

**ESGLÉSIA I TEATRE. DE LA LITÚRGIA AL DRAMA:  
UN VIATGE D'ANADA I TORNADA**

FRANCESC Massip i Bonet  
Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

1. EL RITU CRISTIÀ: LA MISSA
2. CERIMÒNIES DE PASQUA I SETMANA SANTA
  - 2.1. LECTURA DRAMATITZADA DE LA PASSIÓ
  - 2.2. DRAMES LITÚRGICS PASQUALS
  - 2.3. ACTES DRAMÀTICS DE SETMANA SANTA: PLANYS, DAVALLAMENTS I SERMONS DRAMATITZATS
  - 2.4. L'ASCENSIÓ
  - 2.5. PENTECOSTA
  - 2.6. NADAL
3. EL DRAMA ECLESIASTIC
  - 3.1. ASSUMPCIÓ
  - 3.2. PASSIÓ
4. EL VIATGE DE TORNADA O LA «DESTEATRALITZACIÓ» TRIDENTINA

La institució eclesiàstica, que en un principi havia condemnat contundentment el teatre, va anar acceptant, en benefici propi, cada vegada més elements de teatralitat en els seus oficis. A partir deis segles XII-XIII, quan Europa estava desproveïda d'una tradició teatral forta (que s'havia diluït d'ençà l'esfondrament de l'Imperi roma), no té motius per témer l'apropiació de les habilitats i tècniques dels joglars (que eren els únics dipositaris durant l'edat mitjana d'un llegat específicament teatral), i no deixa d'absorbir i assumir, estratègicament, part de les activitats pròpies d'aquells professionals de l'espectacle, posant-les al servei del seu missatge que, basat naturalment en la paraula, suposarà, de fet, l'inici d'un nou concepte teatral: precisament el que es fonamenta en un text significant.

Ara bé, quan el nou teatre no eclesiàstic assoleix, al llarg del segle XVI, la seva maduresa i adquireix un protagonisme social, una capacitat de convocatòria entre la població i un espai específic, l'Església necessita prendre distància i desmarcar-se del model laic. Llavors o bé prohibeix radicalment tot tipus de representació en el seu clos, o bé neutralitza els components teatrals dels drames eclesiàstics, reconduint-los a la cerimonialitat litúrgica primigènia.

Tanmateix, entre una cosa i l'altra, l'Església ha fet de l'expressió espectacular un dels seus instruments més eficaços d'evangelització i d'edificació, omplint la ciutat sencera de teatralitat religiosa i envaint l'espai físic (carrer), social (audiència) i tècnica (habilitats comunicatives) fins llavors pertanyents als histrions, tot plegat per tal d'aconseguir el públic més ampli possible. La Festa i Processó del Corpus n'és la seva expressió triomfal, i quan la Contrareforma vulgui fer marxa enrera, l'erradicació serà lenta i no mai completa.

En el present estudi, però, ens cenyirem a la naixença, desenvolupament, expansió i retraïment del drama cristià dintre del marc estrictament eclesiàstic.

## 1. EL RITU CRISTIÀ: LA MISSA

En les cultures del món antic un dels símptomes més expressius d'avenç civilitzador és la paulatina substitució, en els cerimonials públics de les seves religions, dels sacrificis humans per sacrificis animals i, en un estadi encara menys cruent, per ofrenes vegetals o simbòliques. En aquest sentit el cristianisme assoleix ben aviat una racionalització del sacrifici, codificat en la cerimònia de la missa, que, en paraules de Jean Genet, és «el drama més perfecte del món occidental: confiant en un crostó de pa, el sacerdot devora Déu. Teatralment no conec res de més eficaç que l'elevació». Certament, l'eficàcia resideix en l'abstracció Fe i raó, de bracet, exterminen de l'escena ritual el vessament de sang.

La missa, representació simbòlica i evocació incruenta del sacrifici màxim, de l'Home-Déu, és l'eix a l'entorn del qual anirà articulant-se una espessa i àmplia xarxa cerimonial que no podrà evitar el sorgiment d'actes carregats de teatralitat. Les festes cristianes més rellevants (Pasqua, Ascensió, Pentecosta, Assumpció i Nativitat) són celebrades amb especial esplendor, perquè, en el fons, arrossegaven festivitats paganes significatives que calia obliterar, sovint integrant o sacralitzant les seves expressions més irredemptes.

La missa, doncs, cerimònia central del cristianisme, repetició del ritus establert pel mateix Crist al Sant Sopar, molt aviat s'acompanya d'un seguit d'actes litúrgics que rememoren la vida, la mort i la resurrecció del Salvador; cerimònies sorgides a Jerusalem a l'entorn dels llocs sagrats que evocaven aquests fets històrics: Sant Sepulcre, Gòlgota, Getsemaní, Muntanya de les Oliveres.

## 2. CERIMÒNIES DE PASQUA I SETMANA SANTA

### 2.1. Lectura dramatitzada de la Passió

De fet, el text evangèlic llegit el Diumenge de Rams ja comportava, en si, un diàleg intens i emocionat, plagat de rudiments dramàtics i solia ser recitat a tres bandes: d'una banda, el celebrant llegia les paraules de Crist, d'altra, el «lector» resseguia la narració evangèlica i un tercer feia els papers restants. Tant les consuetes velles de la Seu d'Urgell (s. XII) i de Vic (s. XIII) com les de Mallorca, Girona i Barcelona (s. XIV), apuntaven certa escenificació d'un dels passatges: l'expoli de Crist (quan els soldats es reparteixen els vestits i es rifen la túnica). En l'acció intervenien dos eclesiàstics (sotsdiaques o nens del cor) que es posaven un a cada costat de l'altar i in modum furantis, és a dir com a lladres, agafaven el llenç que cobria el tabernacle i fugien.

### 2.2. Drames litúrgics pasquals

Occident, amb la renovatio carolíngia, prova d'homogeneitzar els distints cerimonials de les esglésies «europees», especialment a l'entorn de la Setmana Santa. Les primeres referències a aquesta profunda renovació litúrgica, que comporta una autèntica complexificació del ritual cristià, les trobem amb la construcció de l'abadia de Cèntula-Saint Riquier (finals del segle VIII) empresa per l'abat laic Angilbert, amant de la filla de Carlemany, que pretenia reconstituir una situació litúrgica semblant a la dels Sants Llocs. D'aquesta aspiració neix un nou espai arquitectònic, el westwerk o cos occidental, enorme torre, amb altar propi, situada a l'oest del temple que traduïa la disposició del Sant Sepulcre de Jerusalem i que concentrava el dia de Pasqua un gran nombre d'oficis i cerimònies processionals a imatge i semblança de l'Anàstasi jerosalemita. És en aquest context, i a l'entorn de la Resurrecció de Crist, l'efemèride més significativa de la litúrgia cristiana, que s'originaria una nova cerimònia dedicada a commemorar amb tot esplendor la victòria del Salvador sobre la mort i que es basaria en el trop del Quem quaeritis. Aprofitant frases musicals que no tenien un text on recolzar-se, es van crear els trops, breus versets interpolats entre els textos canònics per facilitar la memorització de la melodia, especialment en el cant melismàtic de l'a de l'Alleluia del Diumenge de Pasqua. Aquests passatges s'amplien progressivament i fins i tot se'ls dota de melodies pròpies; les rèpliques es distribueixen entre diversos oficiants i s'estableix un vestuari litúrgic especial per a l'ocasió.

S'inicia així el desdoblament del ritu en drama, matriu originària de l'experiència teatral en les més diverses civilitzacions històriques.

Pero per generar el drama en el discurs litúrgic calia no només un recitat per distintes persones d'un text dialògic, sinó també un revestiment diferencial en la recitació i en el gest d'aquests oficiants. Així s'insinua en les primeres acotacions diguem-ne «esceniques» documentades del drama litúrgic de la Visitado Sepulchri recollides cap al 970 pel bisbe de Winchester seguint l'ús practicat a Fleury. Aquestes didascàlies, després de declarar la finalitat didàctica de la cerimònia («per fortificar la fe dels ignorants i dels neòfits»), detallen la indumentària, els moviments, els gestos i els diàlegs de la representació de la visita de les tres Maries al Sepulcre de Crist. Magdalena, Salomé i Jacobe van al Sant Sepulcre, amb encensers, per tal de perfumar el cos del Crucificat fent gestos de «com qui busca alguna cosa». En aquell moment, un àngel amb la palma a la mà, assegut sobre el túmul funerari, els anuncia la bona nova: aixeca el llenç que expressa la pedra sepulcral i mostra que és buit, que Crist ha resuscitat.

Aquesta cerimònia dramàtica al llarg del segle XI es perllonga amb el *Victimae Paschali laudes*, diàleg entre els clergues que feien de Maries i la resta del cor, que encarnava els apòstols, i dels quals es destacaven Pere i Joan, que corrien a la sepultura per verificar el fet, carrereta que aviat va ser motiu d'hilaritats i jocunditats. A l'entorn de la mateixa festivitat es van desenvolupant altres cerimònies dialogades, com el celebre *Noli me tangere*, és a dir l'encontre de Magdalena plorosa i de Jesús resuscitat, disfressat de jardiner, o la trobada d'aquest amb els pelegrins d'Emaús. I mentrestant la *Visitatio* s'enriqueix amb un nou passatge: la compra dels unguents que les Maries realitzen de camí cap a la tomba de Crist i que suposa la incorporació en la cerimònia sacra d'un personatge profà, arrencat de la vida quotidiana: el mercader, especier o apotecari (molt aviat acompanyat d'ajudant, esposa i fills). Aquesta nova figura apareix per primer cop al drama *De Tribus Mariis* de la Catedral de Vic (finals del segle XI). La primícia catalana no és insòlita, perquè el nostre territori, adscrit a l'imperi carolingi com a *Marca Hispanica*, havia introduït la litúrgia romana unificada (la que permet l'emergència de drames litúrgics) ja durant el segle IX. Tampoc no resulta estrany que, en el mateix escenari, hi trobem la primera *Visitatio* en llengua vulgar (s. XIV) rebatejada com a *Representació del Centurió*, donat que apareix el guardià del sepulcre de Crist que ha empal·lidit espantat per la resurrecció i que és obligat pels jueus a divulgar la versió de que han estat els apòstols els qui s'han endut el cos del Salvador; tot això amb els mateixes rúbriques llatines de l'antic drama litúrgic, pero amb els diàlegs en català.

L'escena del mercader d'ungüents adquireix el seu màxim desenvolupament en arees centroeuropees: Així, en el *Ludus Paschalis* de Praga (segle XIV), l'ungüentari rebaixa el preu de ls perfurns atenent a la seva pietosa finalitat, pero la sevaesposa, que

confon les Maries amb unes bandarres, es queixa amargament; en la *Visitatio Sepulchri in noctos Resurrectionis* d'Erlau (segle XV), són les santes dones les que regategen el preu amb l'Apotecari; quan Magdalena pregunta el cost del balsam, l'Apotecari respon: «A aquesta hora no el dono per menys de 100 lires. Magdalena.- Això és monstruós! És massa car! Tinc a la mà tres besants d' or: dóna'ns l'ungüent per aquest preu i que Déu et faci viure!

Apotecari: Aquest diner sona com la cua de guineu! Potser és un clau rovellat de sabata!», i tanmateix, li entrega el liniment. Llavors l'esposa de l'Apotecari exclama: «Ei, vell frarot! T'ho juro per la meua barba: si vols vendre tan barat et ben bastonbejaré! ¿És que no penses en els teus fillets que estan a casa nuets, ni tan sols en mi, dona bellíssima? Quan jeus vora el meu esplèndid cos i hauries de consolar-me com voldria, llavors et gires de cara la paret i et queixes de l'esquena! Per a mi no val res si no val de cintura per avall. Com que estic viva que no es ven un ungüent per tants pocs diners!». Finalment l'esposa toca pirandó amb el jove criar dient: «ell sap remoure aquell instrument segons els desigs del meu cor. Això aquest vell bou no ho feia! I no vull ni dir-li adéu perquè no val res al llit!». Amb la introducció del món quotidià, arriben a expressar-se els anhels essencials d'una societat, les pors, les creences, les ànsies, els moments crucials de la vida, amb tot el que això comportarà de teatralitat a la cerimònia eclesiàstica, si bé, de retruc, en suscitarà la reiterada prevenció i censura.

Una altra primícia catalana en el desenvolupament del drama litúrgic europeu, la trobem a la Catedral de Mallorca, on destaca la cerimònia del *Victimae Paschali laudes* que es realitzava el Dimarts de Pasqua a la missa major, íntegrament en català, cosa doblement insòlita a Europa en l'època en què ho recullia *Consuetudo de tempore mallorquina* (s. XIV). L'acte tenia lloc al cor de la Seu: un capellà disfressat de Magdalena entonava el *Victimae Ilati*, que els membres del cor replicaven amb el *Dic nobis Maria*. Després, dotze preveres amb bordons a les mans s'apropaven a Magdalena i li demanaven «Are digues-nos, Maria/ que as vist en la via,/ de Ihesu Christ lo Salvador,/ qu'és de aquest món Redemptor?». Magdalena responia «secundum quod continetur in suo cartello» i anava mostrant les impropis i a continuació dos dels preveres tornaven a preguntar «Digues-nos encara, Maria». En la resposta final Magdalena cantava «Dels cossos resucitar», escena espectacularitzada amb un efecte sorprenent: set o vuit nens de l'*schola*, amagats sota l'altar major, rodolaven, en aquest punt, per les escales del presbiteri significant els que, amb la Resurrecció de Crist, tornaren a la vida miraculosament. Es cloïa la representació amb l'aparició, des de dalt la Capella de St. Gabriel, situada a la banda nord del presbiteri, d'un àngel amb «les ales plenes de candelas encenses» i anunciat per «una bombarde o alguna ramor, significant la impetut del seu axir».

Cerimònies a l'entorn de la Resurrecció de Crist que han tingut una llarga pervivència en les nostres esglésies. A la ciutat valenciana de Gandia, per exemple, encara a finals del segle passat es feia una complexa *Visitatio* polifònica atribuïda a Sant Francesc de Borja (duc de Gandia al s. XVI). Els actes se celebraven al convent de Santa Clara d'aquella ciutat on, el Divendres Sant, s'efectuava la cerimònia de l'enterrament: es preparava un sepulcre al capdamunt de les grades del presbiteri, s'hi dipositava el Crist mort, s'encensava i es tancava a pany i clau. Diumenge de Glòria, el clergat i cor de l'Església Col·legial es desplaçava, com havien fet divendres, fins al susdit convent. En arribar al pòrtic, dos infants vestits d'àngel entraven a l'església de Santa Clara i tancaven les portes. Des de dintre entonaven el *Quem quaeritis* respost, a l'exterior, pel cor. Un cop finalitzat el celebre trop, el subdiaca colpejava la porta amb el mànec de la creu, els àngels obrien i convidaven el cor a dirigir-se al sepulcre. Al presbiteri només hi pujava un àngel, amb corona i palma, i les tres Maries amb els unguents, mentre que el cor, en figura d'apostolat, restava baix. L'àngel obria l'urna sepulcral i cantava de cara el poble *Surrexit Christus*, tres cops, cada vegada més fort, mentre baixava les escales. En acabar es descobria la Custòdia i tot el cor entonava l'Alleluia. Durant la processó de tornada s'efectuava el diàleg del *Victimae Paschali laudes*.

### 2.3. actes dramàtics de setmana santa: planys, davallaments i sermons dramatitzats

Abans, però, de la Resurrecció, hi havia tot el cerimonial propi de la Setmana Santa a l'entorn de la Passió i Mort de Crist. El divendres sant es feia la cerimònia del *Planctus Mariae*, el plany de la Verge, les Maries i St. Joan sota el Crucificat. A Mallorca aquests Planys eren entonats per tres personatges vestits amb dalmàtiques negres o violades i amb la cara velada, cadascun dels quals deia un vers o estrofa del planctus, i un cop finalitzada s'agenollaven tots tres i cantaven la tornada «Ay ten greus són nostras dolors». Per a aquest acte es paraven almenys dos cadafals a l'església; sobre el principal es dreçava la creu, i l'alrre, anomenat «del cos de Jesuchrist», contenia una caixa a manera de monument o sepulcre que anava coberta amb un dosser. L'acte paradramàtic, doncs, començava amb els planys marials i acabava amb l'enterrament del Natzarè.

Molt aviat, però, a aquesta cerimònia, carregada d'elements dramàtics, se li interpolaria un nou episodi: el Davallament de la Creu, que tanta fortuna tindria fins als nostres dies. Sota la creu del Crist mort, es lamenten St. Joan, Maria Mater, Magdalena, Salomé, Jacobe i Cleofàs. Josep d'Armatia i Nicòdem demanen a Pilat el cos

del Crucificat, l'abaixen i l'amortallen i, finalment, el dipositen en un sepulcre.

Hi ha documents i textos prou expressius per resseguir l'acte del Davallament com a drama independent, generalment representat el dia corresponent (divendres sant). Així, el fragment procedent de la Catedral de Barcelona (principis del XIV) o els textos íntegres del Davallament d'Ulldecona (principis del XVI) i, sobretot, del de Mallorca, que va ser creat cap a 1480 i prohibit el 1691, quan va ser substituït matusserament per un text en llatí, reduït als mínims personatges (Josep i Nicodemus) i convertida Maria en imatge de la Dolorosa. A principis del nostre segle seria finalment emmudit amb la pura gestualitat (Pollença), com a molt acompanyada d'un sermó, com encara s'esdevé a la Catedral de L'Alguer. Efectivament, com ens explica el bon amic i investigador alguerès Antoni Nughes, el Dijous sant es realitza la processó de L'Arburament, que acaba a la Catedral amb l'alçament d'una gran creu, amb el seu Crist articulat, al centre de l'altar major, a la qual, el Divendres sant, se li afegeixen les escales i als seus costats es disposen sengles imatges de St. Joan i la Mare de Déu. El predicador invita a «lus barons» a presentar-se a Maria per demanar-li permís de davallar el cos de Jesús. Abans d'extreure els claus, agafen la corona d'espines, la mostren als fidels i la col·loquen sobre el cap de la Dolorosa. Després, efectuen el Dascravament. La processó de l'enterro torna a l'església de la Misericòrdia l'alba del Dissabte, precedida de «las vascillas» (vexillae) i «los farols». Finalment el cos de Crist és dipositat en una tomba al peu de l'altar del temple esmentat. Es conserva un sermó del «Dessendiment de Giesu Crist» atribuït al canonge Antoni Miquel Urgias (1771-1825), arxiver de la catedral algueresa.

Així doncs, el ritus celebratiu de la Passió-Mort-Ressurrecció de l'heroi diví, en principi narrat èpicament per un cor, s'articula d'antuvi en episodis interpretats per membres del cor que, amb el pas del temps, assumeixen els caràcters dels personatges, fins a identificar-s'hi com a «actors». El clergue-oficiant es fisonomitza i l'assemblea d'iniciats-testimonis es transforma en conjunt de fidels-espectadors.

D'altra banda, la joïa de la Resurrecció convocava també expressions festives capaces d'estimular als més allunyats de la fe oficial, i prou convincents per absorbir altres manifestacions lúdiques populars pròpies de l'equinocci de primavera amb què coincideix la Pasqua. En conseqüència no ens ha d'estranyar actes com l'anomenat risus paschalis (riure pasqual) que aconseguia d'omplir de gom a gom els temples el Diumenge de Glòria, perquè el predicador feia un sermó que esdevenia un autèntic espectacle, amanit amb relats còmics i obscens que sens dubte manllevava de la tradició histriònica de mims i joglars. Alguns textos condemnatoris del segle XVI, ens deixen entreveure la festa: el sermonaire explicava, com un bufó,



acudits i bromes, imitava amb una procaç gestualitat les manipulacions onanístiques o, textualment, «coses que els conjugues solen amagar a la seva cambra i que cal fer sense testimonis», tot plegat per provocar el saludable riure de la gent, en consonància amb l'antiga concepció del riure –atribut dels déus– com a portador de vida, i, en conseqüència, la riallada –metàfora alhora del plaer sexual– es convertia, així, en l'expressió més adequada de l'alegria de la resurrecció. Entre les múltiples «bromes fabulades» s'imitava la veu del cucut, crit gens innocent en una època on «cucut» significava banyut, com recorda aquella célebre cançó de Juan del Encina. O bé «es feia passar per esguerrat i caminava coixejant i amb la boca ben torta llençava lloances als fems; o que durant la predicació imitava el quiquiriquic del gall evangèlic o el cri d'una ridícula oca» o el cloqueig d'un galliner per ambientar la historieta obscena de dos amants que, incapaços d'esperar que la cambra estigués preparada, s'unien damunt d'un banc de la fonda on havien demanat allotjament: però el banc va caure enmig de les gallines; o s'imitava una vaca «que paria un vedellet fent-lo sortir des de sota amb una cridoria desafortada» o «xuclava la llet de les tigresses hircanes», gag que ens recorda una de les peces més celebres d'aquest joglar modern que és Dario Fo. La llista de facècies que entraven en joc en el sermó de Pasqua és un poderós indicatiu d'un teatre còmic medieval, pràcticament desaparegut. Consta, a més, que els predicadors, en aquestes performances, «imitaven amb tot el cos els gestos dels histrions». Això és, no només eren joglarescos els arguments, sinó també les tècniques. També en l'entrada de Joan II a València (1459), un frare dirigia una comparsa de Momos «e parla a la francesa ab moltes maneres de gestos, molt altament e be... que lo senyor rey ne hagué molt gran plaer de la manera de tan bella parleria del dit frare preicador e del ballar d'ell e de sos companys».

#### 2.4. L'Ascensió

Quaranta dies després de la Resurrecció se celebra l'Ascensió de Crist, que molt aviat incorpora una cerimònia amb abundants elements dramàtics. En el creuer dels temples es construïa una caseta que representava la muntanya del Sinaí, i al seu interior s'emplaçava una imatge del Crist ressuscitat, que comptava amb una anella a la qual se li lligava una corda per hissar l'estàtua fins a la volta, on hi havia un forat que donava a les gorfes de l'església per on desapareixia l'efígie. Imatges d'aquest tipus i obertures a la volta existeixen encara copiosament des de Suècia a Suïssa. Mentre pujava l'estàtua del Salvador, les seves paraules eren entonades per un cantor amagat a l'esmentada caseta, i quan l'efígie de Crist desapareixia pel forat, queia una pluja floral i de neules que els nens

del cor recollien amb avidesa. Tot amb tot, com denunciaven els canonges de l'època, del forat, de vegades, havien caiguts fems, focs i sofre i un ninot diabòlic.

## 2.5. Pentecosta

Deu dies després, el dia de Pentecosta, se celebrava una altra cerimònia litúrgica carregada de teatralitat: durant la missa de Cinquagesma, mentre s'entonava l'himne *Veni Creator Spiritus*, els escolans, instal·lats com a àngels en llocs elevats (torres, galeries, volta, cimbori o cúpula), llençaven fulles d'alzina, roses, neules i estopes enceses per expressar els dons i la inspiració que l'Esperit Sant va atorgar als apòstols per tal que poguessin estendre la fe cristiana arreu del món, mentre que, per manifestar la poliglotia que els ho havia de permetre, els clergues proferien paraules en llatí, hebreu i grec. Tot plegat subratllat per fragors pirotècnics i de trompeteria que simbolitzaven l'estrèpit de la vinguda del Paraclet.

A la Península Ibèrica, és la *Consueta* antiga o llibre de cerimònies de la Catedral de Lleida (s. XIII) la primera que referencia la celebració pentecostal prenyada de la llavor festiva popular: Durant la missa, i després de l'epístola, es cantava el *Veni Sancte Spiritus* mentre des del cimbori es deixaven anar neules i estopes ardents reforçades amb un efecte sonor significatiu produït pel repicar de cassoles i cubells, fragors en els quals sens dubte participava la comunitat dels fidels.

Més contundents eren els estrèpits que, en la mateixa cerimònia, es feien, almenys des de principis del segle XIV, al cimbori de la Catedral de València, on, en consonància amb la tradició pirotècnica d'aquella zona, es disparaven trons amb ballestes, L'acte s'enriqueix en ambdues catedrals, així com també a la de Barcelona, Perpinyà o Tarragona, ja a finals del segle XIV, i inclou aparells aeris complexos que, des de l'altura, baixaven un colom mecànic i unes rodes amb ciris (és a dir, l'Esperit i les seves llengües de foc), procedents d'un cel preparat al cimbori, i que llençava, en el descens, coets i focs d'artifici. Si en principi els personatges que intervenien (els apòstols, la Verge, les tres Maries, pelegrins, jueus i àngels) cenyien la seva actuació als cants litúrgics, molt aviat inclouran diàlegs més o menys complexos en llengua vernàcula. Així, durant el segle XV, hi ha explícita constància de la composició de textos poètics, no estrictament litúrgics i en llengua romanç, sobre «la missió del Sant Sperit als apòstols», almenys a la ciutat de Cervera (que solia emular la seva veïna Lleida), cosa que corregeix l'afirmació de Karl Young de que, a l'edat mitjana, el tema de Pentecosta no va ser efectivament dramatitzat.

## 2.6. Nadal

Amb un esquema dialògic idèntic al de la Visitatio es van compondre els trops de Nadal (l'Officium Pastorum que evocava un altre moment crucial de la litúrgia cristiana: el naixement del Messies), així com els trops de l'Ascensió de Jesús i de l'Assumpció de Maria. La fórmula es va estendre ràpidament per tot el territori de l'Europa catòlica i va generar nous drames com l'Officium Stellae per a l'Epifania, on a més dels tres Reis que seguint el rutilant estel van a adorar el Messies, fa acte de presència el rei Herodes –personatge terrible i còmic alhora–, i que acabarà incloent l'evocació de la matança dels Innocents (Officium Rachelis) i l'Ordo Prophetarum en la vigília de Nadal, on juntament als profetes de l'Antic Testament que vaticinen el naixement de Crist, apareixen altres personatges, de naturalesa profana, com Nabucodonosor o la Sibil·la. La cerimònia de la Sibil·la s'inscriu als maitines de Nadal i s'ha mantingut fins als nostres dies amb text català i amb la melodia gregoriana més arcaica que perviu a Europa. Les Sibil·les exercien de pitonisses en el llegendari del món antic. El Senat romà consultava els seus llibres profètics en qualsevol situació conflictiva. El prestigi de tals sacerdotesses va propiciar la seva integració en l'imaginari cristià amb la finalitat de predir la vinguda del Salvador. La Sibil·la, doncs, es converteix en el personatge que, tot i que pagà, anuncia l'arribada del Redemptor, i passa a formar part d'una representació litúrgica que, d'ençà el segle IX, precedia, la nit de Nadal, el naixement de Crist. Es tracta de la cerimònia cristiana més antiga que ha arribat fins als nostres dies. El seu cant estremidor, melopea gregoriana ornamentada amb brillants melismes populars, vaticina, alhora, els dos adveniments del Salvador: un per commutar la pena original que pesava sobre els homes (Nadal), l'altre, definitiu, per dirimir la darrera sort de la Humanitat (Judici Final) tancant així el cercle del procés redemptor. Cada any, durant la nit del 24 de desembre, un nen de veu angelical, vestit amb un bigarrat hàbit femení i espasa en mà, flanquejat per dos ceroferaris, entona «Lo Jorn del Judici» a les esglésies de Mallorca i a la Catedral d'Alguer (Sardenya), últim bastió català de la Mediterrània. L'Escolania de «Els Blauets» del monestir de Lluc aconsegueixen, amb el seu virtuosisme, posar la pell de gallina al més esceptic.

Tal vegada les cerimònies litúrgiques més farcides d'elements populars fossin les nadalenques. Recordem que, fill de la cultura clàssica i nét de l'hebreu, el cristianisme encaixa el calendari solar romà amb el lunar jueu i crea el seu cicle festiu polaritzat en dos moments crucials: a l'entorn del solstici d'hivern, període que preparava el canvi d'any celebrat per Roma amb les Saturnalia que

serien cristianitzades en les festes de Nadal; i a l'entorn de l'equinocci de primavera, moment que significava la renovació de la natura celebrat pels hebreus amb la Pasqua coincidint amb la Setmana Santa cristiana. Les saturnalesques inversions jeràrquiques d'origen romà, anunciaven la dissolució del món vell (l'any que acaba) i l'adveniment del nou. Per neutralitzar aquestes poderoses festivitats paganes, l'Església introdueix estratègicament la nativitat de Crist, naixement i renovació d'un nou cicle. Però aquelles festes tan arrelades en el ludisme popular no podien desaparèixer tan fàcilment, i emergeixen amb gran predicament a l'edat mitjana i en l'àmbit eclesiàstic: bisbes, abats i reis efímers eren encarnats durant uns dies pels més joves de la comunitat clerical. Diaques, escolars o nens del cor rebien les insígnies del poder, entonaven un parlament còmic de transgressió i rebel·lia i parodiaven els oficis divins. Es tracta dels officium stultorum, officium asinorum o els officium lusorum, i les jerarquies fictícies del Pontifex stultorum o l'Episcopum puerorum. En la «Missa dels jugadors» conservada als Carmina Burana (s. XIII) es contrafà l'ofici, i a l'Evangeli es parodia el passatge quan Crist resuscitat visita als apòstols i on deia «Pax vobis. Sicut misit me Pater, et ego mitto vos» ('La pau sia amb vosaltres. Així com m'envia el Pare així us envio jo'), aquí es diu «Fraus vobis. Nolite cessare ludere. Pro dolore enim vestro missus sum ad vos» ('El frau sigui amb vosaltres. No deixeu el joc, perquè jo he estat enviat a vosaltres pel vostre dolor'). I la incredulitat de Tomàs es transformada així: «Si no toco la vora d'aquesta copa amb els meus llavis per beure, no us puc creure». L'Oremus queda en Ornemus, és a dir, «apostem». A les catedrals s'escollia un Episcopellum, bisbetó bufonesc que celebrava un ofici solemne i donava la benedicció en clau paròdica, mentre que els sacerdots, amb els seus vestits litúrgics, entraven al cor dansant i cantant temes llicenciosos. Una benedicció episcopal occitana deia: «Que Déu us doni un gran mal de cap/ amb un cabàs ple de cops/ i un jec de galtades sota el mentó./ El senyor bisbe aquí present/ us dóna mil cabassos de mal de dents,/ i també a les vostres dones/ els posa una cua d'ase». Durant aquest ofici, els sotsdiaques menjaven butifarres sota l'altar, jugaven a les cartes i substituïen l'encens per soles de sabata i excrements per tal de produir fetides olors. El bisbe d'Auxerre cap a 1220 justificava aquests actes amb clares intencions: «Abans de la vinguda del Senyor, se celebraven les festes anomenades Calendes, que l'Església vol abolir per ser contràries a la fe; però com que no pot extirpar-les completament, permet i celebra aquesta festivitat per a que l'altra caigui en desús». Cap a 1400 el claustre de la Facultat de Teologia de París insistia en aquesta legitimació: «Els barrils de vi esclaten si no els hi traiem els taps de tant en tant per airejar-los. Així també nosaltres; vells barrils que el vi de la saviesa ens faria esclatar si el conservéssim exclusivament per al servei de Déu. D'aquesta manera, durant diversos dies a l'any, ho ventilem, ens abandonem –per divertir-nos segons la tradició– als plaers més exuberants i a la follia, que és la nostra segona naturalesa

i sembla ser innata en nosaltres; i així després tornem amb major entusiasme als nostres estudis i a l'exercici de la santa religió».

L'elecció del petit bisbe o abat es feia el dia de Sant Nicolau (patró dels escolans) i era investit amb la mitra, anell i bàcul episcopals. La presa de possessió es feia el dia de St. Joan Evangelista (27 de desembre) i el seu pontificat durava tota l'octava dels Innocents, durant la qual el bisbetó i el seu seguici entraven ballant per l'església, llençant cendres i altres immundícies a terra, aspergint al poble amb cues d'ase i entonant cançons «deshonestes».

Pervivències actuals d'aquestes celebracions les trobem encara vigents, d'alguna manera, en el Bisbetó i el Sermó de la Calenda dels monestirs de Montserrat i Lluc, bé que amb parlaments molt moderats.

L'Església, doncs, no dubtava a integrar en els seus actes cerimonials elements propis de la cultura profana d'una banda per apropar-se estratègicament a la sensibilitat popular i d'altra banda per transformar-ne els significats tradicionals.

Evidentment, tot això té poc a veure amb la litúrgia, bé que es produeix en el seu context, utilitza els seus mitjans (cant, ornaments, gestualitat, espai i intèrprets) i sovint tals actes es recullen en les consuetes o llibres de cerimònies particulars de cada església. És per aquest motiu que, malgrat que no és del tot adequat, hom s'ha referit a aquests esdeveniments amb el nom genèric de drama litúrgic. Per tant podem definir l'anomenada dramàtica litúrgica com tot aquest conjunt d'actes amb notables components d'espectacularitat, interpretats pels eclesiàstics i els seus acòlits a l'interior dels temples i al cor de la cerimònia cultual cristiana, actes cantats principalment en llatí, tot i que sovint amb farciments en romanç.

### 3. EL DRAMA ECLESIASTIC

Tradicionalment s'ha afirmat que els grans misteris o representacions religioses medievals són fruit d'una progressiva evolució del teatre litúrgic. Tanmateix, la coexistència d'ambdós tipus d'escenificacions independents durant l'època medieval i postmedieval, aconsella posar en dubte aquesta hipòtesi. Probablement, en la configuració dels anomenats misteris tingueren un paper important aquells joglars que recitaven i cantaven passatges de la Història Sagrada i vides de sants. L'èxit que aquests recitats dramàtics joglarescos tindrien entre la població, varen inclinar el clergat a intervenir, aportant als nous espectacles que es produïren, no només l'assessorament argumental, sinó també molts dels elements diguem-ne «escènics» i «interpretatius» propis de la cerimònia litúrgica. A diferència d'aquesta, però, el misteri es va originar al carrer com a festa religiosa ciutadana, amb una decidida participació laica i íntegrament en llengua romanç. Només posteriorment, a casa nostra al segle XV, aquest teatre s'introdueix en l'espai sagrat del temple, simultanejant-se o de vegades sobreposant-se a la dramàtica litúrgica primitiva. És com si l'Església volgués neutralitzar l'excessiva competència que, sens dubte, suposaven aquests espectacles urbans que devien congregar més públic que els oficis litúrgics. Així d'esdevé, claríssimament, a la Corona catalanoaragonesa, que assisteix al naixement de les grans representacions de la Passió de Crist o de l'Assumpció de Maria en el marc del carrer durant el segle XIV (Passions del Regne de Mallorca, de Vila-Real i Castelló o Representació de l'Assumpció de Tarragona). En aquest sentit és molt significatiu un acord valencià de 1390, en el qual es prohibeix les representacions «de la Sagrada Passió de Nostre Senyor» fora de les esglésies o dels seus recintes immediats, «com açò engendre més jochs e indevotió». Tot apunta a què, després de ben bé un segle de representacions religioses al carrer, amb escàs control estrictament clerical, les jerarquies eclesiàstiques optessin per una tàctica d'apropiació teatral, reconduint aquestes escenificacions a l'interior dels temples, que els permetés alhora una major vigilància, audiència i prestigi. El fet és que, tant el drama de la Passió com el de l'Assumpció, durant el segle XV i a la Corona d'Aragó, pràcticament només es documenten en el marc eclesiàstic.

#### 3.1. Assumpció

Des de principis del segle XV, la Catedral de València acull un misteri de l'Assumpció de notable qualitat literària i de gran complexitat escenotècnica, que té poc a veure amb l'urbà de Tarragona, i que serà model d'imitació d'altres misteris similars posteriors. El marc és imponent: l'esplèndid cimbori gòtic acabat de

construir es converteix en Paradís d'on devallen els àngels i Jesús i on puja Maria, tot plegat utilitzant i enriquint unes tramoies ja habituals en anteriors cerimònies litúrgiques com la Pentecosta (baixada de la Palometa de l'Esperit) o certs actes nadalencs (la visió de la Sibila que mostra a l'emperador l'altar del cel que prefigura l'adveniment del Messies). La celebritat d'aquesta representació assumpcionista va provocar el que podríem anomenar «espionatge teatral». Efectivament, el 1497, els canonges de la Catedral de Lleida envien un comissionat a València per prendre bona nota del que allà s'hi feia. I l'any següent (1498) la Seu lleidatana representava un espectacle escènica molt semblant (no en conservem cap text, però sí les despeses en la construcció de les tramoies i les decoracions). En dates similars la Basílica d'Elx instaurava el seu misteri assumpcionista amb una escenotècnica calcada de València, tal i com encara avui en dia podem contemplar en el que resulta ser l'únic exemple al món d'autèntic espectacle tardo-medieval. En aquesta extraordinària representació (veritable túnel del temps) podem assistir en directe als trets essencials del drama religiós medieval: íntegrament cantat, aprofitant melodies pertanyents al repertori litúrgic o trobadoresc, proveït d'una escenotècnica fastuosa dirigida a atrapar visualment l'atenció, interpretat exclusivament per homes i, en els papers més sagrats, per eclesiàstics, que inclou la presència del director en escena marcant les intervencions i ajudant a qui no recorda el text o el to del cant, i adoptant una articulació escènica comú a la majoria dels drames representats dintre d'un temple, del qual s'utilitza tot l'àmbit arquitectònic, recollint la característica simultaneïtat escènica medieval.

### 3.2. Passió

Pel que fa a la Passió, després de les representacions urbanes del segle XIV, que eren unitàries i escenificades en una sola jornada, assistim, com dèiem, durant el segle XV al seu trasllat a l'interior dels temples. Així apareixen a la majoria de les catedrals i esglésies catalanes (Barcelona, Elna, Perpinyà, Tarragona, Lleida, Tortosa, Girona, Tàrrrega o Cervera). Aquest traspàs suposa, d'altra banda, la divisió del relat en diverses representacions que ajusten l'argument al dia corresponent de la Setmana Santa, és a dir, assistim a la creació de Passions cícliques conformades d'acord amb el calendari litúrgic, adaptant-les a les cerimònies consuetudinàries i per tant, llimant-ne tot tipus d'«excés» per fer-les més devotes. Aquest objectiu, però, no devia acabar-se d'acomplir quan a la Seu de Lleida, el 1453, el capítol decideix de traslladar al Claustre les representacions en memòria de la Passió de Crist, que es feien davant l'altar major, i això «ad evitanda scandala». Escàndols que intuïm en alguna versió francesa que incloïa diàlegs d'aquest tenor:

«L'àngel.- Ei! Pare Etern! No us en doneu vergonya?

Dormiu com un borratxo i mentrestant el vostre fill ha mort.

El pare etern.- Com? Ha mort?

Àngel.- Us ho asseguro, paraula d'honor.

El pare etern.- Que se m'emporti el dimoni si és que en sabia res.»

El cert és que a Cervera, la Passió tradicional és completament refeta el 1534 per dos preveres, Pere Pons i Baltasar Sança, per tal de suavitzar alguns passatges especialment esfereïdors, com el monòleg de Judes que, penedit per haver venut el seu mestre, manifesta el motius que el portaren a la traïció: Judes, com un Edip cristianitzat, havia matat el seu pare i s'havia casat amb la mare sense conèixer-los... Però malgrat la refosa, tot sembla indicar que la darrera representació tingué lloc el 1545, data de la celebració del Concili de Trento.



#### 4. EL VIATGE DE TORNADA O LA «DESTEATRALITZACIÓ» TRIDENTINA

Efectivament, durant el segle XVI es produeixen diverses circumstàncies que determinaran el progressiu decandiment del teatre eclesiàstic. L'Església medieval s'havia imposat de manera absoluta com l'única estructura de poder coherent acceptat per tothom, vertebradora de l'ordre social i dipositària d'una línia cultural sòlida i incontestable. Per tant, l'eclesiàstica s'erigia en la institució més solvent i privilegiada a l'hora d'orientar i promoure l'activitat artística, l'escènica inclosa. Però a l'albada de l'edat moderna, les noves monarquies absolutes comencen a pendre-li seriosament protagonisme, mentre que la unitat ideològica del cristianisme fa aigües per totes bandes en ser contestada per la crítica frontal que suposa la Reforma luterana. I a això cal afegir, en el camp dramàtic, la maduració de l'art teatral com a activitat emancipada i laica, aspecte que incideix decisivament sobre els esdeveniments espectaculars de tipus religiós de tipus religiós que comencen a ser considerats impropis de la cerimònia litúrgica i a ser expulsats del recinte sacre com conclou el Concili de Trento. La Contra-reforma pretén realitzar una clara distinció entre allò sacre i allò profà, amb la intenció de sacralitzar-ho tot, fins i tot el profà. Amb això aconsegueix una progressiva «desteutralització» dels actes dramàtics, retallant i neutralitzant els seus components espectaculars i encarrilant tals manifestacions altre cop per la via més estrictament cerimonial o litúrgica (tornant a les divines paraules del llatí o simplement emmudint l'acció). Es fa marxa enrera en el camí de la teatralitat. Per què? Perquè la institució eclesiàstica pren consciència de l'especificitat dramàtica que tals actes adquireixen i s'adona que el poble els percep no tant com a cerimònies sinó com a representacions. En realitat amb la Contra-reforma s'assisteix a un canvi del sistema de representació en el qual no són acceptats els criteris de les confraries i les congregacions religioses medievals, ans es defineixen models més rigorosos d'expressió ritual. Se suprimeixen les veus de l'actor, almenys en la llengua vulgar, substituïdes per les menys blasfemes imatges (estàtues) i per la paraula del predicador.

Voldria acabar amb la constatació que l'àmbit cultural català sosté una notable activitat espectacular durant l'edat mitjana, en consonància amb la resta de la cristiandat i ergint-se en peoner del teatre en la Península Ibèrica. Manifestacions dramàtiques que molt aviat adquireixen un ampli desenvolupament textual en llengua vernàcula i una complexa escenificació, amb una gran varietat de solucions tècniques i espacials. Algunes de les seves mostres són veritables primícies a Europa, i la seva experiència fou model, en moltes ocasions, del posterior teatre castellà. Tanmateix, en començar el segle XVI, el teatre català arriba desproveït d'un estat autònom on desenvolupar-se, cosa que li va impedir comptar amb els

fonaments polítics necessaris (una cort) per la creació d'un teatre nacional, laic i modern com l'elisabetheà, el classicisme francès o el Segle d'Or espanyol, l'eclosió del qual es fruit de la pràctica escènica a la Corona d'Aragó, especialment a través de la València del XV.

Ambdues anomalies (la política i la religiosa tridentina) abocaren l'activitat dramàtica en la nostra llengua a refugiar-se en l'àmbit de més difícil penetració: el popular. I en aquest marc ha aconseguit de transcendir, malgrat les interdiccions i la repressió contra-reformista, els canvis històrics i de perpetuar fins als nostres dies models i tècniques d'arrel medieval, amb una enorme varietat de pervivències, algunes d'elles úniques a Europa: així la Sibil·la, la Dansa de la Maort, la Patum de Berga, els balls parlats tarragonins o, molt especialment, el Misteri d'Elx.

---

\*\* Text de la conferència pronunciada el 29-VI-1994 en el marc del curs d'estiu Església i mecenatge. La literatura, l'art, la música, el teatre i les biblioteques a l'edat mitjana de la Universitat Internacional Menéndez Pelayo de Barcelona, dirigit per M. Carme Gómez i Isabel de Riquer. En tractar-se d'un seminari interdisciplinari, es reclamava un to divulgatiu que no hem modificat, així com l'absència de qualsevol aparell de notes.