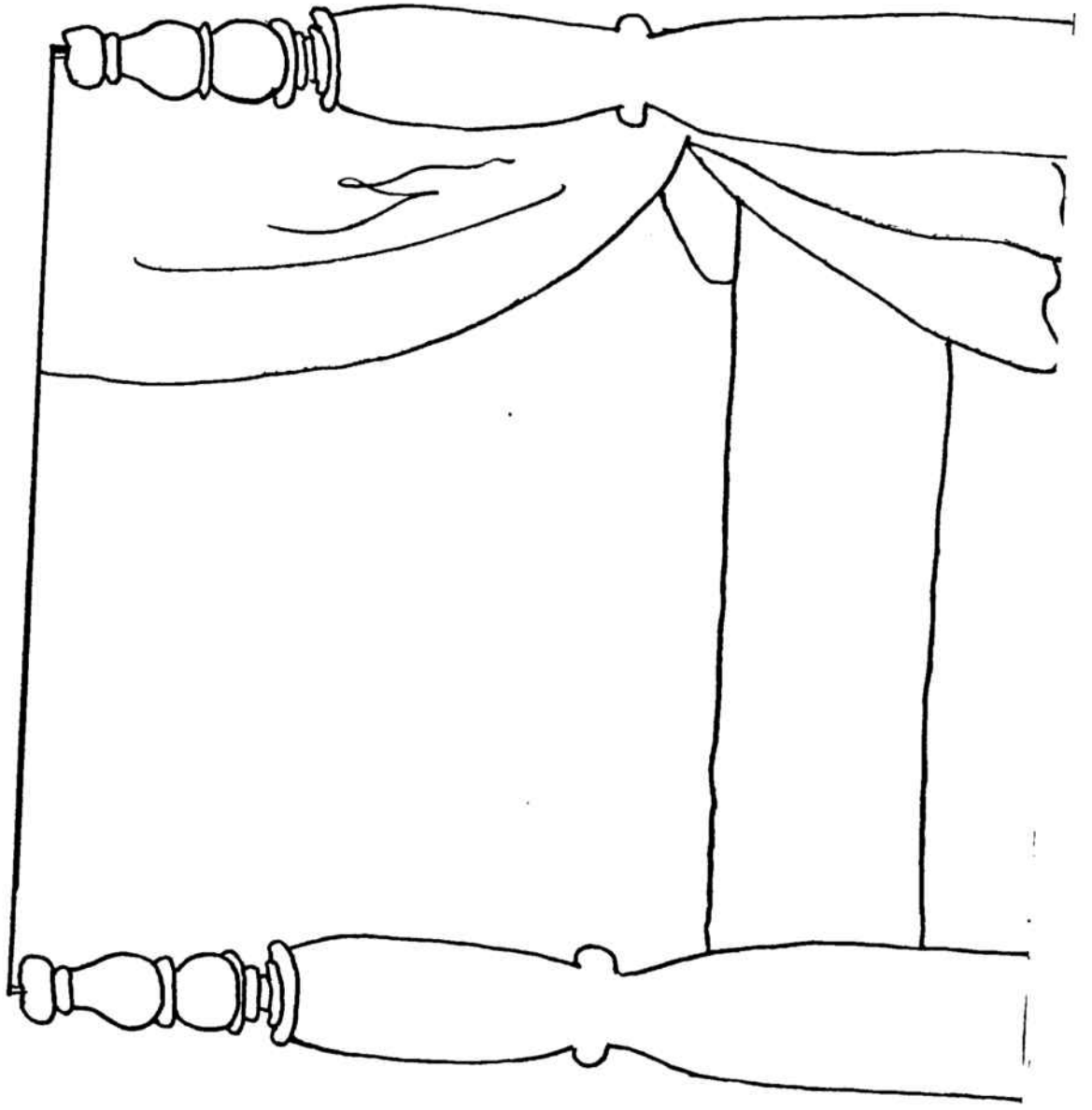
FIGURA 22. Llit de Maria.

a) Encortinat.

b) Perfil.

c) Frontal.





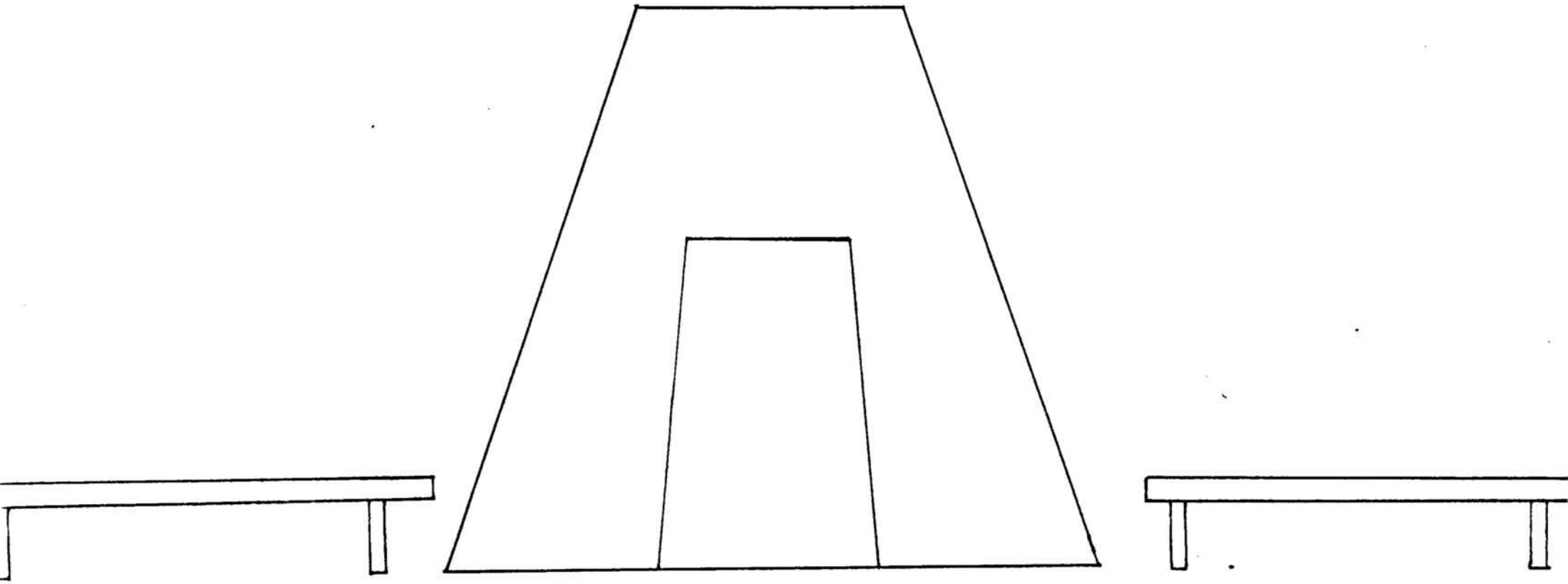


FIGURA 23. Sepulcre de Maria.

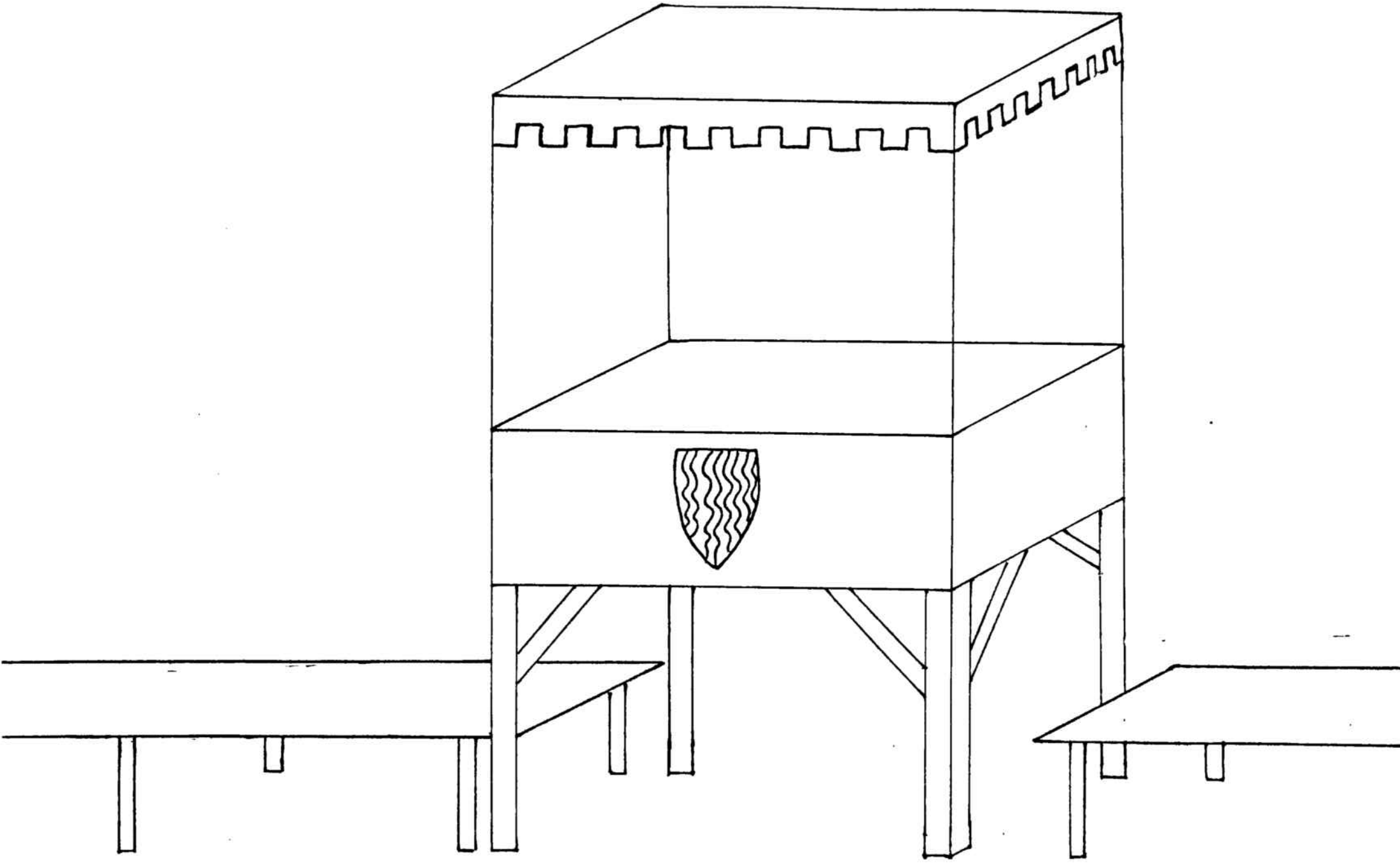


FIGURA 24. Espectador i Cadafal dels Cònsols de la Mar.

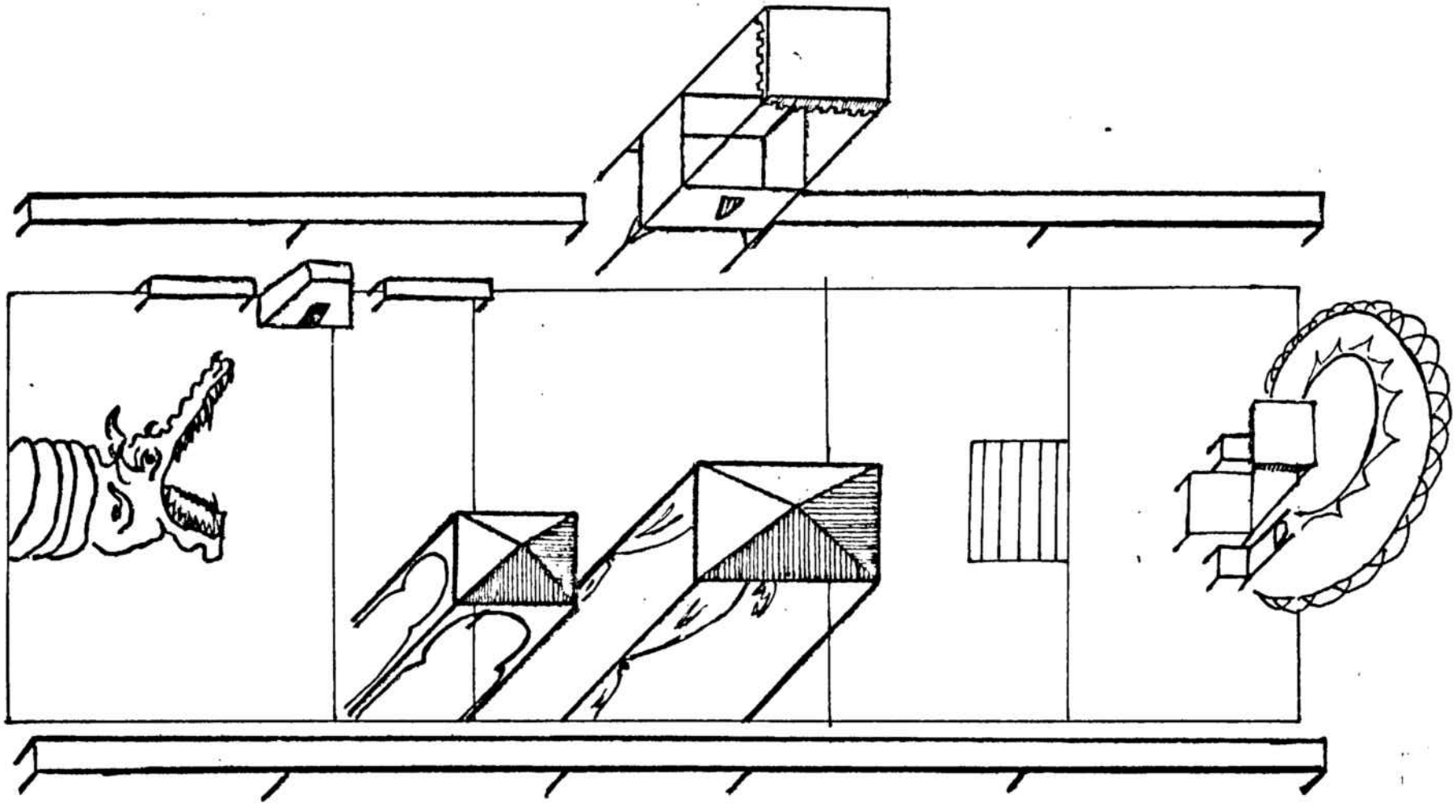


FIGURA 25. Espai escènic en perspectiva axonomètrica dels decorats.

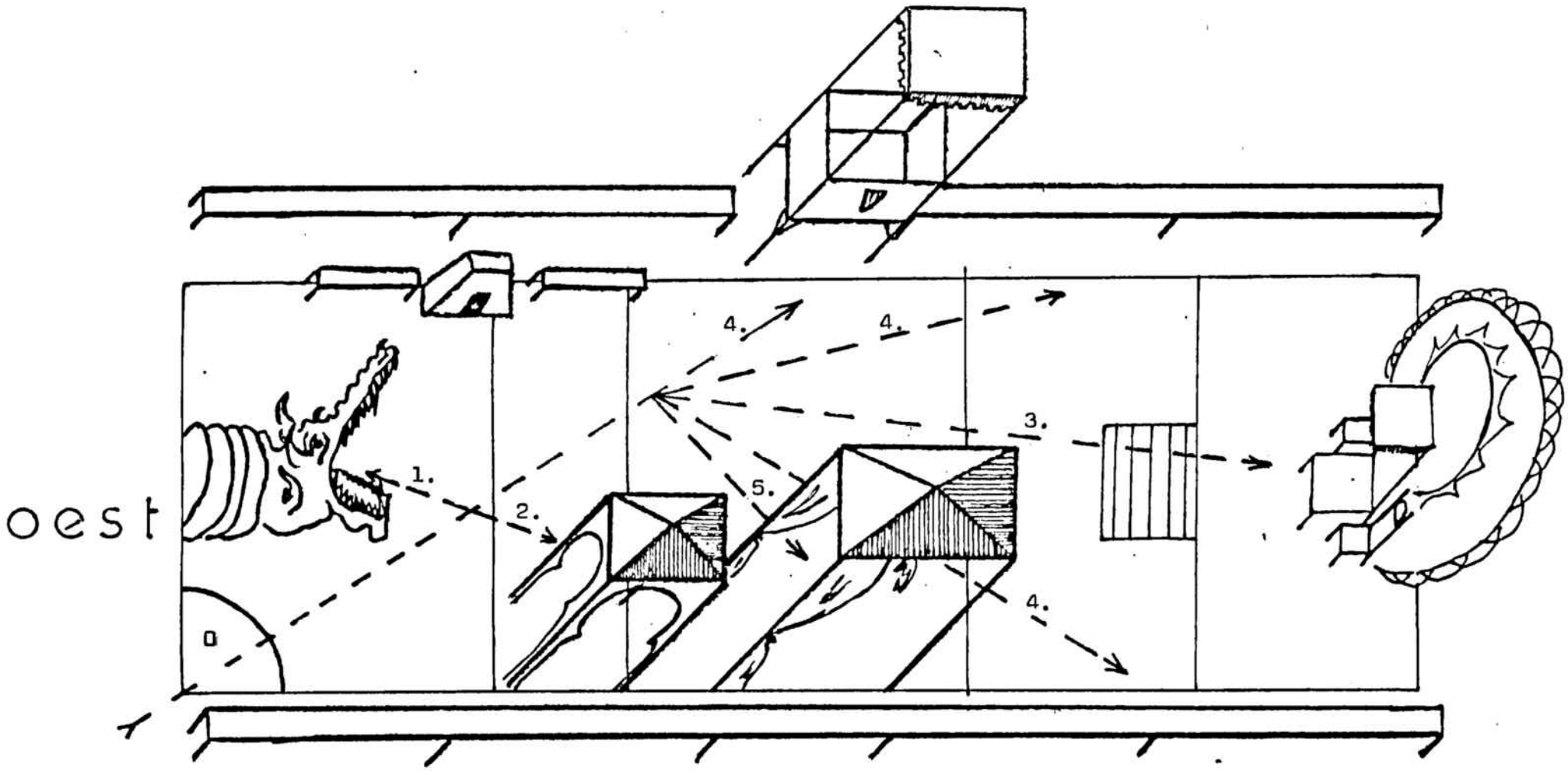
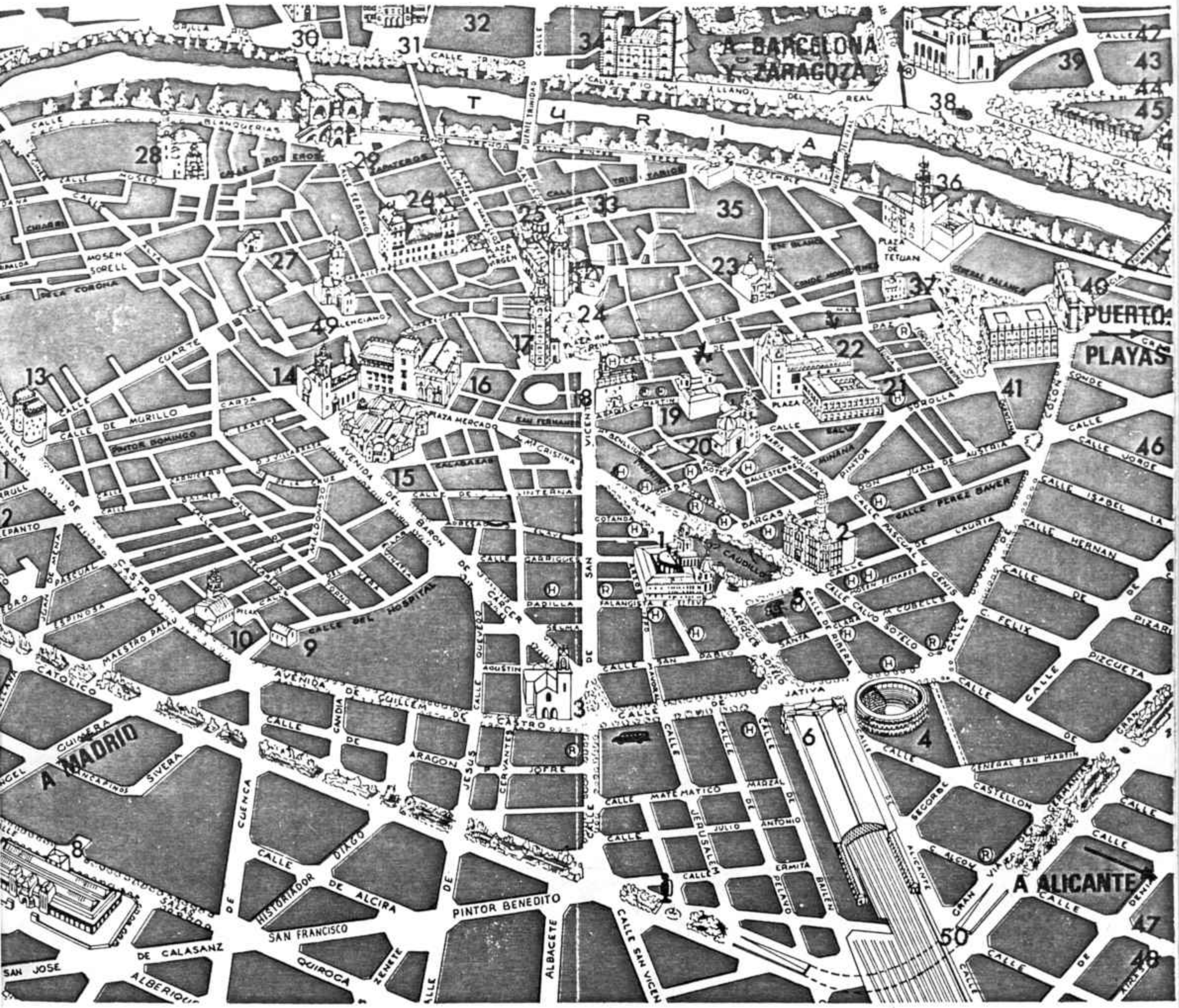


FIGURA 26.- Distribució dels personatges per ordre d'entrada a escena.
0.- Accès general dels actors. 1.- Diables. 2.- Jueus.
3.- Jesús i cohort celestial. 4.- Apostolat. 5.- Maria i
donzelles.



1. Oficina de Turismo-Ayuntamiento.
2. Correos y Telégrafos.
3. Iglesia de San Agustín.
4. Plaza de Toros.
5. Telefónica.
6. Estación del Norte (término).
8. Mercado de Abastos.
9. Capilla de Santa Lucía.
10. Iglesia del Pilar.
11. Iglesia de San Sebastián.
12. Jardín Botánico.
13. TORRES DE CUARTE.
14. IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES.
15. MERCADO CENTRAL.
16. LONJA.
17. IGLESIA Y TORRE DE SANTA CATALINA.
18. Iglesia de San Martín.
19. PALACIO DOS AGUAS Y MUSEO NACIONAL DE CERAMICA.

PLANO - GUIA

20. Iglesia de San Juan de la Cruz (antes San Andrés).
21. Universidad.
22. IGLESIA, Colegio y MUSEO DEL PATRIARCA.
23. Iglesia de Santo Tomás.
24. CATEDRAL Y TORRE DEL MIGUELETE.
25. REAL BASILICA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS.
26. PALACIO DE LA GENERALIDAD.
27. Portal de Valldigna.
28. Iglesia de Santa Cruz (Barrio del Carmen).
29. TORRES DE SERRANOS.
30. Iglesia de Santa Mónica.
31. Ferrocarriles Eléctricos.
32. Campo de Vallejo.
33. Museo Paleontológico.
34. MUSEO DE BELLAS ARTES.
35. Iglesia del Temple.
36. IGLESIA Y CLAUSTRO DE SANTO DOMINGO.
37. Casa Natalicia de San Vicente Ferrer.
38. Feria Muestrario Internacional.
39. Palacio de Ripalda.
40. Cruz de los Caídos (Autobús del Saler).
41. Palacio de Justicia.
42. Ciudad Universitaria.
43. Palacio Municipal.
44. Campo de Mestalla.
45. Estación de Aragón (Alameda).
46. Mercado de Colón.
47. Iglesia de San Valero.
48. Mercado de Ruzafa.
49. Iglesia de San Nicolás.
50. Paso subterráneo.

FIGURA 27. Entorn urbà de la Catedral de València, escenari del DAV.

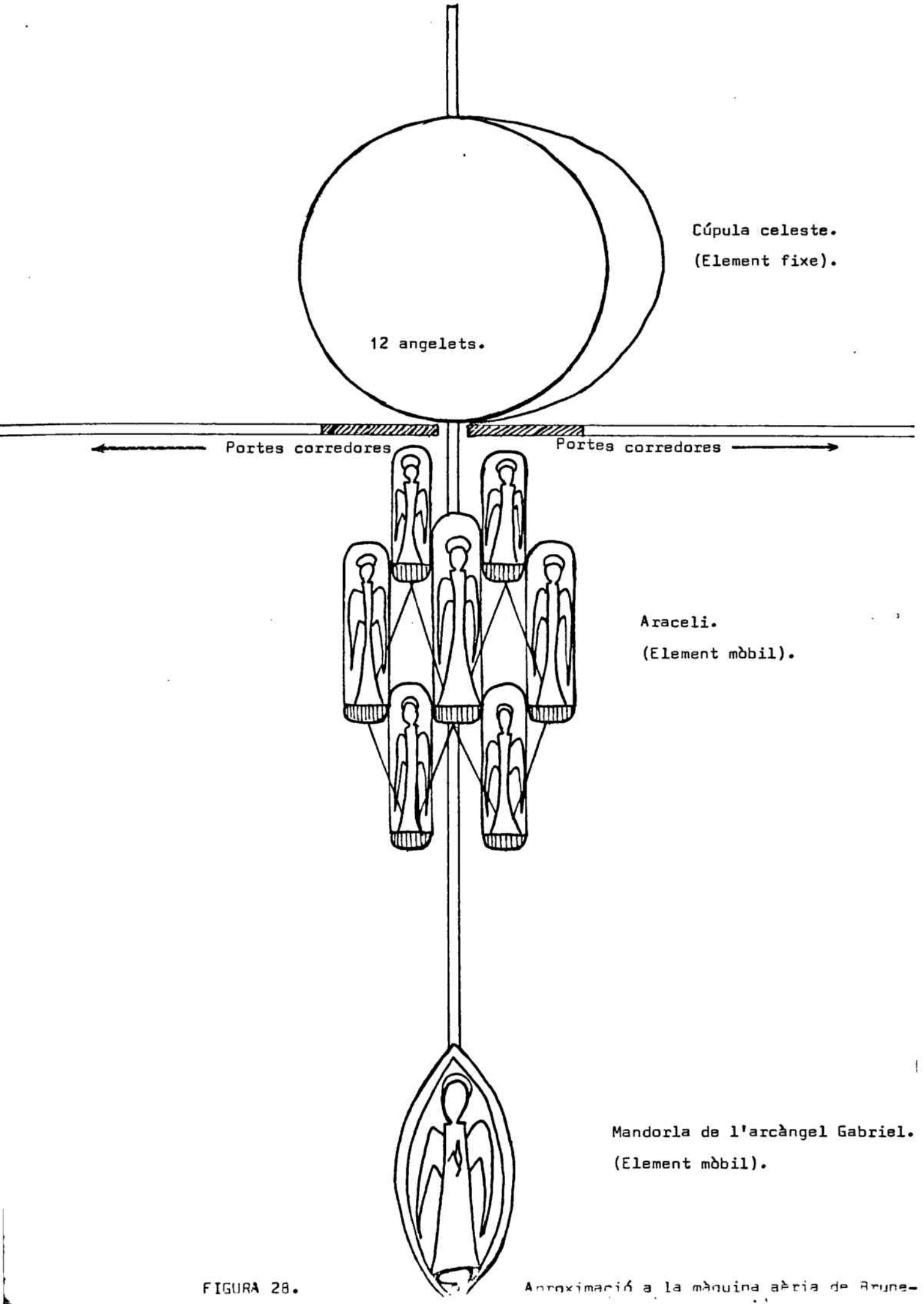


FIGURA 28. Aproximació a la màquina aèria de Brune-

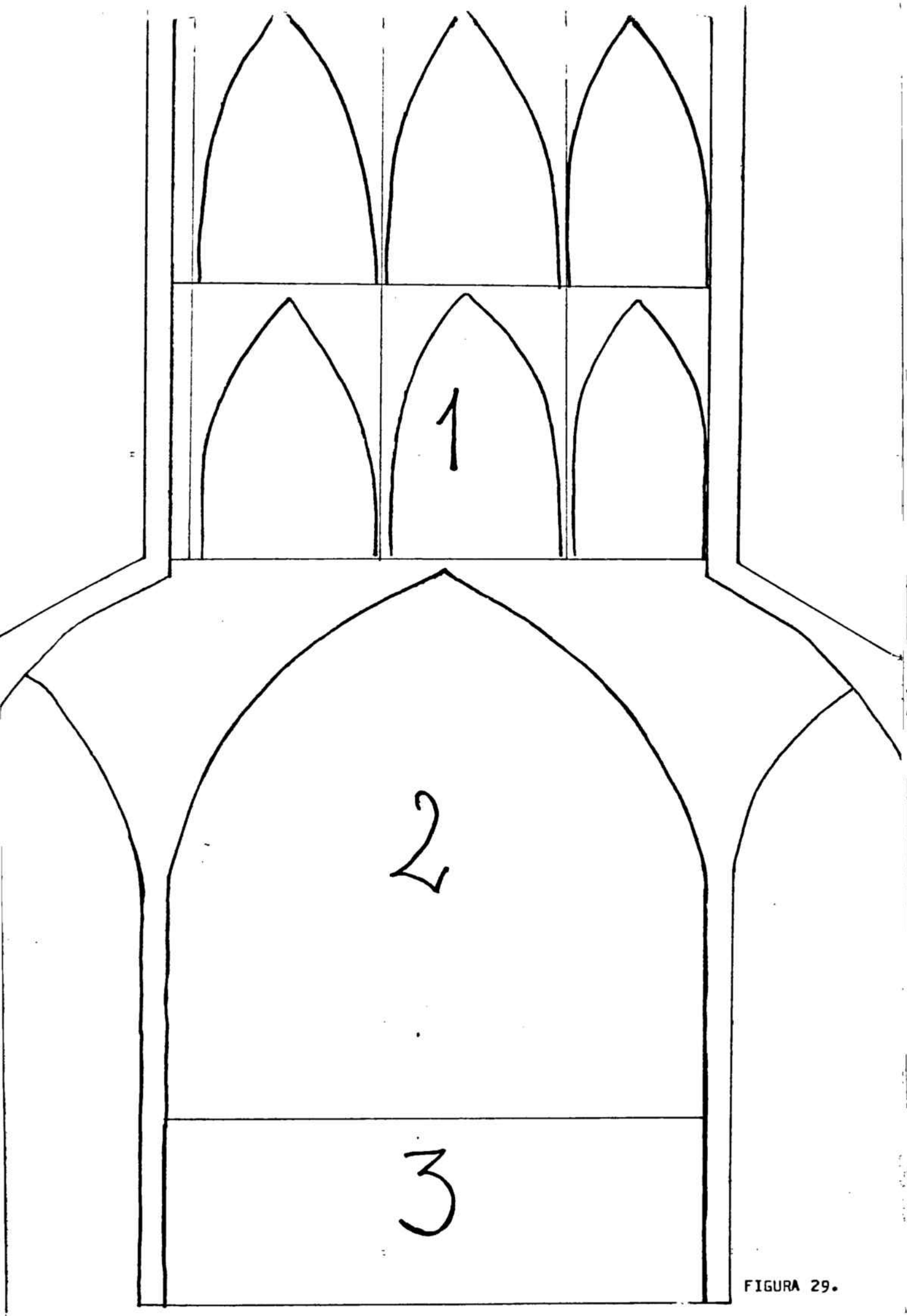


FIGURA 29.

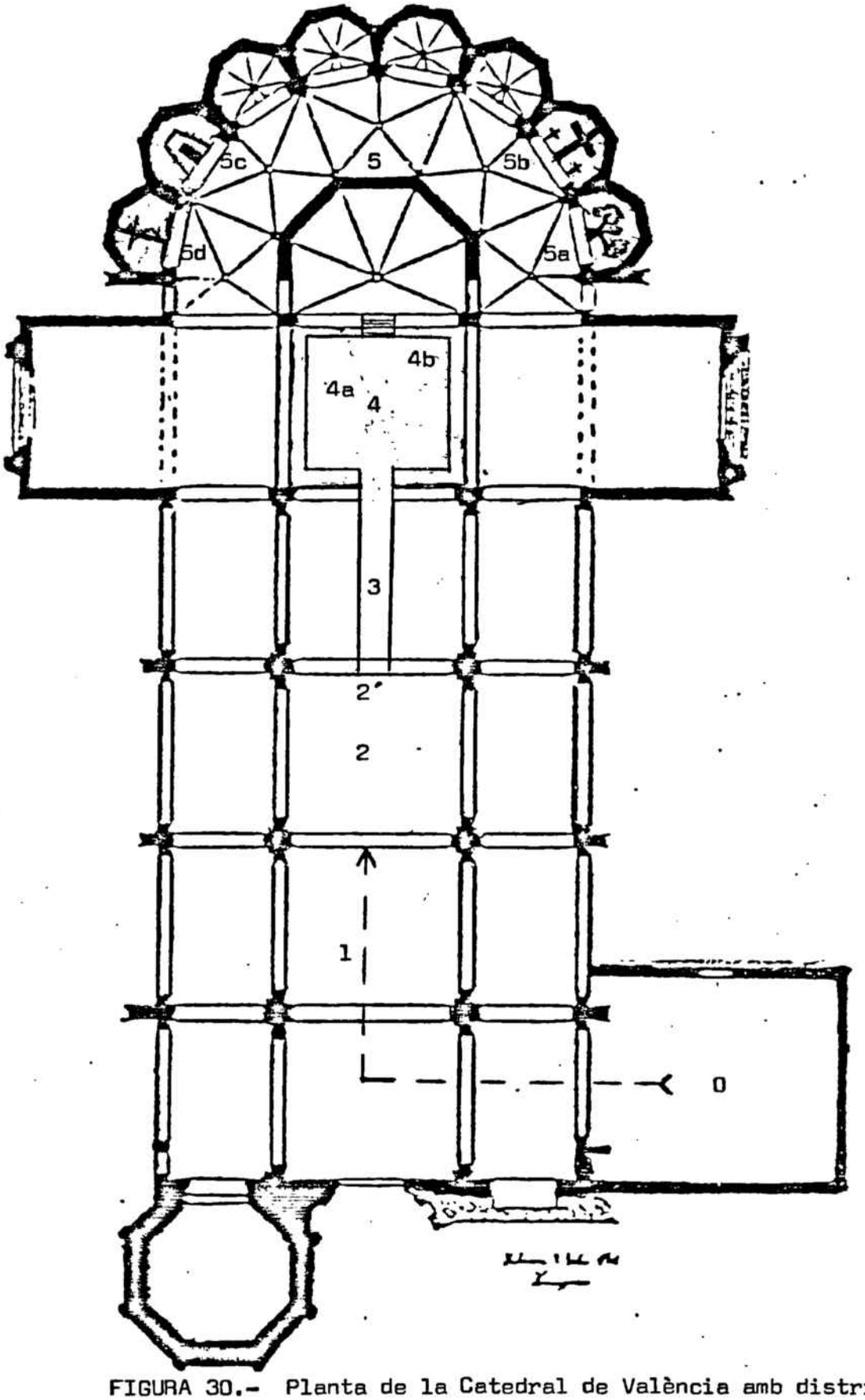


FIGURA 30.- Planta de la Catedral de València amb distribució escènica horitzontal. 0.- Sala Capitular (Vestuari). 1.- Sortida a escena. 2.- Cor. 2'.- Porta del cor. 3.- Passadís. 4.- Cadafal. 4a.- Casa Maria. 4b.- Trapa. 5.- Deambulatori. 5a.- Capella de l'Hort. 5b.- Capella del Calvari. 5c.- Capella del Sepulcre. 5d.- Capella de la Muntanya dels Olivers.

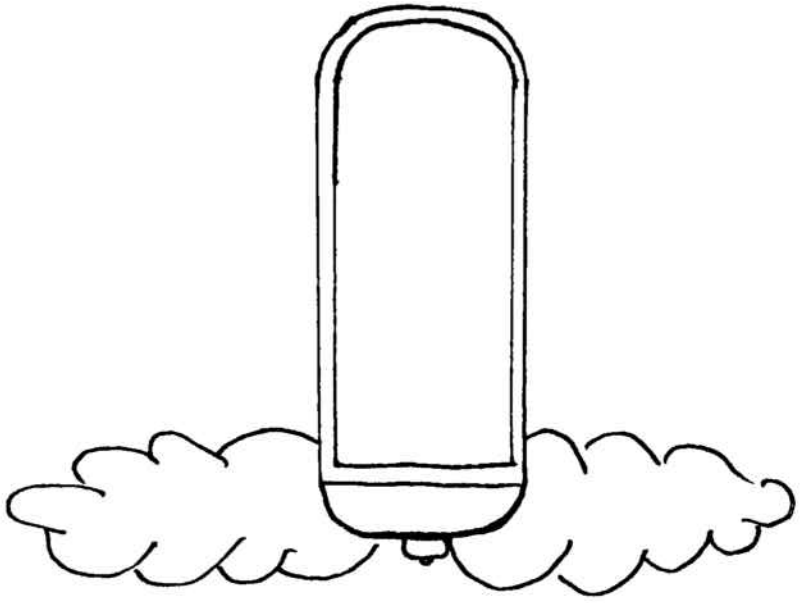


FIGURA 32. Peanya de l'àngel nunci (DAV).

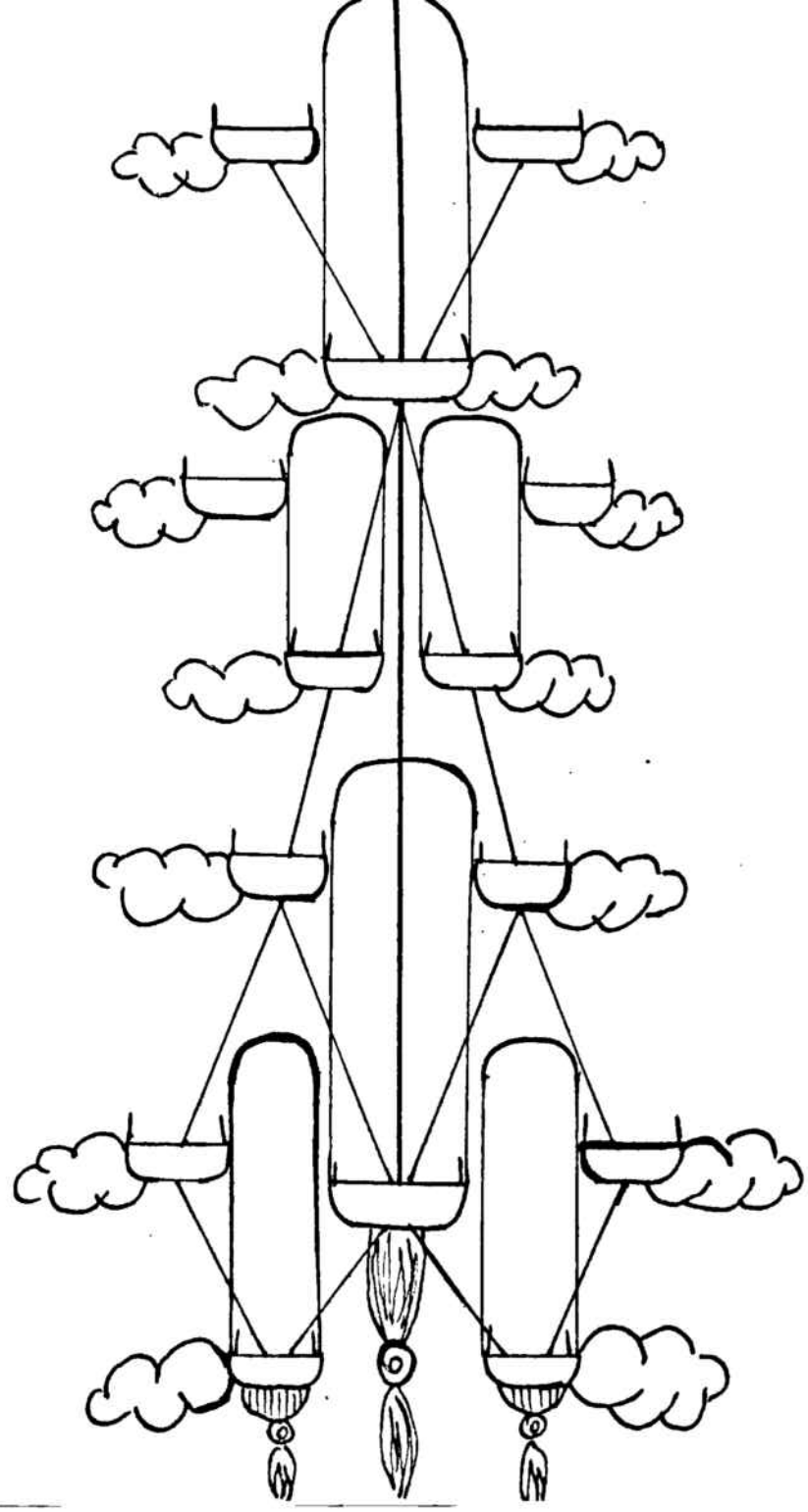


FIGURA 33. Araceli.
(DAV).

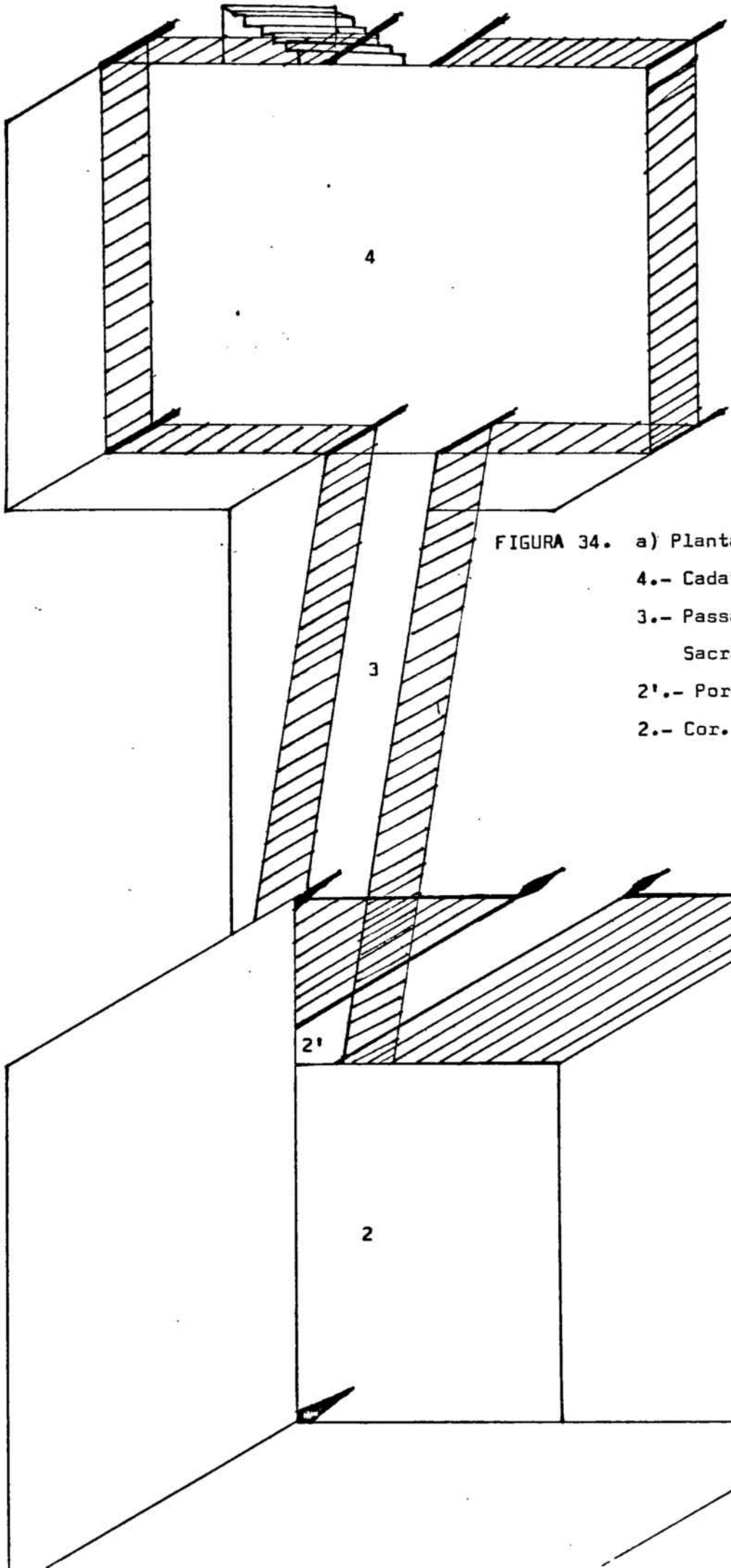


FIGURA 34. a) Planta axonomètric

4.- Cadafal.

3.- Passadís o Via Sacra.

2'.- Porta del Cor.

2.- Cor.

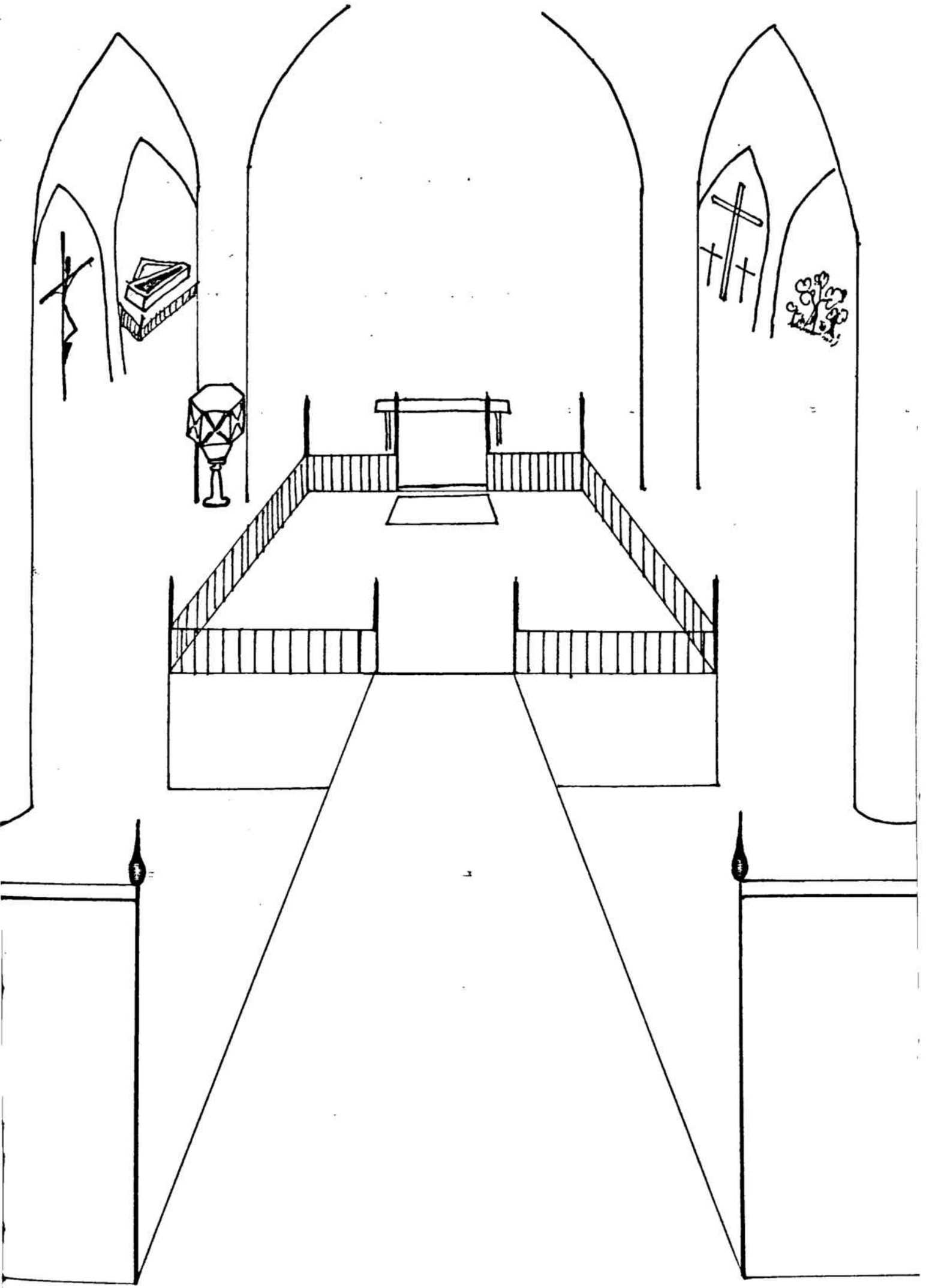
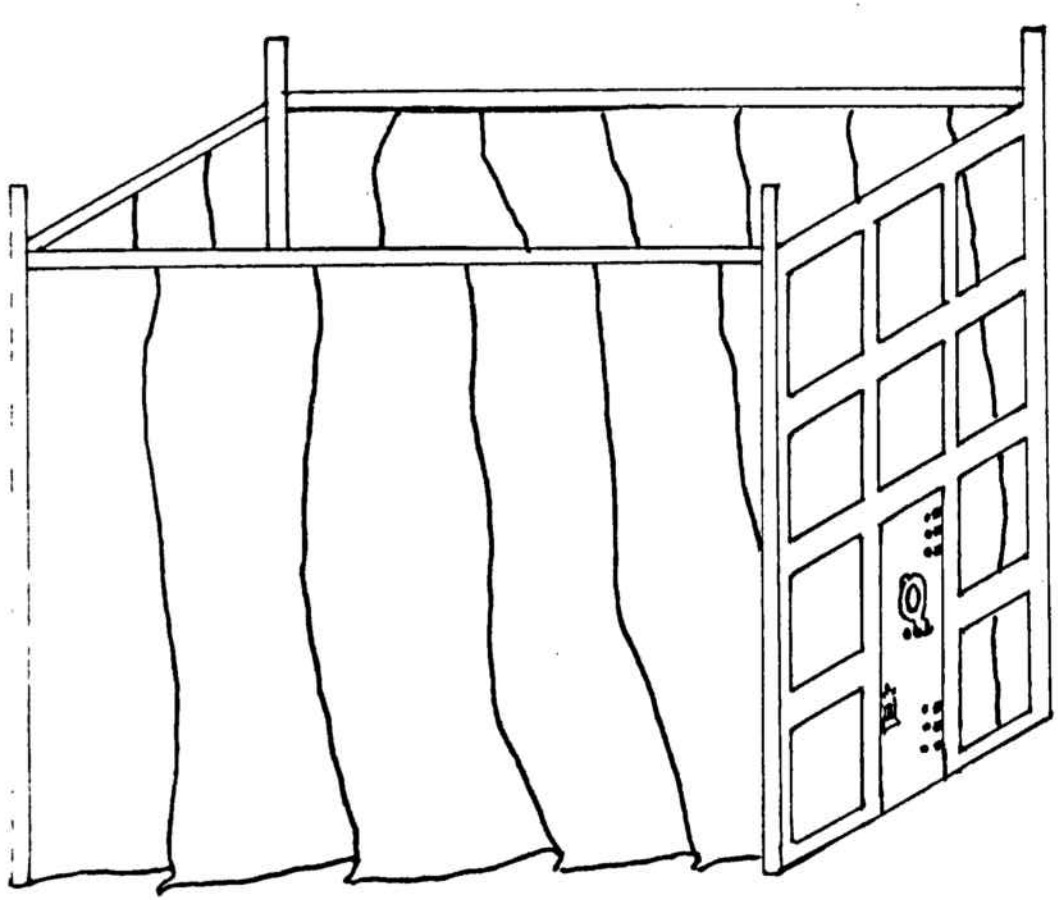
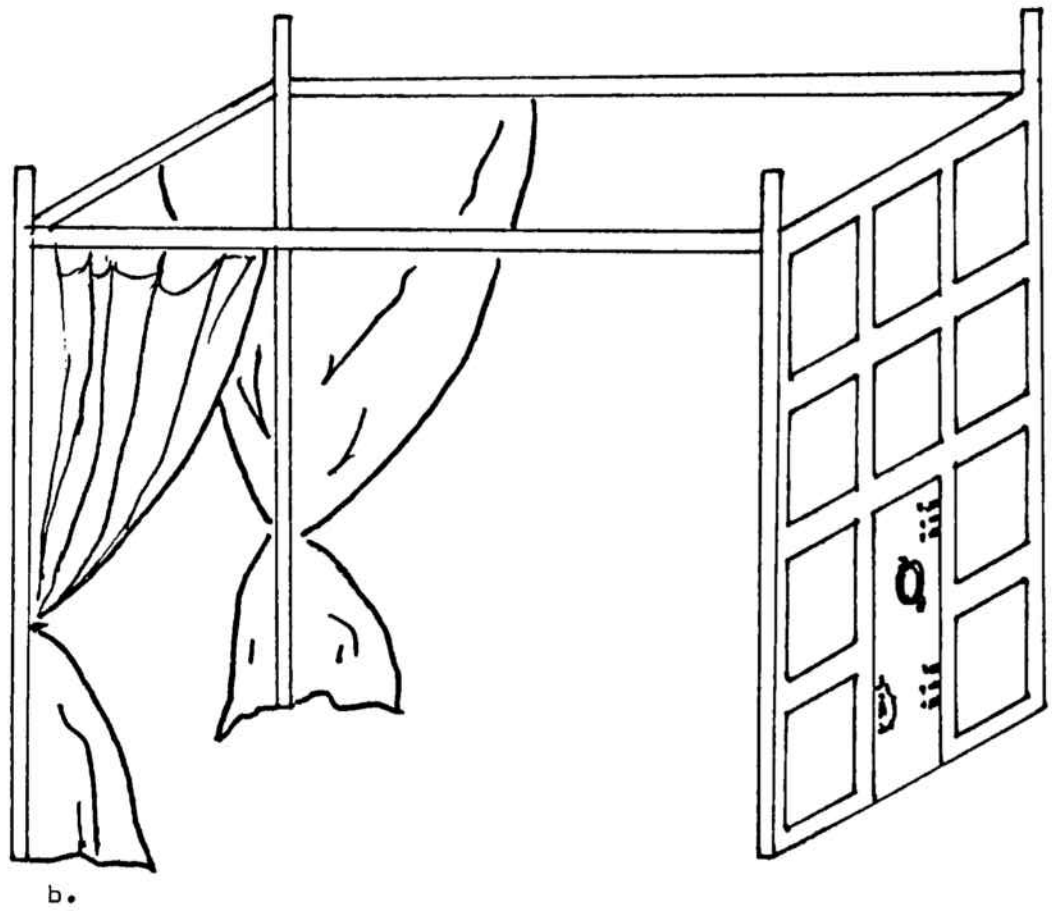


FIGURA 34. b) Escenario horizontal. Vista frontal.

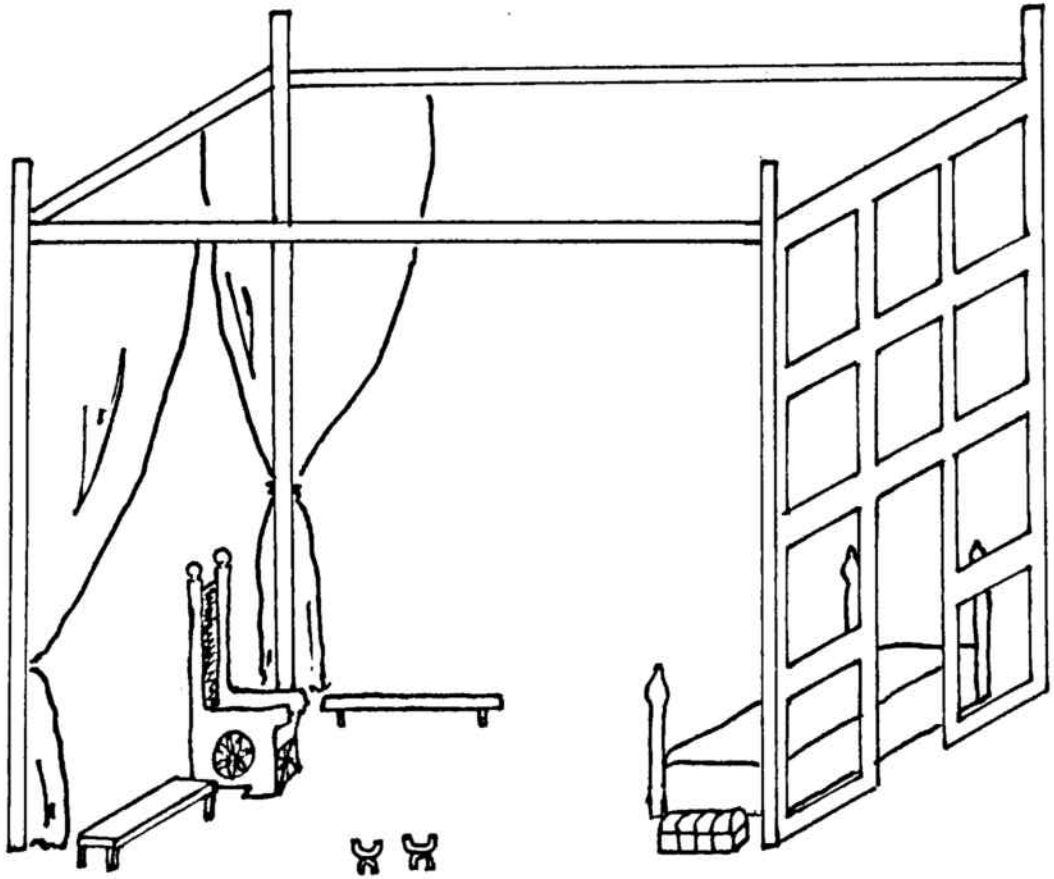


a.



b.

FIGURA 35. Casa de Maria.



c.

FIGURA 35. Casa de Maria.

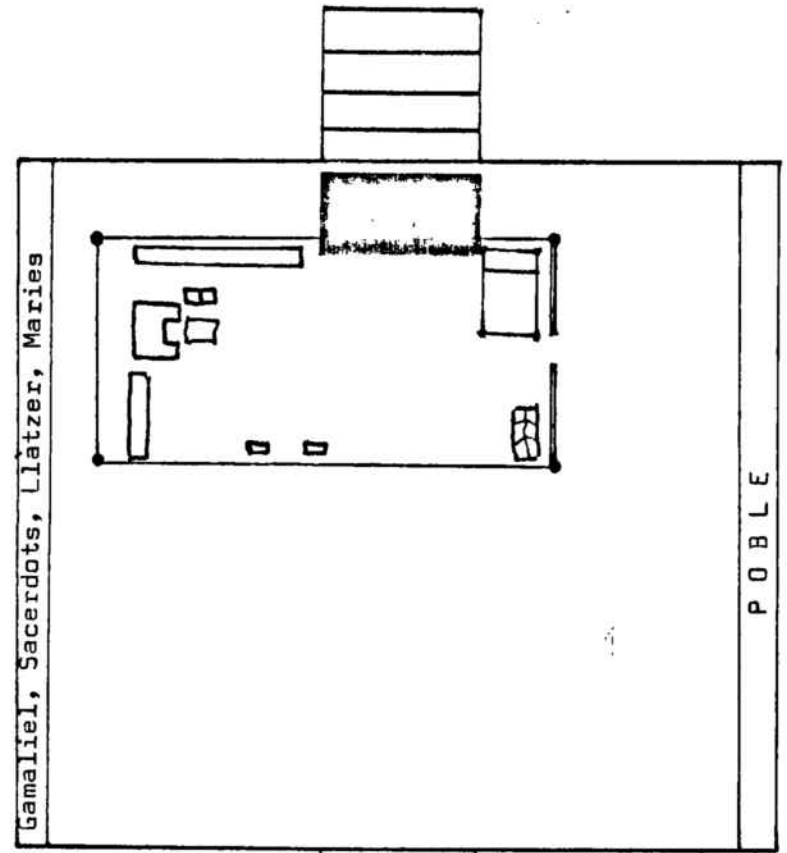


FIGURA 36. Planta del Cadafal. Distribució 1ª Jornada.

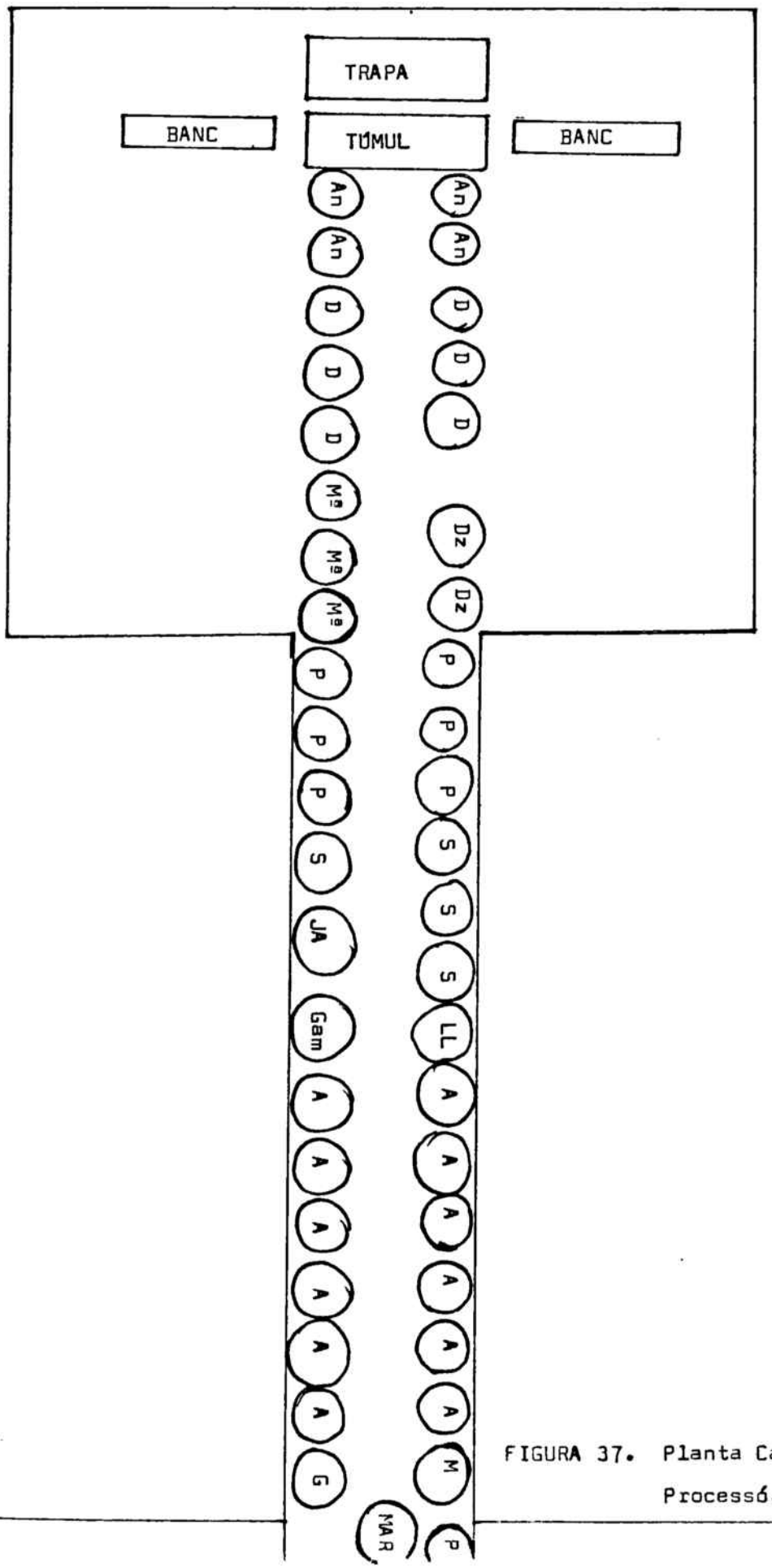


FIGURA 37. Planta Cadafal 2ª Jornada. Processó.

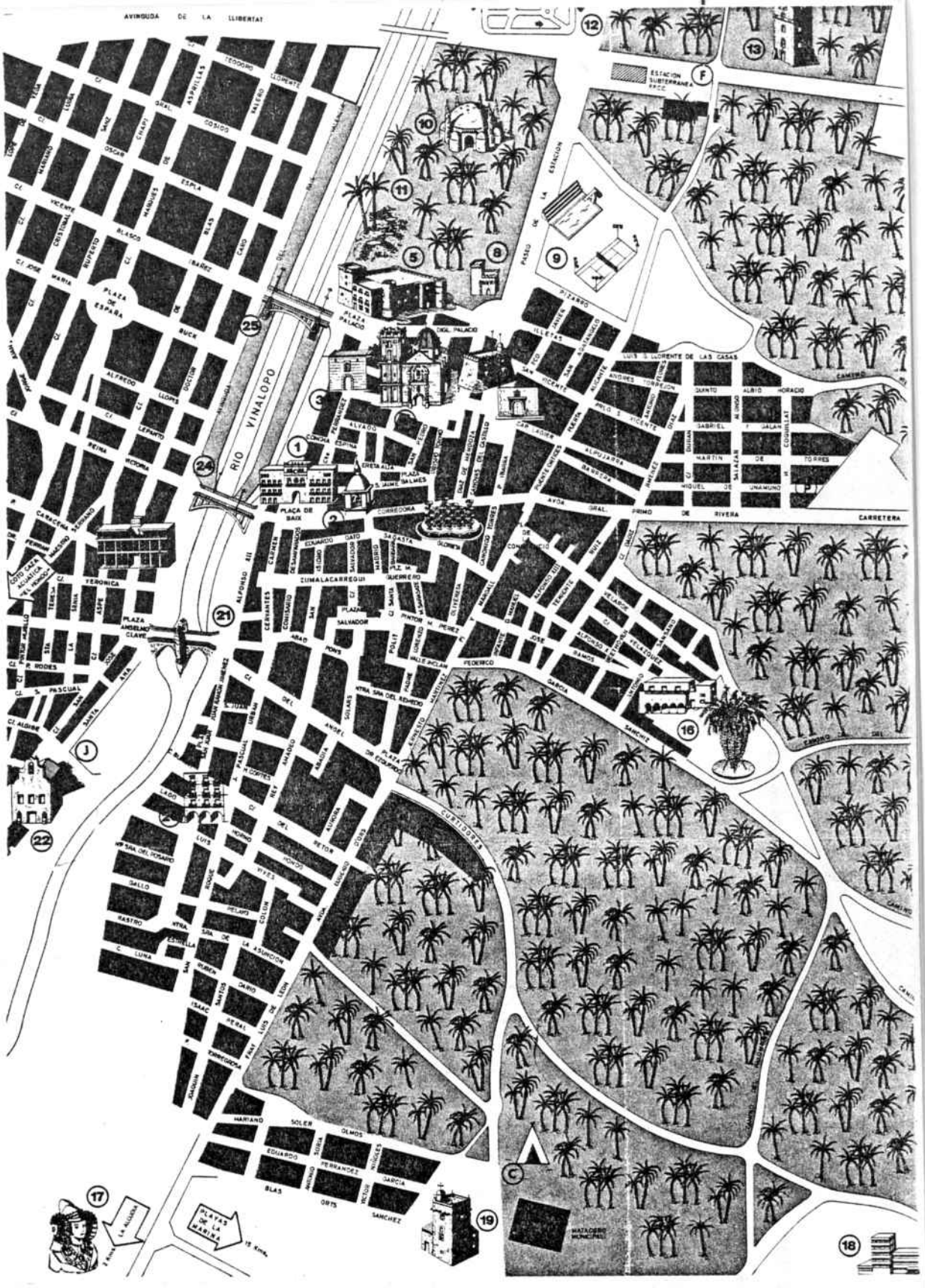


FIGURA 38. Emmarcament de la Basílica se Santa Maria, espai escènic del DAE.

1.- Ajuntament. 2.- Torre de la Vela. 3.- ERMITA DE SANT SEBASTIA (Vestuari dels actors del DAE). 4.- BASÍLICA DE SANTA MARIA (Escenari DAE). 5.- Palau d'Altamira. 6.- La Calaforra. 7.- Convent de la Mercè.

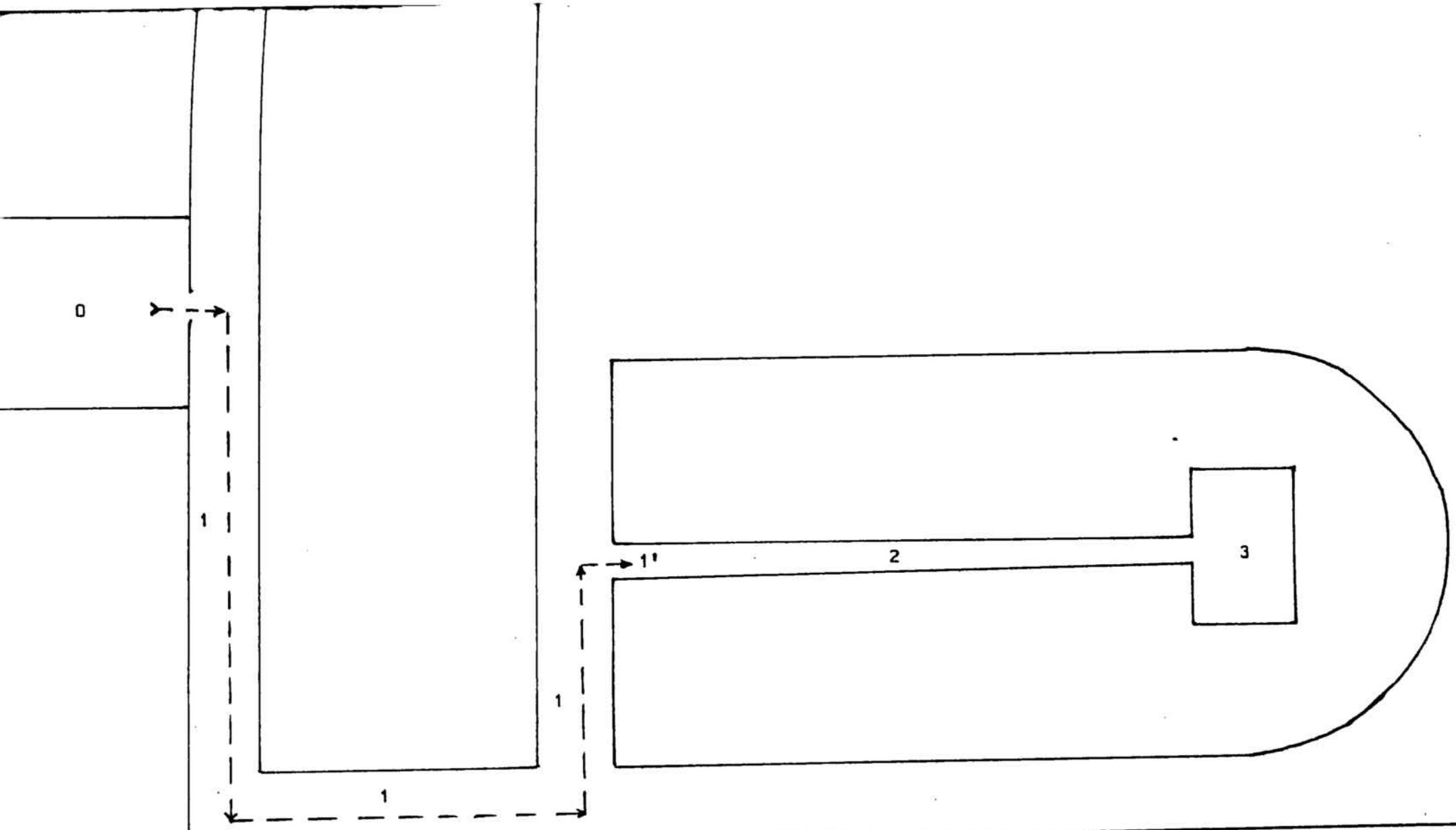


FIGURA 39. Solemne Sortida (DAE). 0.- Ermita de Sant Sebastià. 1.- Recorregut pels carrers que menen a la Basílica. 1'.- Porta de Santa Maria. 2.- "Andador". 3.- Cadafal.

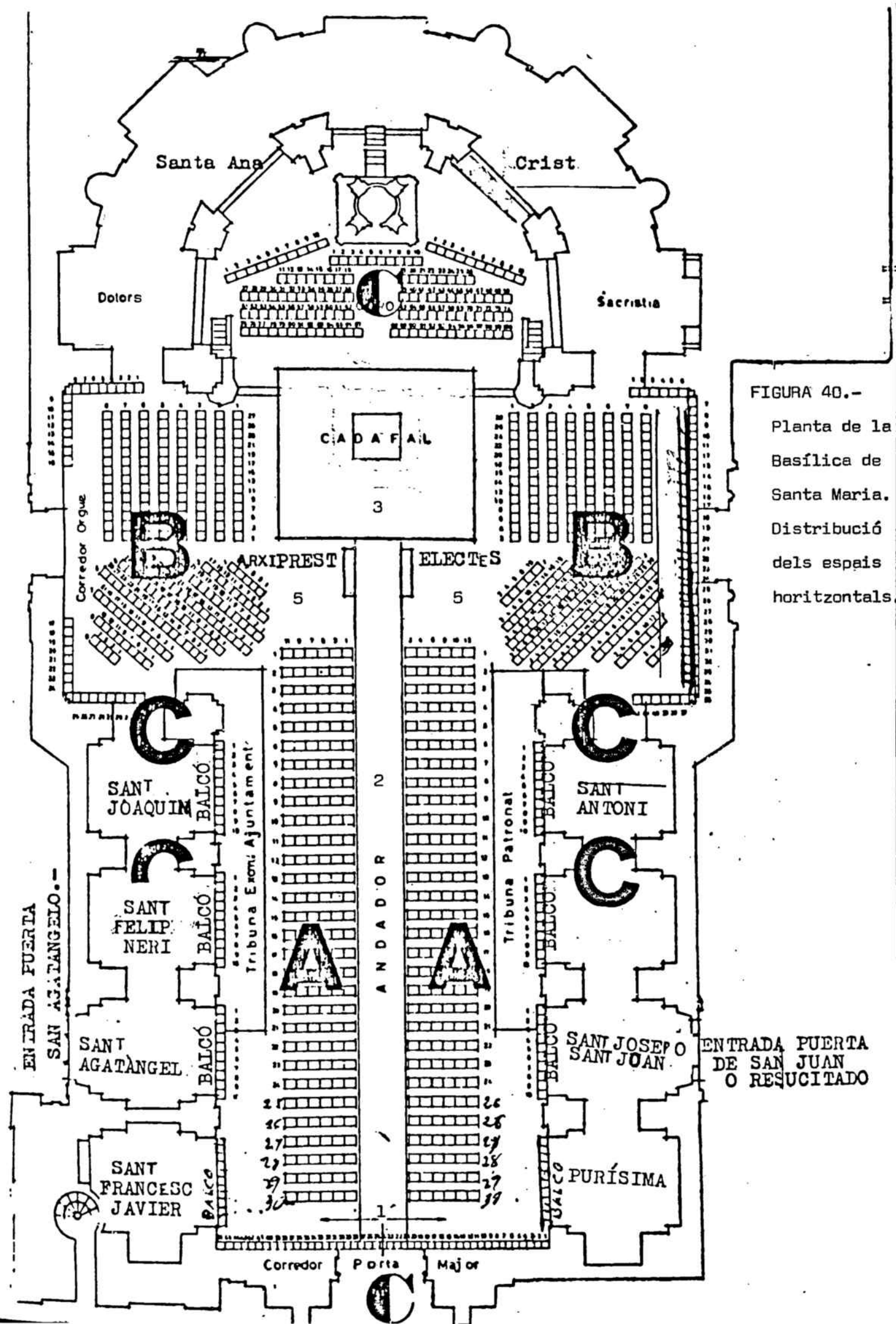


FIGURA 40.- Planta de la Basílica de Santa Maria. Distribució dels espais horitzontals.

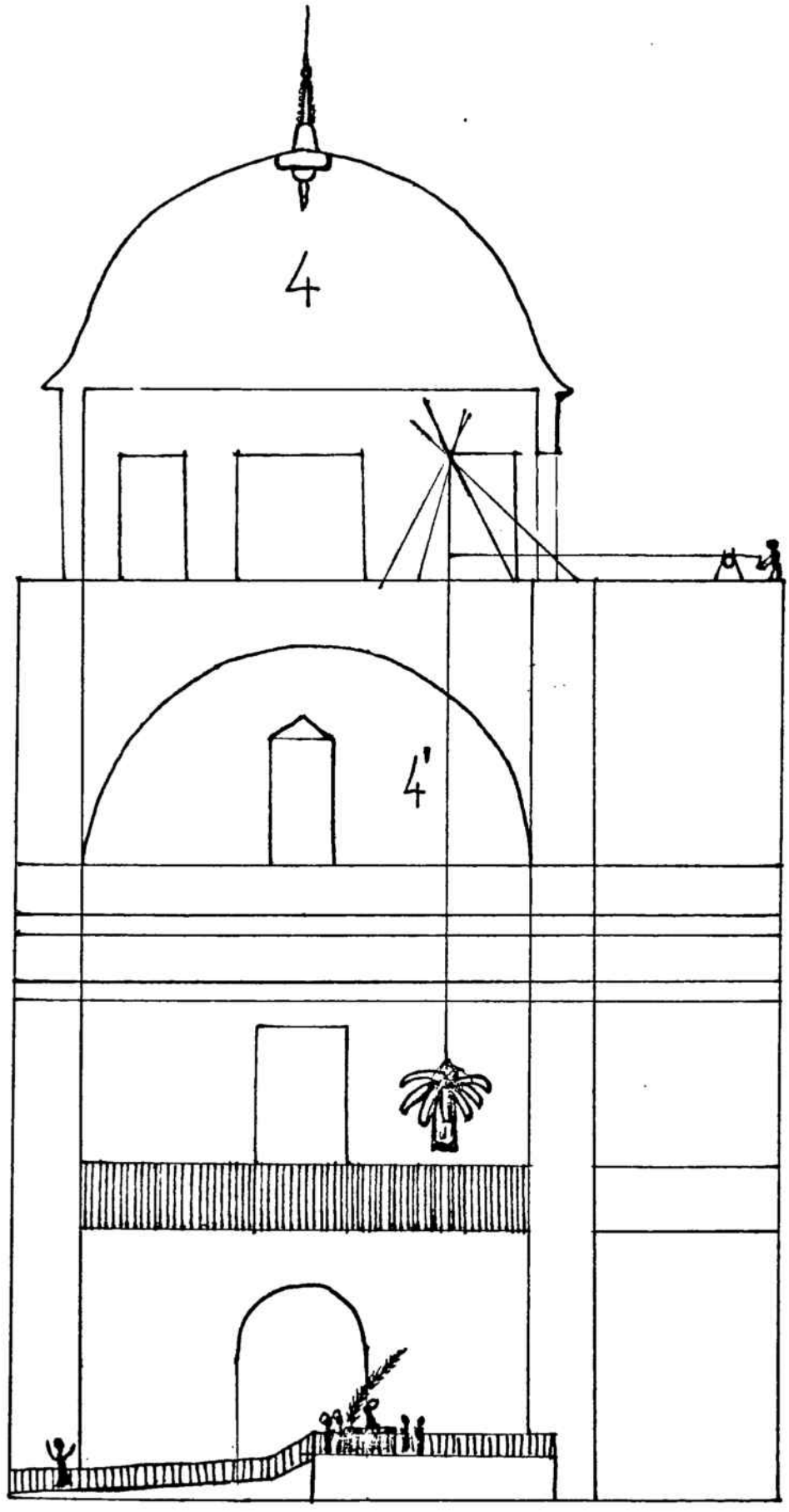


FIGURA 41. Visió plombada (DAE). 4.- Interior del Cel. 4'.- Recorregut vertical dels aparells aeris.

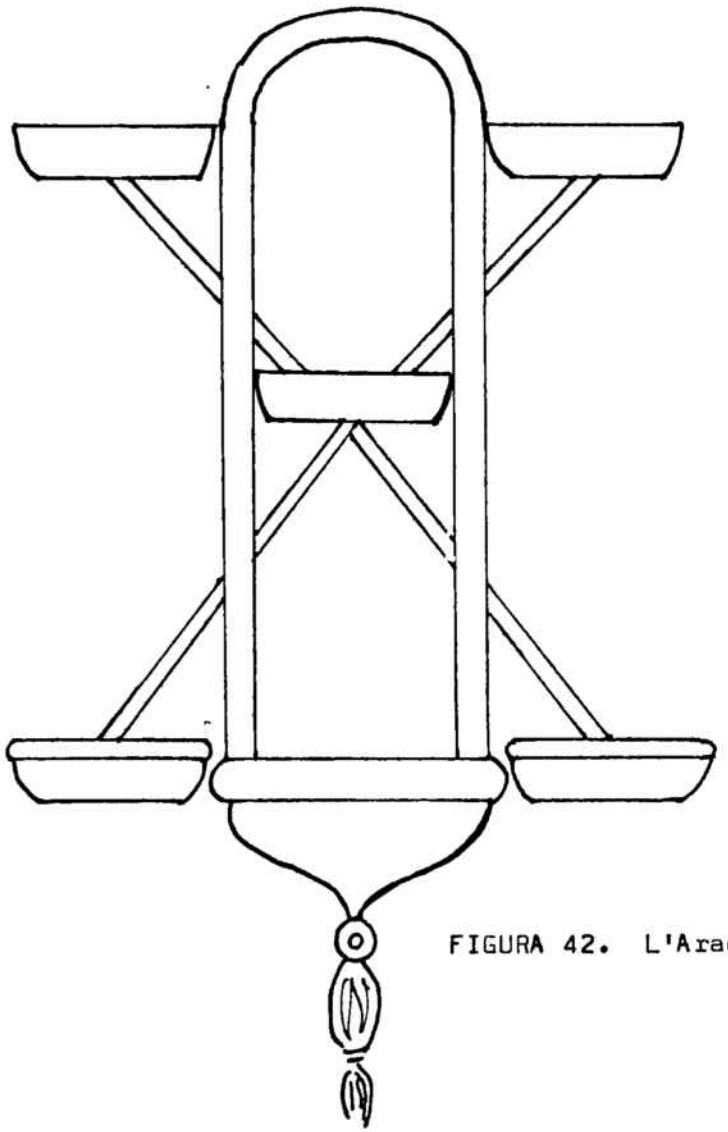


FIGURA 42. L'Araceli (DAE).

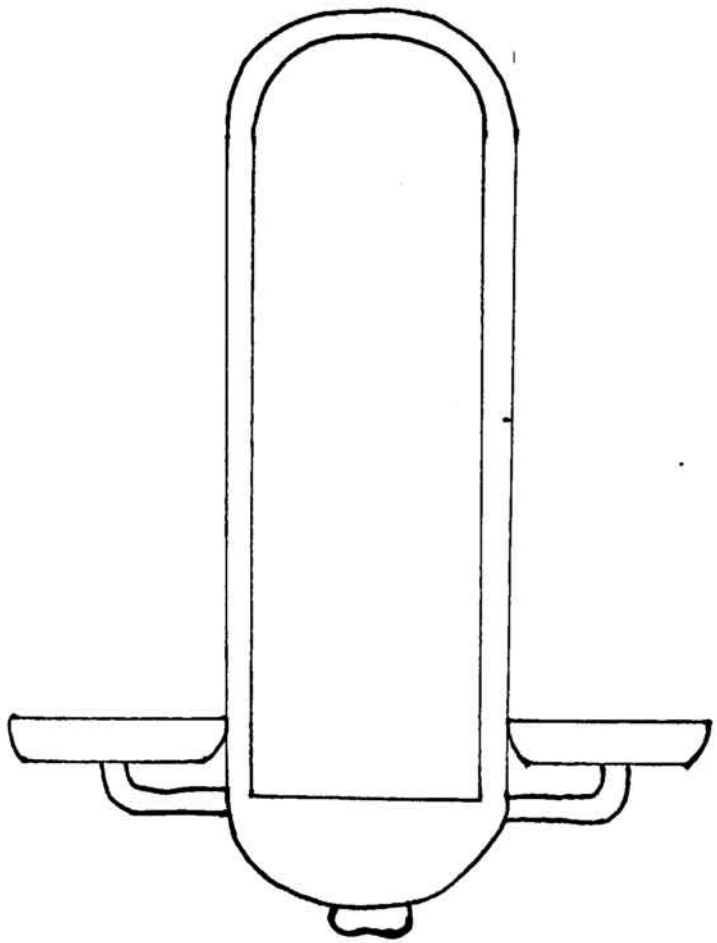
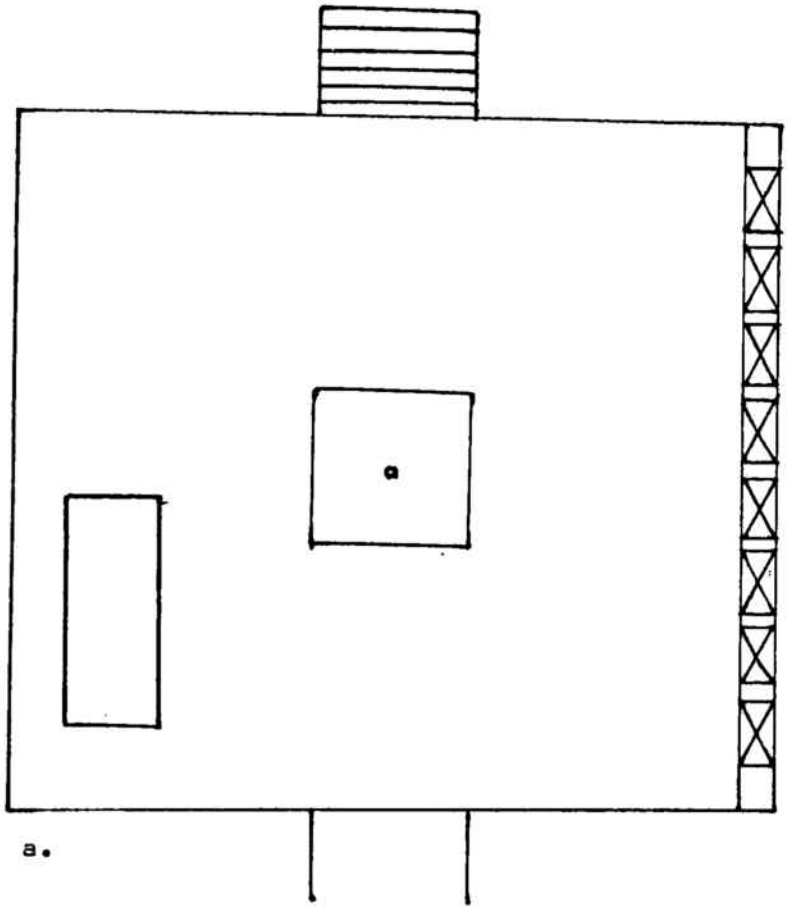


FIGURA 43. La Coronació (DAE).



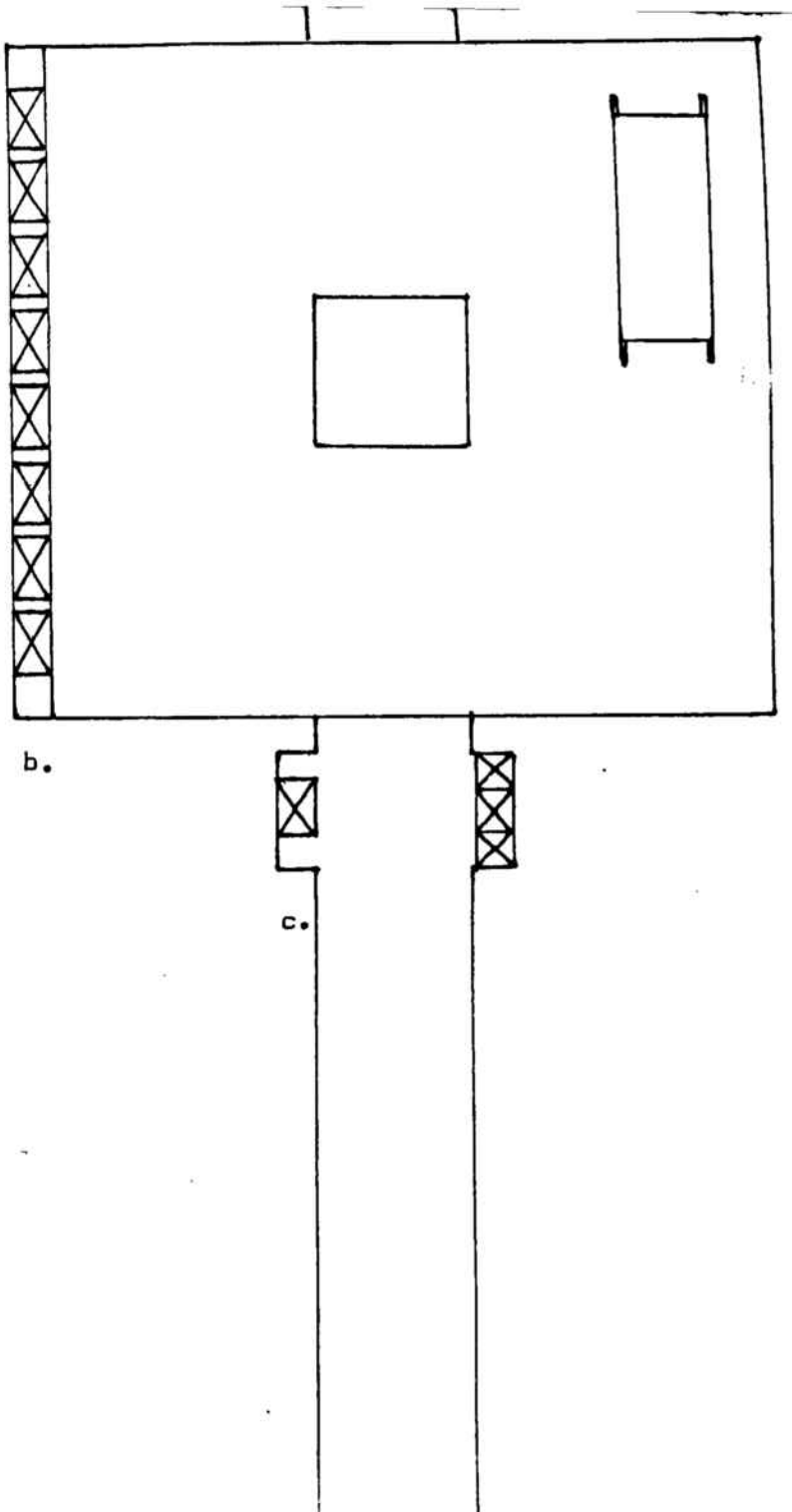


FIGURA 44. Planta del Cadafal (DAE).

a.- 1ª Jornada. b.- 2ª Jornada. c.- "Andador".

9.2. FOTOS

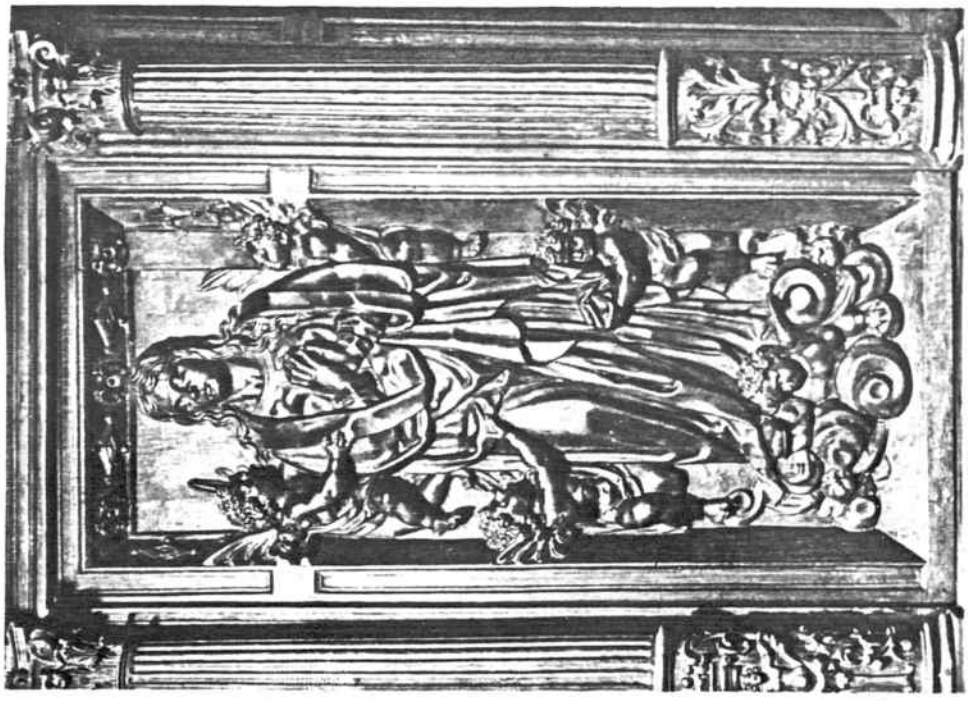


Foto 2.



Foto 1.



Foto 3.



Foto 4.



Foto. 5

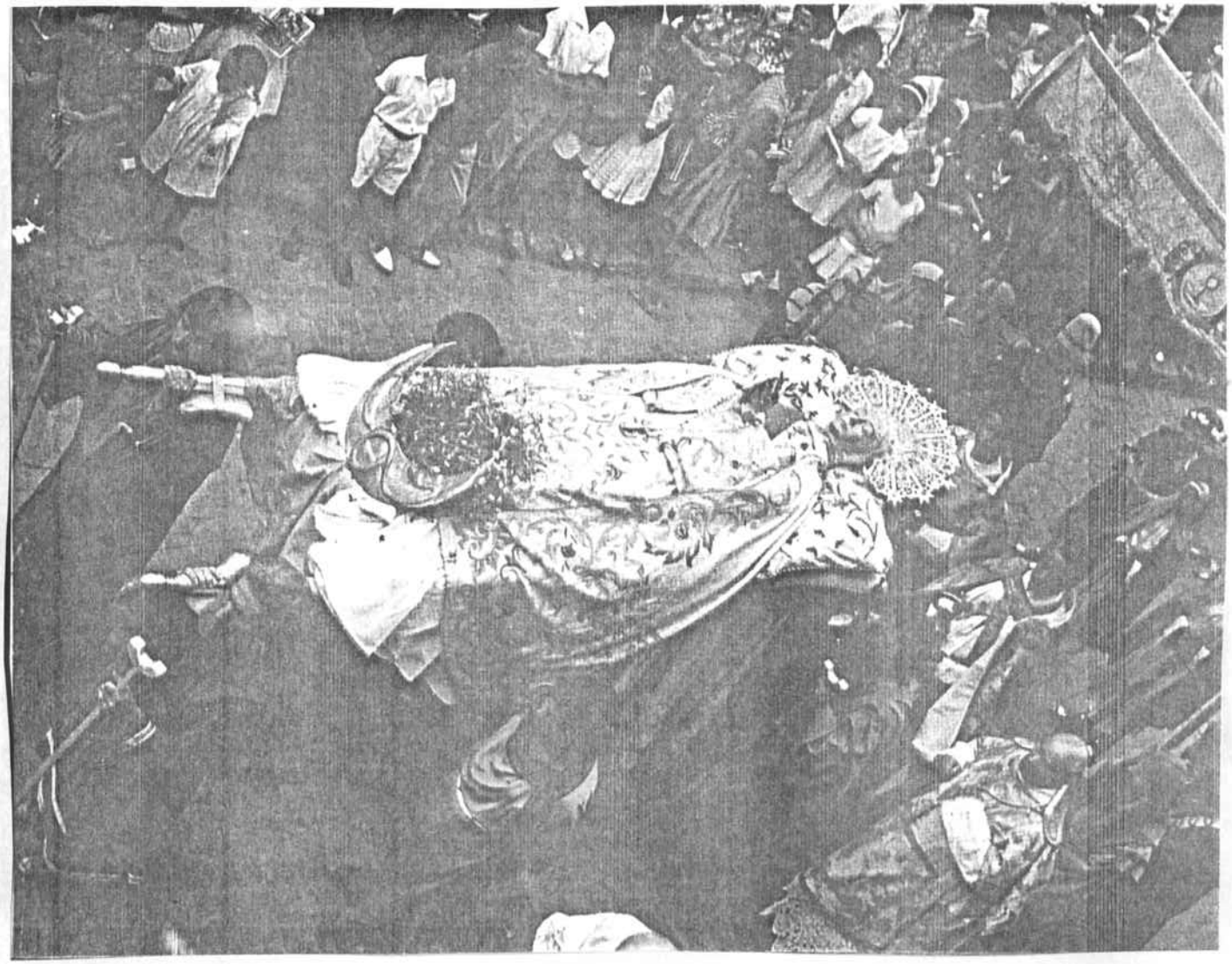


Foto 6.

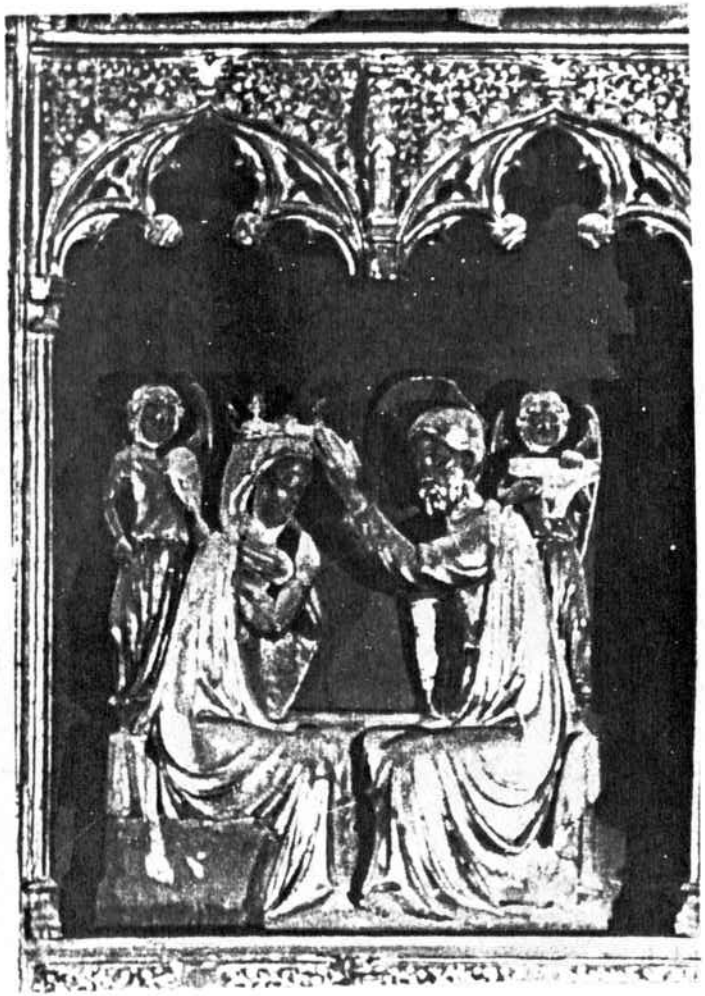


Foto 7.

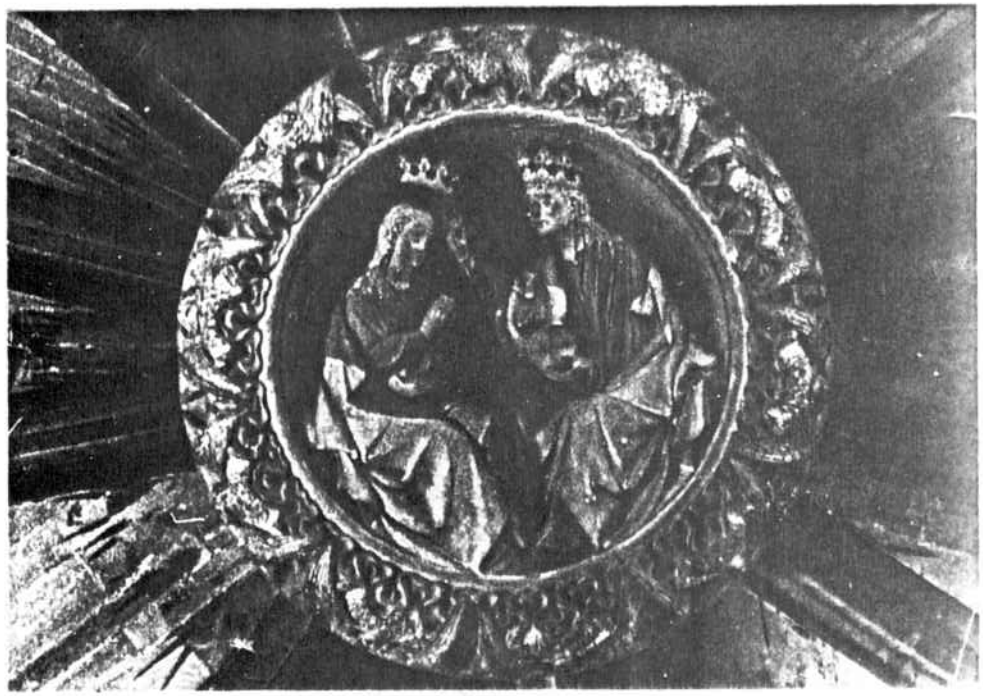


Foto 8.



Foto 9.



Foto 10.



Foto 12.

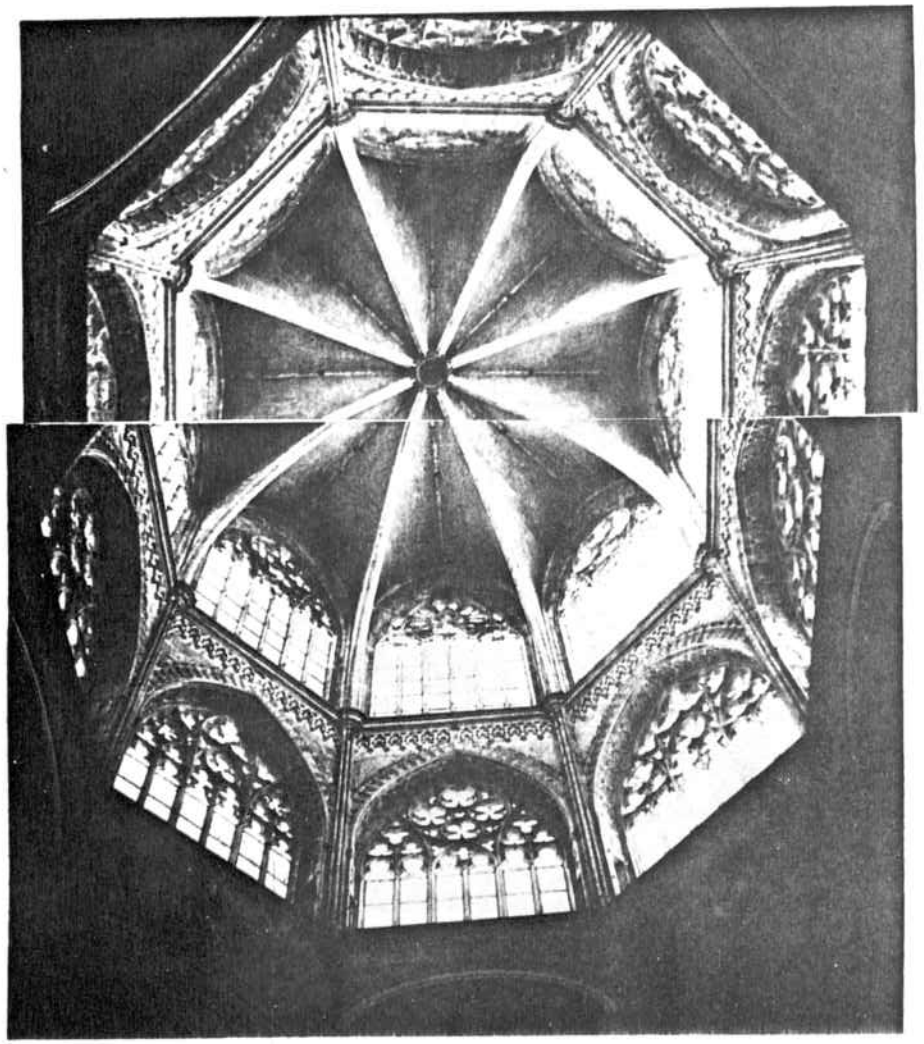


Foto 13.

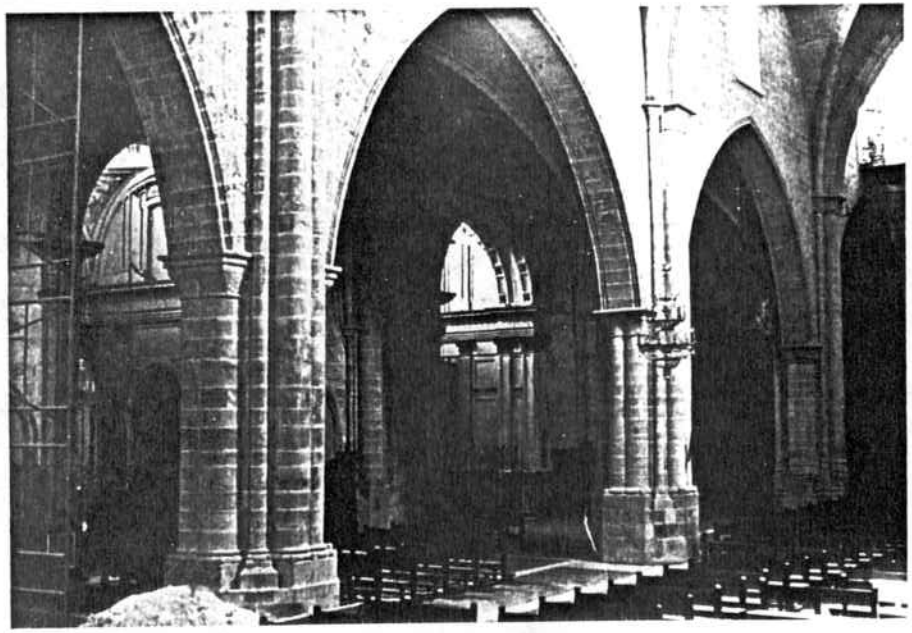


Foto 14.

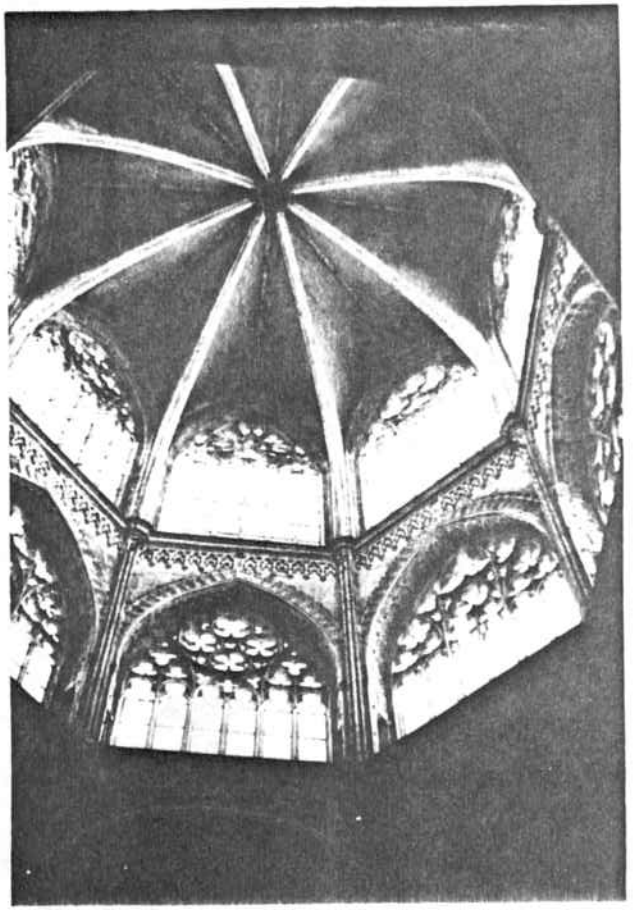


Foto 15.

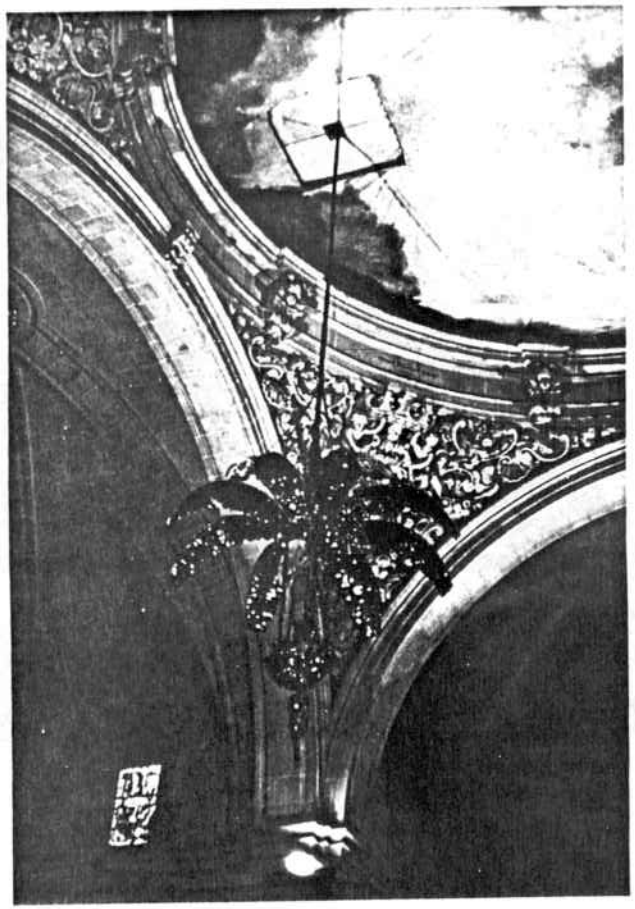


Foto 16.

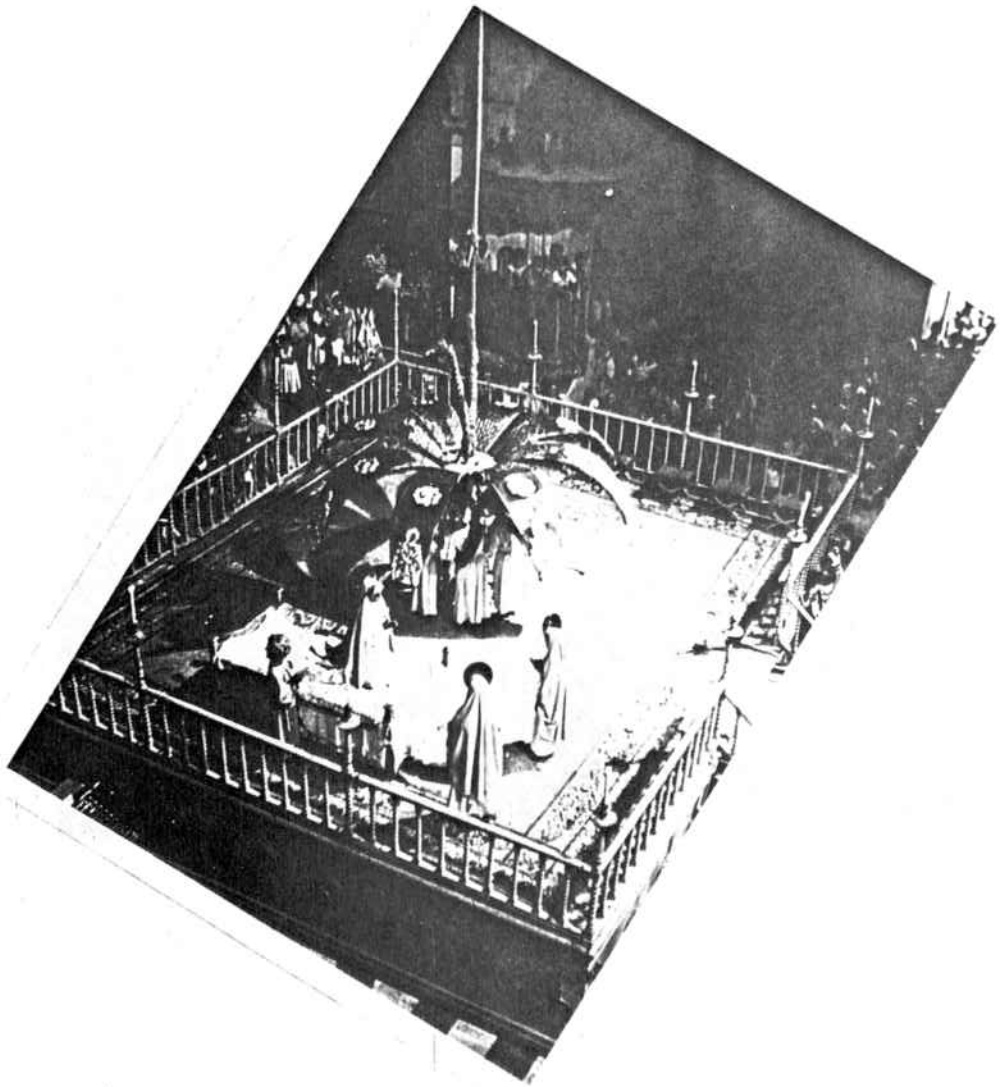


Foto 17.

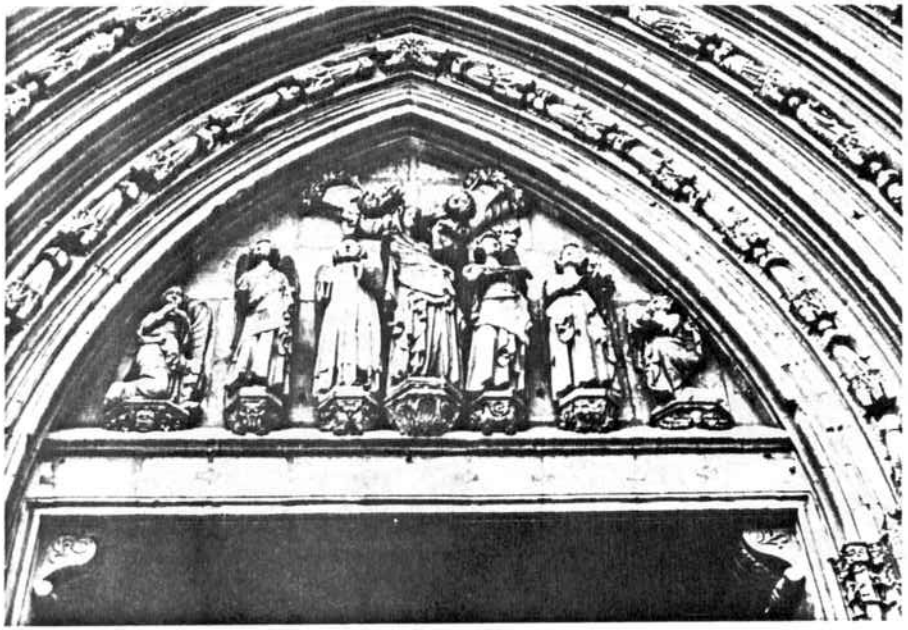


Foto 18.



Foto 19.

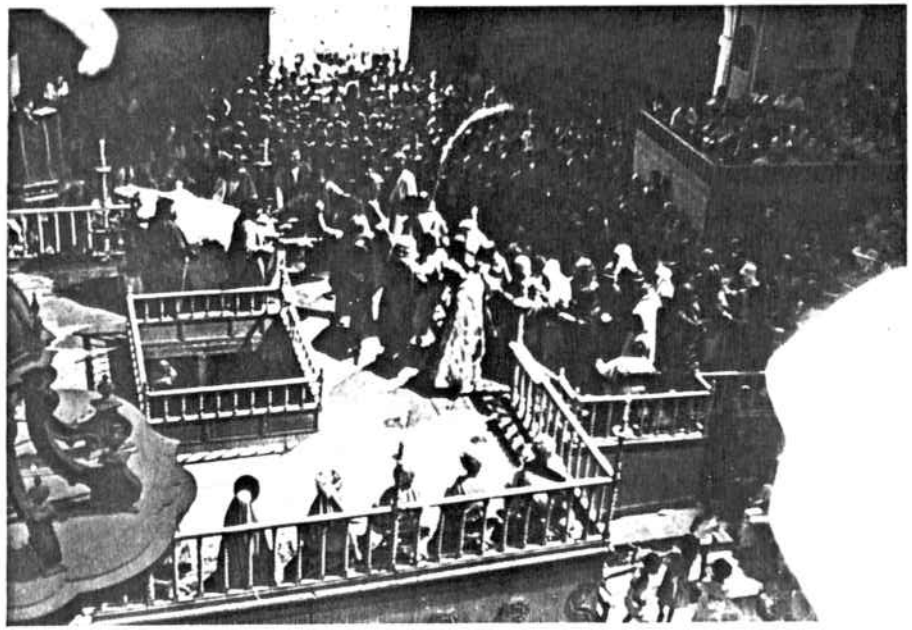


Foto 20.

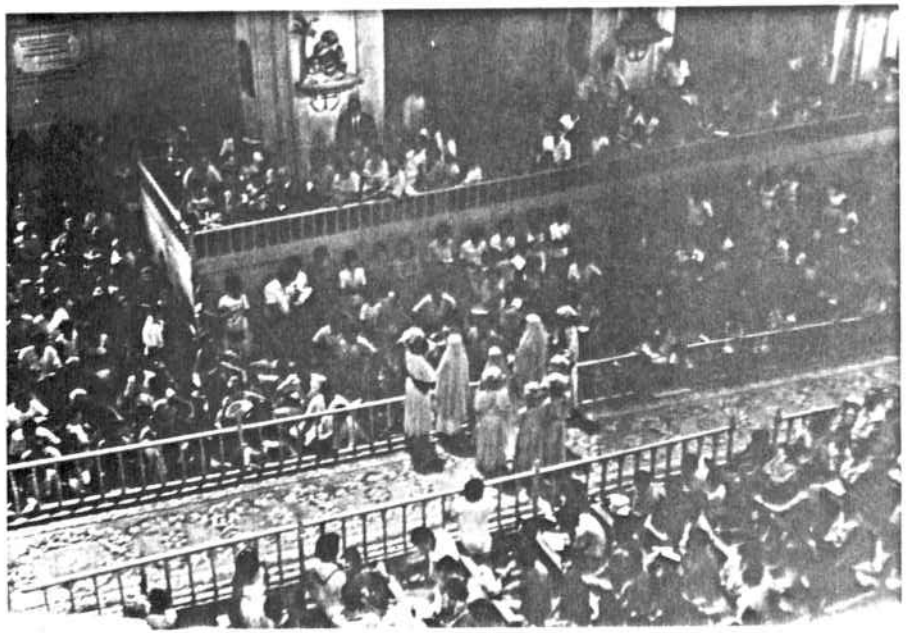


Foto 21.

9.3. INDEX D'IL.LUSTRACIONS.

9.3.1. Figures.

Figura 1.- Esbós d'escena teatral catalana del XVI. Ms. 3.99, fol. 94 v. ACA. Publicat per Eva SERRA i Antoni SERRA (Un document gràfic del teatre català del XVI. "Els Marges", nº 3 (1975) pp. 101-103).

Figura 2.- Dibuix escènic de la moralitat anglesa "Castell de Perseverança (c.1425). Folger Shakespeare Library de Washington, D.C. Publicat per Elie KONIGSON (L'espace théâtral médieval. p. 104).

Figura 3.- Miniatura de Jean Fouquet sobre el martiri de Santa Apol.línia (entre 1452-1460). Musée Condé, Chantilly. Publicat per Elie KONIGSON (op. cit. planxa V, entre pp. 178-179).

Figura 4.- Planell escènic de la Passió de Villingen (1485). Ms. 137, Fürstenbergischen Hofbibliotheck de Donaueschingen. Publicat per Elie Konigson (op. cit. p. 127).

Figura 5.- Disposició escènica d'Hubert Cailleau per la Passió de Valenciennes (1547). Ms. Rot. I-7-3, BNP. Publicat per Gustave COHEN (Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age, planxa I, entre pp. 70-71).

Figura 6.- Planta de l'església del Monestir de Santa Maria de l'Estany. Publicada per Eduard CARBONELL i Jordi GUMÍ (L'art romànic a Catalunya. Segle XII, vol. II p. 46). Divisió en seccions.

Figura 7.- Id. id. Acció dramàtica.

Figura 8.- La Plaça del Corral (avui de la Font) en el casc antic de Tarragona, sobre l'antic circ romà.

Figura 9.- Escena rectangular en tres seccions.

Figura 10.- Escena rectangular en cinc seccions.

Figura 11.- Ordenació de la Plaça de Römer per a l'escenificació de la Passió de Francfort-sur-le-Main (c. 1350). Publicat per Elie Konigson (op. cit. p. 114).

Figura 12.- Ordenació de la Plaça de Weinmarkt per a l'escenificació de la Passió de Lucerna (1583). Planells escènics conservats a la Bürgerbibliothek de Lucerna (Suïssa).

Figura 13.- Escena rectangular en nou seccions, aplicada al Drama Assumpcionista de Tarragona (1388).

Figura 14.- Mapa esquemàtic del món amb les ciutats de Jerusalem i Roma al centre.

Figura 15.- Escena rectangular en dotze llocs i tres subespais, corresponents als emplaçaments marcats pel DAT.

Figura 16.- L'infern del Drama Assumpcionista de Tarragona.

Figura 17.- Models de Paradís en escenaris horitzontals. Publicat per Elie Konigson (op. cit., p. 240).

Figura 18.- a i b : El Paradís del DAT.

Figura 19.- a i b : Barraca dels jueus i banc del Consell (DAT).

Figura 20.- a i b : Casa de Maria (DAT).

Figura 21.- Oratori de Maria (DAT).

Figura 22.- Llit de Maria (a, b i c)(DAT).

Figura 23.- Sepulcre de Maria (DAT).

Figura 24.- Bancs dels espectadors i cadafal dels cònsols (DAT).

Figura 25.- Espai escènic del DAT amb els decorats en perspectiva axonomètrica.

Figura 26.- Entrada i distribució dels personatges del DAT.

Figura 27.- L'espai escènic del Drama Assumpcionista de València

(la Seu) i l'entorn ciutadà.

Figura 28.- Aproximació a la màquina aèria enginyada per Brunelleschi per a la representació de l'Anunciació, a l'església de S.Felice (Florència), seguint la descripció de Giorgio Vasari.

Figura 29.- Divisió de l'espai escènic vertical de la Catedral de València. 1 : Cimbori (Cel). 2 : Espai del creuer (camí cel-terra), 3 : Cadafal (terra).

Figura 30.- Planta de la Catedral de València amb distribució escènica horitzontal.

Figura 31.- Alçat amb cadafal. (DAV).

Figura 32.- Peanya (màquina aèria de l'àngel nunci)(DAV).

Figura 33.- Araceli (DAV).

Figura 34.- Escenari horitzontal : a) Planta axonomètrica.
b) Perspectiva frontal. (DAV).

Figura 35.- Casa de Maria (a, b i c) (DAV).

Figura 36.- Planta del cadafal i distribució de llocs durant la primera i segona jornada. (DAV).

Figura 37.- Planta de la distribució processional.

Figura 38.- Entorn ciutadà de la Basílica de Santa Maria d'Elx, espai de representació del Drama Assumpcionista il·licità.

Figura 39.- Solemne sortida dels actors des del lloc de vestuari (ermita de S.Sebastià) al lloc de representació (església de Santa Maria).

Figura 40.- Planta de la Basílica i espais escènics horitzontals.

Figura 41.- Divisió de l'espai escènic vertical il.licità.

Figura 42.- Araceli d'Elx.

Figura 43.- Màquina aèria de la Coronació il.licitana.

Figura 44.- Escena horitzontal: a) Planta del cadafal (1ª Jornada). b) Planta del cadafal (2ª Jornada). c) "Andador".

9.3.2. Fotos.

Foto 1.- L'Assumpció de la Verge. Pradel.la del Retaule de la Verge de les Estrelles (c. 1351) de la Catedral de Tortosa.

Foto 2.- Assumpció de Maria. Cadiral del Cor de la Seu tortosina, obra de Cristóbal de Salamanca (1587).

Foto 3.- Sant Tomàs rep el cíngol de Maria Assumpta. Pradel.la del Retaule de la Verge de les Estrelles (Seu de Tortosa).

Foto 4.- Tomàs rebent la cinta de la Verge assumpta. Gravat del "Missale secundum ritus ecclesiae dertusensis" imprès per Rosembach a Barcelona (1524).

Foto 5.- Túmul mortuori de la Verge. Boix popular.

Foto 6.- Processó de la Mort i de l'enterrament de Maria (Elx).

Foto 7.- Coronació de la Verge. Pradel.la del Retaule de la Verge de les Estrelles (c. 1351) (Catedral de Tortosa).

Foto 8.- Coronació de Maria. Clau de la volta del presbitari de la Catedral tortosina (1438).

Foto 9.- Boca de l'Infern (El descens de Jesús als inferns). Pradel.la del retaule de la Verge de les Estrelles de la Seu de Tortosa.

Foto 10.- Boca de l'Infern. Pintura de les portes del dit retaule, atribuïda a Francesco d'Oberto, una de les primeres mostres de l'estil italogòtic a Catalunya.

Foto 11.- Casa de Maria a Efes.

Foto 12.- Cimbori de la Catedral de València. Vista exterior sobre la Porta dels Apòstols.

Foto 13.- Cimbori de la seu valenciana. Interior.

Foto 14.- Interior de la catedral de València. Nau central : entre aquesta arcada central hi havia el cor.

Foto 15.- Els dos pisos del Cimbori valencià.

Foto 16.- El núvol o "mangrana" d'Elx, màquina aèria que transporta l'àngel nunci, en la seva sortida del cel.

Foto 17.- El núvol o "Mangrana", arribat al cadafal.

Foto 18.- Timpà de la Porta dels Apòstols de la Catedral valenciana.

Foto 19.- L'Araceli d'Elx descendint.

Foto 20.- La Judià (Cadafal 2ª Jornada).

Foto 21.- Els Sants Llocs (L'"andador" i les pilastres de l'església).