

Joglaria i teatre

Francesc Massip

PID_00154837



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

Introducció	5
1. La teatralitat medieval	7
2. El solc litúrgic	9
2.1. La visita al sepulcre: de la celebració a l'espectacle	11
2.2. La irrupció del mercader: de marxant a xarlatà	12
2.3. L'espòs o la paràbola de les verges nècies i assenyades	15
2.4. Rutebeuf: <i>El dir de l'herbolari</i>	16
2.5. <i>L'Ordo Representationis Adae</i> (c. 1150)	17
2.6. El testimoni dels astròlegs	23
3. Cap a un teatre urbà	25
3.1. Adam de la Halle (c. 1240-1288)	27
3.2. Pastorel·la i pastorada	31
3.3. La puixança de la joglaria	32
3.4. Una bigarrada tipologia de l'entreteniment	33
3.5. El naixement del gènere de misteri	36
Bibliografia	41

Introducció

Voldria començar per formular algunes preguntes que una vegada i una altra, des de fa alguns anys, ens plantegem els estudiosos del teatre que hem indagat en el període medieval, i a les quals provaré de respondre en aquest mòdul.

Va existir un teatre en l'edat mitjana? Què entenem per *teatre medieval*? Estem parlant de ritus, de *performance*, d'espectacle dramàtic? Què era per a l'època l'*ars theatra*? Com s'expressava l'activitat teatral i com la percebien els espectadors? Com es va produir la recuperació progressiva del concepte de teatre en el sentit que avui atribuïm al terme? Com ens podem apropar a una pràctica que ha deixat empremtes tan tènues?

1. La teatralitat medieval

La teatralitat medieval és una teatralitat nova, complexa i diversa respecte a la que va institucionalitzar i practicar l'antiguitat clàssica. Per començar podem dir que a l'edat mitjana hi ha un "teatre" sense teatres, és a dir, una activitat espectacular que no té un espai específic estable on mostrar-se, sinó que es pot produir a qualsevol lloc: palau, església, porxo, plaça, carrers i cruïlles d'un nucli urbà, taverna, prat, era, claustre, refectori, clariana de bosc, coberta de nau, porta o fossat de muralla, és a dir, a la totalitat d'indrets públics.

D'aquesta manera s'utilitzen tots els espais que l'acte necessita, cosa que d'altra banda li permet una gran llibertat d'articulació i de solucions escèniques que l'escena moderna farà desaparèixer. Tampoc disposa d'un únic públic generalitzat, sinó de diversos públics específics (la comunitat monacal i eclesiàstica, el conjunt de fidels, l'audiència cortesana, els espectadors-participants de les festes del cicle agrari, els membres d'una corporació gremial o d'una confraternitat pietosa, el públic-actor de la festa cívica –tant l'aristocràtic com el burges i menestral–, el públic badoc dels entreteniments rurals o urbans, etc.), i aquesta recepció està estretament vinculada a l'ocasió festiva, celebrativa o commemorativa en què la teatralitat s'ofereix i es viu.

De fet, l'edat mitjana no coneix una paraula per a designar allò que nosaltres anomenem *teatre*, només un seguit de termes que remetien a formes d'actualització (*ludus*, *ordo*, *officium*, és a dir, 'joc', 'ofici', 'representació') o bé a nocions genèriques com **misteri**, **miracle**, **farsa**, **moralitat**, **entremès**, **fantasia**, **sottie**. Tot sovint era una manera de popularitzar gèneres literaris de gran predicament i posar a l'abast dels il·letrats episodis que calia difondre pel seu èxit en l'imaginari col·lectiu o per l'especial significació en la columna vertebral de les creences religioses i socials.

Paul Zumthor (1915-1995) escriu:

"[...] per nosaltres moderns, el teatre és un art que només un abús de llenguatge permet classificar entre els gèneres literaris. La situació medieval original era a l'inrevés: tota poesia participava més o menys en això que nosaltres anomenem teatre."

Zumthor (1972).

En una literatura com la medieval, tan arrelada en l'oralitat, vehicle habitual de propagació, la presentació comportava una certa "**performance**", una teatralització latent i més o menys desenvolupada. I aquí entra en acció el joglar,

l'hereu medieval de l'histrió i el mim romans, l'únic professional de l'espectacle antic que sobreviu a l'**extermini teatral** perpetrat pel cristianisme primitiu i consolidat per l'escombrada cultural de les invasions. El joglar podia alhora mim i recitador, músic i *performer*, capaç d'assumir les diverses veus d'un diàleg. La difusió de certs textos medievals, doncs, implicava "una concentració especialment forta de procediments gestuals i de visualitat" (Zumthor, 1972, pàg. 430-431). La visualitat s'erigeix en la forma per excel·lència de la comunicació. I, d'aquesta manera, el teatre esdevé una manifestació social, amb una funció civicoreligiosa clara, que implica la comunitat sencera i en què la paraula –el text– intervé entre d'altres mitjans.

La situació comunicativa parteix de la dicotomia insalvable entre l'acció i el text, entre l'artífex del gest i el responsable de posar la paraula per escrit, una competència especialitzada que en aquesta època només té el lletrat, el *clericus*, que tendeix a vehicular els arguments exemplars i edificants. L'acció corporal, en canvi, de matriu laica i popular, omnipresent a la plaça festiva, serà un autèntic motor de teatralitat, encara que només va poder accedir a la tradició quan va ser assumida i reelaborada pels especialistes de la posada en text. Per aquest motiu, l'abundància de traces escrites referides al teatre litúrgic i d'argument religiós no ens ha de fer oblidar que hi va haver altres forces motrius d'espectacularitat segurament amb més impuls, com l'activitat joglaresca i la festa agrària, però que no van disposar de passeres sobre el riu de l'oblit de la història (empremtes d'escriptura) fins a força més tard. D'altra banda, els homes d'espectacle tenen poc a veure amb el pes, els valors i la pervivència terminològics de l'*ars theatrica* en la cultura literària medieval. De fet existia un abisme entre la paraula *teatre* i les pràctiques representatives usuals, mentre s'aprofundia en la fractura entre el saber dels literats i el saber dels actors. L'espectacle medieval és un estat de l'art sense formes ni models, sense espai escènic i sense una noció forta de dramaturgia vinculada al prestigi de la institució literària (Guarino, 2008, pàg. 16-18).

2. El solc litúrgic

El teatre medieval, com el grec, s'origina en el ritus sagrat. Evidentment parlem de la teatralitat religiosa, perquè és inacceptable la teoria d'un únic tronc litúrgic en l'origen del fenomen escènic medieval, que és plural i multívoc. Cal tenir sempre ben present el caràcter poligenètic del teatre a l'edat mitjana. Són múltiples instàncies que conflueixen en la creació de les distintes formes de la teatralitat medieval, bé que la veta litúrgica sigui la millor documentada.

És incontestable que l'ofici sagrat té un potencial espectacular enorme que associa paraula, gestos, objectes i moviments en un espai significant. De fet, la litúrgia cristiana es va configurar com un solemne espectacle inspirat en les cerimònies imperials. Però, al principi, la frontera entre el teatre i el ritual és molt subtil, particularment des del punt de vista de l'espectador o del context de la recepció perquè es produeix en un procés d'implicació col·lectiva en què no es tracta tant d'imitar com de reviuere uns fets que formen part del coneixement comunitari. Per això diem que, en aquesta època, la cerimònia religiosa no era percebuda com a teatral ni pels que la duïen a terme ni pels que hi assistien, perquè s'havia perdut el concepte de representació dramàtica. Això no treu que la celebració litúrgica en ella mateixa estigui farcida d'acció "escènica" o "teatral" i que existís una forta tendència a la teatralització en tots els àmbits de la vida medieval.

Abans de l'aparició del text dramàtic, hi va haver una pràctica diguem-ne espectacular propera a la realització de l'ofici litúrgic, malgrat que els impulsos vinguessin de fora:

"El vertader teatre medieval existia fora de la litúrgia, a les escoles de les grans catedrals, en la tradició dels *ludi scholares*".

Drumbl (2006, pàg. 127).

El **drama litúrgic** és un símptoma antropològic de la inevitabilitat del teatre, perquè respon a una necessitat ancestral de representar i de representar-se, la necessitat del gest en l'acció ritual paralitúrgica, que es desenvolupa en una església convertida en "escena". No en va Johann Drumbl parla del "naixement del drama sacre com a actualització d'instints populars insuperables" (Drumbl, 1981, pàg. 23).

Drames conservats per escrit

En tot cas no oblidem que el teatre sacre o vinculat al fet religiós que coneixem és el documentat en els llibres oficials de l'Església o encarregats per alts prelats. És el cas del



Ofici de la missa (elevació), *Decretals de Gregori IX*, ms. fet per Leonardus de Gropius de Mòdena (1241), Bodleian Library, University of Oxford, Ms lat. th. b. 4, fol. 101r.

Codex Buranus, per exemple, en què trobem un parell de dramatitzacions de la Passió o un hilarant *Officium Lusorum*; és el cas dels *Officium Stellae*, ritus-espectacle sobre els Mags i la matança dels Innocents associat al període de celebracions dels diaques, entre Nadal i l'Epifania, propici a la bullanga festiva; és el cas de la Passió llatina de Montecassino (s. XII) conservada en un còdex per a la lectura; és el cas de Pierre de Corbeil, arquebisbe de Sens que, entre 1200 i 1222, fa posar per escrit l'*Officium festi Stultorum*, en què es compila i detalla el ritual de Cap d'Any que té com a protagonistes els folls i l'ase, sens dubte recollint una antiga tradició amb la intenció de reglamentar-la, ordenar-la i arranjar-la a efectes restrictius. En aquest cas ens trobem amb el punt de trobada entre el teatre invisible i desproveït de permanència escrita, i la cultura oficial, que permet que certs drames es conservin gràcies a l'escriptura sovint com a operació reformista per a endreçar els *tripudia* i altres esbargiments dels joves clergues, veritable font impulsora del teatre medieval (Drumbl, 2006, pàg. 140).

El desenvolupament de les arts teatrals al llarg de l'edat mitjana afavorirà el sorgiment d'una pràctica escènica no vinculada a la sacralitat més que per l'argument o per l'espai, i no sempre. En tot cas, aquesta pràctica, en consolidar-se, es concretarà en textos que la recullen com a tal. Ja no ens referim als textos litúrgics o paralitúrgics, que també tenen el seu procés d'escriptura amb la finalitat de preservar el context ritual en què es realitzaven, sinó a textos vulgars amb una voluntat espectacular clara. Això s'esdevindrà a les acaballes del període medieval, quan es perfila una estructuració en **gèneres** que permet començar a parlar de teatre pròpiament dit, representat, això sí, per una varietat enorme de formes: des dels monòlegs dramàtics, entremesos i danses dialogades, als misteris, miracles i moralitats, passant per la farsa, que reprèn el repertori del *Fabliau* i se situarà a la base de la comèdia moderna (Lee, 1996). De fet, el teatre medieval funciona com una maquinària que posa a disposició del públic analfabet les diferents formes de la literatura escrita (Strubel, 2003, pàg. 202).

D'altra banda, en la societat medieval no existeix la noció de privacitat: tot el que existeix o el que compta o és important és públic i té una dimensió comunitària. Assistim, doncs, a un desenvolupament extraordinari dels rituals socials, en què la vida col·lectiva, l'espai públic, passen a ser espectacle. Com he dit, el visual es converteix en el vehicle comunicatiu per antonomàsia. I, de fet, la literatura dramaturgic que ha perviscut no constitueix més que un petit illot dins d'aquest conjunt. El teatre és un fet, un esdeveniment, una manifestació social, en què el text forma part del conjunt de components de l'espectacle, en igualtat de condicions.

La característica més sorprenent del teatre medieval és el que anomenem *la barreja de gèneres*. Còmic i tràgic, profà i sagrat, religiós i laic sovint són indestriables en el teatre de l'edat mitjana, perquè s'ha experimentat una ruptura clara amb la teoria clàssica dels estils. Això representa la invasió de l'estil humil, vinculat a la comèdia, en la zona més sublim del pensament. I és que la tradició retòrica cristiana estimula la mixtura jocositat-seriositat com a procediment eficaç per a la instrucció doctrinal.

Lectures recomanades

Pel que fa a aquesta contaminació genèrica podeu consultar:

Charlotte Stern (1965). "Fray Iñigo de Mendoza and the Medieval Dramatic Ritual". *Hispanic Review* (núm. 33, pàg. 197-245).

M. A. Pérez Priego (2008). "Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano". A: J. Ll. Sirera (ed.). *Estudios sobre teatro medieval (Actes XI Col·loqui de la SITM Elx 2004)* (pàg. 152). València: Publicacions de la Universitat de València.

2.1. La visita al sepulcre: de la celebració a l'espectacle

Les primeres manifestacions "escèniques" escripturades apareixen a l'interior de l'església, a la perifèria de la litúrgia. Fins i tot els orígens del teatre de riure (el que al final de l'edat mitjana s'anomenarà *farsa*) tenen arrels que remunten a les cerimònies sagrades. Fixem-nos si no en la primera dramatització plena de la litúrgia cristiana: la *Visita de les Maries al Sepulcre*, que visualitza el relat evangèlic en què es notifica la resurrecció de Crist, l'episodi crucial de la nova religió.

Les primeres acotacions escèniques de la *Visitatio Sepulchri* que detallen vestuari, utilleria, gestualitat, diàleg i acció es troben en la compilació *Regularis Concordia* (965-975), adaptació catedralícia ordenada pel bisbe de Winchester (Ethelwold) i l'arquebisbe de Canterbury (Dunstan) de les pràctiques monàstiques de Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire). Després de declarar la finalitat didàctica de la cerimònia, feta "per a fortificar la fe del poble ignorant i dels neòfits" (un públic laic amb què no comptaven els models monàstics continentals), es presenten les tres Maries dirigint-se a la tomba de Crist. En realitat, es tracta de "tres frares, revestits amb capa i portant a les mans encensers" que avancen "a pas lent, en manera com qui busca alguna cosa" i s'acosten al sepulcre "com a persones titubejants". En aquell moment fa acte de presència un altre frare, a guisa d'àngel, que "en hàbit blanc, es fa endavant com a preocupat en fer alguna cosa... tenint una palma a la mà". Es produeix el primer diàleg "dramàtic" conegut, entre àngel i Maries, i seguidament l'enviat celest els anuncia la resurrecció de Jesús:

"Llavors els tres, deixant els encensers que havien portat a les mans fins al sepulcre, prenen el sudari, l'estenen vers la comunitat com a mostrant que el Senyor ha ressuscitat i que ja no és embolicat pel llenç"

Massip (2007, pàg. 104-106).

La cerimònia, al llarg del segle XI, es perllonga amb el *Victimae Paschali laudes*, diàleg entre els frares que feien de Maries i la resta del cor que venien a encarnar l'apostolat, en el qual es destaquen Pere i Joan, que corren a la sepultura per verificar les paraules de les Santes Dones (Jn 20, 3, 4). I en aquesta carrereta, en què l'ancià Pere arribava esbufegant mentre el jove Joan, que ha arribat primer, espera el cap dels apòstols, s'hi colaria ja una primera pinzellada de comicitat al bell mig del solemne acte.



Visita al Sepulcre, San Miguel de Estella (Navarra, s. XII). Inscripció: "Surrexit, non est hic. Maria Magdalene, Maria Jacobi, altera Maria".

Hi ha una primícia catalana en el desenvolupament del drama litúrgic europeu, quan aquest passatge es farceix de llengua vulgar a l'interior de la catedral de Palma de Mallorca, com ho recull la *Consueta de tempore* (s. XIV): un capellà disfressat de Magdalena, amb roba de color vermell d'aparença femenina i flanquejat per dos ceroferraris, sortia de la catedral pel portal del Mirador i tornava a entrar pel Portal de Mar, ingressava al cor i entonava el *Victimae Paschali laudes* llatí, que els membres del cor continuaven fins a l'estrofa *Dic nobis Maria*. Després, dotze preveres amb capes pluvials i bordons a les mans s'apropaven a Magdalena, que s'havia enfilat a un escambell parat davant l'altar major, i li demanaven "Are digues-nos, Maria / què as vist en la via, / de Ihesu Christ lo Salvador, / qu-és d'equest món Redemptor?" (Arxiu Capitular de Mallorca, ACM, ms. 3412, fol. 183). Magdalena responia "secundum quod continetur in suo cartello", o sia, segons figurava en el seu paper o rol d'actor, i anava mostrant els impropis. A continuació dos dels preveres tornaven a preguntar "Digues-nos encara, Maria". En la resposta final, com s'amplia a la *Consueta de Sagristia* (1511) de la mateixa seu mallorquina, Magdalena cantava "Dels cossos ressuscitar", escena espectacularitzada amb un efecte sorprenent: set o vuit fadrins de la *schola* ("o tants quants volran"), 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 la Capella de la Trinitat, situada a la banda nord del presbiteri, d'un àngel amb "les ales plenes de candelas enceses" i anunciat per "una bombarde o alguna ramor, significant la impetut del seu axir" (ACM, ms. 3400, f. 30v, *apud* Donovan 1958: 132), és a dir amb ales il·luminades amb espelmes i subratllant la seva impetuosa aparició amb un bon petard.

2.2. La irrupció del mercader: de marxant a xarlatà

Ara bé, el drama litúrgic aconsegueix un desenvolupament escènic extraordinari quan introdueix personatges i seqüències estranyes al relat evangèlic, però arrelades en la realitat circumdant. És el cas de la incorporació del **mercader**, un tipus social que comença a sobresortir a l'Europa del segle XI, que basa la seva puixança en els diners i que serà el motor d'una autèntica revolució comercial. El personatge apareix per primera vegada en el drama escolar *Sponsus* (creat al Peirigòrd o al Peitiús, al final del segle XI) i es nega a proveir d'oli les verges nícies. Ara bé, el més difós i habitual als temples serà el mercader d'ungüents, al qual les Maries van a comprar el perfum que els ha de servir per a ungir el cos del Crist difunt. Aquesta escena "profana", laica, inexistente a les Escriptures, representa la irrupció dintre el clos sagrat de la vida quotidiana i es fa ressò de l'activitat mercantil creixent fruit del renaixement urbà i de



La compra dels unguents (Magdalena davant el taulell del Mercader i l'Apotecari), capitell d'origen català (claustre de Sant Pere de Rodes?) conservat al Museu Cluny de París (Musée National du Moyen Age [MNMA]), s. XII.

l'emergència d'una burgesia en flor. D'aquesta guisa, el mercader intervé per primer cop en la *Visitatio* de la catedral de Vic (s. XII), en un episodi sorgit de la teatralització litúrgica, i que no tardarà a mostrar-se també en la plàstica. Si el primer exemple dramàtic conservat es dona ençà els Pirineus, no és rar que les primeres mostres iconogràfiques del tema es trobin a la Provença, que entre 1082 i 1245 estava sota l'autoritat dels comtes de Barcelona. Per tant, és versemblant que l'escena naixés en terres catalanoprovençals.

En tots aquests exemples del segle XII, es recull una fase ja evolucionada de l'escena dramàtica. Rere el mostrador de la botiga, són dos els personatges que pesen l'ungüent amb unes balancetes davant les tres Maries. Efectivament, el primigeni "jove mercader" de Vic, que després de proclamar les bondats del producte ven el bàlsam a Magdalena per un talent d'or, en versions ulteriors ha esdevingut patró del pròsper negoci i ja té un aprenent, alhora que s'ha casat, ha pujat el preu del liniment i s'ha tornat garrepa, i llavors les santes dones han de regatar-li el cost.

En la peça txeca l'*Unguentarius* (s. XIV), a més de les tres Maries i el mercader intervenien l'ajudant de l'ungüentari, Rubin, la dona de l'ungüentari i el bergant Pustrpalk (Contini, 1949, pàg. 481-93). Rubin tria el lloc per a vendre al mercat i recomana "de plantar-hi el teu banc, d'exposar-hi els teus ungüents" i posar-se "darrera del taulell al costat de la teua esposa Holícia". Després Rubin anuncia la presència de l'ungüentari a les dones: "dones, pareu els vostres murmuris i xafarderies! Ha arribat un visitant cèlebre, un metge savi i prudent, no és de riure! I posseeix ungüents preciosos". I va proclamant els productes i les seves virtuts miracleres, de vegades ben estrambòtiques, com el beuratge que fa que

"[...] les velles com els nans volaran cap al diable [...] I aquest ungüent el va fer un monjo posat damunt d'una monja [...] Si amb aquest ungeixes el teu marit, pots ordenar-li *cantar* cada vegada que vulguis."

Després arriben les tres Maries i el mercader els proposa que comprin cosmètics, "si us agrada el maquillatge, senyores", és a dir, les confon amb unes barjaules. Elles s'ofenen i li enguuen: "No volem atreure els jovenets", i reclamen un ungüent que eviti la podridura dels morts. La confusió del mercader procedia de Maria Magdalena, que, en la seva etapa de cortesana, hauria acudit amb les seves noies al marxant per proveir-se de perfums, afaits i coloret, com es recull al *Ludus de Passione* dels *Carmina Burana*, drama en llatí farcit d'alemany antic (s. XIII). Desfet el malentès, el mercader ofereix un descompte a les Maries en virtut del pietós objectiu dels ungüents, i la seva esposa protesta violentament:

Nota

Són unes bones mostres de la introducció del mercader en la iconografia del s. XII la llinda del portal dret de l'abadia de Sant Géli de Gardon, el fris de l'església de Nostra Dòna dels Pommers de Béucaire i el pilar nord-oest del claustre de Sant Trefume d'Arle, com també un capitell del claustre de Sant Cugat del Vallès i un altre capitell d'origen català (claustre de Sant Pere de Rodes?) conservat al Museu Cluny de París.

"[La dona]: –Però que t'empatolles, car marit: ¿vols agradar a les joves cortesanes que els ofereixes un unguent tan valuós per només dos marcs? Fas molt mal fet! contra tu mateix i contra meu, la teva pobra esposa. Per això cada vegada ets més miserable, i jo, infeliç, juntament amb tu també m'hi faig. Per a això m'he esforçat tant? T'asseguro que aquestes dones no s'emporten l'ungüent per menys de tres marcs!

[L'ungüentari]: –Moltes dones tenen aquest costum: després d'haver begut es posen a bravejar. Així també aquesta estúpida mesquina sempre diu paraules buides! Després d'haver empinat el colze, parles massa, i no n'obtindràs més que un mal profit! Quin avantatge en treus de contradir-me tant? T'aconsello que em deixis en pau! Si no pares potser te n'aniràs d'aquí plorant! Correix ara mateix la teva actitud o et bufetejo.

[La dona]: –Aquest carxot és la meua nova muda per al dinar de Pasqua? Per tot el bé que et proporciono des de fa tant de temps, em dones galtades per vestit. Per això vull ara divorciar-me de tu i encomanar-te a tots els diables!"

En la *Visitatio Sepulchri in noctis Resurrectionis* d'Erlau-Eger (Hongria, principi del segle XV), el diàleg (en alemany) encara s'amplifica més i la situació dramàtica fructifica en una trama farsesca: les santes dones regategen el preu amb l'apotecari; quan Magdalena pregunta el cost del bàlsam, l'apotecari respon:

"[Apotecari]: –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:

"[La dona]: –Ei, vell frarot! T'ho juro per les meves barbes: si vols vendre tan barat et ben bastonejaré! 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 vals res si no vals de cintura per avall. Com que estic viva que no es ven un unguent per tants pocs diners!"

Finalment la dona toca pirandó amb el jove criat Rubinus tot 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!" (Massip, 2007, pàg. 110).

Una escena molt semblant era expressament suprimida, el 1539, a la catedral de Girona, en què apareixia el mercader i la seva muller, l'apotecari amb dona, fill i esclaus negres, no sabem amb quins diàlegs, i es prohibia que quan el mercader entrava en escena la gent toqués tambors i trompetes i llencés pastissos i rosquilles (Anglès, 1935, pàg. 275).

Al mateix misteri d'Erlau, quan Magdalena respon l'interrogatori dels apòstols ("Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?") i els anuncia la resurrecció de Jesús, Pere no la vol creure i protagonitza una rèplica d'una virulència verbal semblant a la de l'Ungüentari i l'esposa:



Les Maries al taulell del mercader i esposa, capitell de San Vitale delle Carpinette (s. XII), Museo Civico, Mòdena.

"No crec gaire el teu discurs! Tanca't a casa i posa't a filar! És una gran vergonya que les dones rondin carrers [...] Acaba amb les teves bromes, o amb la mà et cardo un bolet a l'orella que et farà tornar boja, i un a la galta que el sentiràs de debò, i un clatellot que no podràs parlar més!"

Contini (1949, pàg. 469).

Pura violència de gènere que l'apòstol Tomàs reforça:

"Maria, ja n'hi ha prou de falòrnies! Com pot ser que un mort pugui ressuscitar i anar-se'n de la tomba? Vella mentiderota, com has gosat escampar aquesta faula per la vila? Per això seràs cremada pels jueus! Si no vols parar de dir foteses seràs bastonejada dolorosament; el que has de fer és estar-te a casa i filar al fus!"

Contini (1949, pàg. 470).

La seqüència paralitúrgica original s'ha contagiada, doncs, d'elements farsescos i de personatges d'autèntic entremès burlesc. De fet la farsa estava íntimament lligada al misteri sagrat com també ho suggereix l'etimologia: parts de l'ofici litúrgic eren farcides d'interpolacions primer en llatí, després en vulgar, anomenades *farsia*, *farsura*, *epistola farcita*, i l'evolució ulterior del significat comicoteatral de la paraula indica que ja en l'origen contenia un caràcter rialler. La paròdia del sacre té funció d'exorcisme. Els símbols jocosos, lluny de considerar-se irreverents o blasfems en l'època, prefiguren misteris sublims. La hilaritat permet a l'home reafirmar-se enfront del misteriós (Jakobson, 1975). I a més, com dèiem, les bromes o humorades que s'insereixen o contrafan el mateix ofici litúrgic responien a la missió catequètica d'aquell teatre, perquè en general el riure amb què també sovint s'amaneix l'homilètica medieval estava al servei d'una lliçó moral.

Lectures recomanades

Martin W. Walsh (2002). "Rubin and Mercator: Grotesque Comedy in the German Easter Play". *Comparative Drama* (núm. 36, pàg. 187-202).
 Folke Gernert (2009). *Paròdia i "contrafacta" en la literatura romànica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos* (vol. I, pàg. 51). San Millán de la Cogolla: CiLengua ("Instituto Biblioteca Hispánica", 2).

2.3. L'espòs o la paràbola de les verges nècies i assenyades

Com he dit, els mercaders apareixen per primer cop en un drama escolar titulat *Sponsus*, sobre el tema de les verges nícies i les verges prudentes (Mt 25, 1-13). El text se situa entre 1060-1090, combina el llatí amb la llengua d'oc, i procedeix de Sant Marçau de Limòtges (Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1139, fols. 53-55v). La llengua vulgar apareix en els moments de crisi, de pèrdua, de manca d'alguna cosa. Primer en boca de Gabriel per llançar l'amenaça: no us adormiu! ("Gaire no i dormet!"). Després quan les verges folles s'han quedat sense oli i van a veure els mercaders per comprar-ne, però ja no els en poden donar ("Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!"). L'Evangelí acusa les fàtues



Verges nècies, fresc absidal de St. Quirze de Pedret (c. 1100, MNAC).

de no haver dut ampolles d'oli per reposar les seves torxes i per això es queden a les fosques, mentre que les previsoros, elles sí proveïdes de vasos plens d'oli, poden encendre les seves llànties i participar del banquet celestial.

Quan arriba l'espòs, les negligents no estan llestes i es queden fora: Crist les rebutja i, com diu l'acotació final del drama, "els dimonis se les emporten a l'infern". És el primer cop que apareixen els dimonis en escena, procedents d'un decorat infernal, i és el debut escènic dels mercaders.

2.4. Rutebeuf: *El dir de l'herbolari*

El desenvolupament i dilatació de la intervenció dels comerciants de potingues i triagues en el drama sacre s'havia de fer ressò, per força, d'una realitat contingent solament en el mercat quotidià, sinó també en la seva estilització i paròdia espectacular. No és estrany, doncs, retrobar el mercader com a xarlatà hiperbòlic en un monòleg joglaresc de **Rutebeuf: *Le Dit de l'herberie*** (el dir de l'herbolari), escrit cap a 1265. Rutebeuf (1230-c.1290) va ser joglar i *trouvère* originari de la Xampanya, que havia compost per encàrrec del bisbe de París el *Miracle de Théophile*, representat un 8 de setembre (festivitat de la Mare de Déu) de 1263 o 1264, primera mostra d'un gènere dramàtic (el miracle) cridat a tenir un conreu intens (recordem els quaranta *Miracles de Notre-Dame par personnages* representats a París entre 1339 i 1382), on es posa en escena el tema del penediment d'un clergue, Teòfil, que per obtenir riquesa i posició signa amb el diable un pacte escrit amb sang i segellat amb el seu anell. Un motiu molt popular, integrat en el culte marià (és el colofó dels *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo i la tercera de les *Cantigas de Santa Maria* d'Alfons el Savi), que adquiriria una nova dimensió amb el mite de Faust.

La peça, en què finalment Teòfil es penedeix i per intervenció de la Mare de Déu s'allibera de la fatal lligassa, comparteix amb el *Dit* una forma poètica singular: la tirallonga de grups de tres versos monorims, un tetrasíl·lab i dos octosíl·labs, que tindrà llarga vida en la poesia narrativa catalana i provençal, on s'anomenarà **codolada**. Rutebeuf, en el *Dit de l'herberie*, posa en escena el monòleg d'un venedor d'herbes remeieres amb una xerrera espirejant i engalipaire destinada a provocar la hilaritat tot parodiant els xarlatans de fira. De bon començament es dirigeix a l'audiència, convidant-la a seure en silenci per a escoltar les excel·lències dels seus preparats guaridors de tot mal. Es presenta com un metge format a Salern, l'escola galènica més reputada de l'edat mitjana, exactament igual com farà cap a 1300 el mercader de la *Passion du Palatinus* que, abans de proveir d'ungüent les Maries, proclama les virtuts dels seus beuratsges d'herbes que permeten recobrar joventut, fer-se invisible per a acomplir l'amor i fins i tot reviuire els morts (v. 1864-1907).

Nota

Tanmateix, les mostres plàstiques semblen concordar millor amb el relat dramàtic que posa en boca de les estultes la confessió explícita "negligenter oleum fundimus", és a dir, que han vessat l'oli per descurança, per això han de demanar-lo a les prudents, que les envien a comprar-lo. Algun d'aquests aspectes es mostra cap a 1100 en els frescos absidals de Sant Quirze de Pedret (avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya), en què les cinc donzelles nècies, en l'obscuritat del fons negre, tenen als peus, contra la lliçó evangèlica, recipients d'oli –tot i que buits–, mentre que porten cap per avall les torxes apagades per incúria.

Rubin

També Rubin diu que ha estat a Palerm (per Salern) per a estudiar l'art de la medicina, entra al servei del metge apotecari del mencionat misteri pasqual d'Erlau i fa la llista de països que ha conegut: França, Holanda, Rússia, Prússia, Polònia, Bohèmia, Ucraïna, Itàlia, Grècia, Transsilvània, Constantinoble i l'Orient (Contini, 1949, pàg. 434-435).

L'herbolari de Rutebeuf desplega un ampli currículum que l'ha dut als països més exòtics reclamat per la seva destresa sanadora, i exhibeix tota varietat d'herbes i pedres precioses que tot ho curen, particularment eficaces per a redreçar vergues, estretir conys i obrir tots els apetits: "J'ai l'herbe qui les veiz redresce / et cele qui les cons estresce" (v. 62-63). Recordem que el tractat mèdic català *Speculum al foder* (s. XIV) recomanava utilitzar, amb la mateixa finalitat, una triaga feta amb saxífraga (planta) mòlta i barrejada amb euforbi (resina), musc (almesc) i oli fi, amb la qual calia untar "la verga e lo pentenill" (pubis) per a "arreçar lo membre" (enravenar-lo) i "moure la voluntat" (Alberni, 2007, pàg. 73-74).

En una segona part, en prosa, Rutebeuf convida l'audiència a no confondre'l pas amb un vulgar entabanador de ximpls, i es declara deixeble de Trocta de Salern, la metgessa medieval més celebrada pels seus tractats de vasta circulació com *Trotula maior* i *Trotula minor*, particularment dedicats a les enfermetats femenines i als sabers de llevadores.

Estem davant d'una peça típica del repertori joglaresc que incideix en la paròdia dels curanderos i sanadors escurabutxaques que campaven gràcies a la seva fantasia verbal i el joc retòric fet d'acumulacions, enumeracions i redundàncies, i amb els seus desacords contrastats entre la meravella i la trivialitat absurda, font de comicitat incontestable.

No debades el *Dit de l'Herberie* ha estat considerat el prototipus del monòleg dramàtic que projecta la teatralitat al bell mig de la plaça del mercat i de la població badoca. Tot fa pensar que s'inscriu en les falques de màxima teatralitat que hem vist inserides en el drama litúrgic, d'on prendria peu, i en els misteris ulteriors, que al seu torn el prendrien per model.

2.5. *L'Ordo Representationis Adae* (c. 1150)

L'altre text primitiu on, com a l'*Sponsus*, apareixen els dimonis, però aquest cop amb veu i amb molt de moviment, és l'*Ordo Representationis Adae*, que els francesos anomenen abusivament *Jeu o Mystère d'Adam*. Es tracta d'uns 1.300 versos (octosíl·labs i decasíl·labs èpics) en llengua d'oïl bé que amb didascàlies i cants corals en llatí. S'ha datat entre 1146 i 1174, en l'època de Chrétien de Troyes i en l'àmbit anglonormand. Per als oients els personatges s'expressen en francès i en vers; en canvi, els textos litúrgics que canten els cors, com també les didascàlies, són en llatí. Les acotacions escèniques anirien adreçades a un director-eclesiàstic i resulten d'una minuciositat poc habitual, perquè ens informen dels desplaçaments dels personatges (sobretot dels diables, que recorren la platea on es fa la representació), i també de l'entonació i ritme de la dicció, i els gestos i actituds que han de mostrar. Per exemple, Adam esbronca Eva "cum magna indignatione" perquè l'ha induït al pecat, mentre que Abel

Lectura complementària

Una edició d'aquest tractat català medieval:

Anna Alberni (ed.) (2007). *Speculum al foder*. Bellcarire d'Empordà: Edicions Vitel·la.

Lectura complementària

Sonia Maura Barillari (2008). "Il «Ricettario» di Trocta magistra salernitana". A: *La Medicina Magica. Segni e parole per guarire* (pàg. 67-85). Alessandria: Edizioni dell'Orso.

es dirigeix al seu germà "blande et amicabiliter" i Caïm, per contra, li respon "quasi subsans", és a dir, en to de befa (Aebischer, 1964, pàg. 67, 70-71). Així mateix hi ha indicacions precises sobre vestuari: el *Salvator* o Figura (Déu) vesteix una dalmàtica blanca, Adam una túnica roja, Eva un vestit blanc i un *peplum* (capa) de seda blanca. Fixeu-vos que la rúbrica del començament també descriu el decorat escènic del Paradís Terrenal situat en un lloc eminent, envoltat de cortines i draps de seda i definit pels aromes de les flors i les fulles que s'hi escamparan, un efecte odorífer molt habitual en l'època per a connotar l'espai celestial. Com que es tractava del jardí de l'Edèn, anava ornat amb diversos arbres carregats de fruita.

Observeu la precisió gairebé obsessiva en les recomanacions per a la interpretació, la proxèmica, l'actitud i la mímica dels actors, cosa que ens recorda que es tractava d'intèrprets aficionats, als quals calia explicar la pronunciació i la manera de dir els versos:

"Constituatur paradisos loco eminentiori; circumponantur cortine et panni serici, ea altitudine, ut persone, que in paradiso fuerint, possint videri sursum ad humeris; servantur [serantur] odoriferi flores et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissemus locus videratur [videatur]. Tunc veniat Salvator indutus dalmatica, et statuatur choram eo Adam [et] Eva. Adam indutus sit tunica rubea, Eva vero muliebri vestimento albo, peplo serico albo, et stent ambo coram Figura. Adam tamen proprius, vultu composito, Eva vero parum demissiori. Et sit ipse Adam bene instructis [instructus], quando respondere debeat, ne ad respondendum nimis sit velox aud nimis tardus. Nec solum ipse, sed omnes persone sint [sic] instruantur ut composite loquantur et gestum faciant convenientem rei, de qua loquuntur; et, in rithmis, nec sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronuncient et dicantur seriatim, que dicenda sunt. Quicumque nominaverit paradisum, respiciat eum et manu demonstre[t]."

Aebischer (1964, pàg. 27).

Veiem com l'acotació inicial assenyala que Adam i Eva han de restar drets davant de Déu:

"Adam una mica més a prop, amb el gest greu; Eva amb el rostre més inclinat. Que Adam sàpiga perfectament en quin moment ha de contestar i que, en fer-ho, no sigui ni massa ràpid ni massa lent. Cal ensenyar no només a ell ans a la resta d'intèrprets, a parlar amb cura i a expressar-se amb el gest convenient a cada situació. Que no afegixin ni treguin ni una sola síl·laba als versos, ans cal que les pronunciiïn totes amb fermesa, dient amb ordre el que han de dir. Quan algú anomeni el Paradís, el mirarà i l'assenyalarà amb la mà."

L'obra té tres parts clarament diferenciades i sembla que l'*Ordo* relliga tres peces autònomes preexistents ara disposades de manera consecutiva:

1) Una primera seqüència de cinc-cents noranta versos que dramatitza el pecat original, amb un primer moviment en què Déu posa les normes del Paradís terrenal (v. 1-112); la peripècia dramàtica de la temptació i caiguda d'Adam i Eva (v. 113-386) i la condemna amb la conducció a l'Infern (v. 387-590).

2) Una segona peça de cent cinquanta-quatre versos està consagrada a Caïm i Abel i repeteix l'estructura anterior: exposició moral d'Abel (v. 591-610), assassinat del pastor a mans del seu germà (v. 611-722) i càstig (v. 723-744).

3) La darrera seqüència posa en escena la desfilada dels profetes que prediuen la vinguda de Crist (v. 645-944), segons el conegut esquema de l'*Ordo Prophetarum* que es representava la nit de Nadal, i culmina amb la intervenció final de la **Sibil·la** que anuncia els quinze signes que precediran la fi del món i el judici universal (v. 945-1305). S'ha volgut desvincular aquest darrer passatge de la composició dramàtica, però, com diu Marius Sepet, "n'és part integrant i final natural".

Cadascun dels dos primers "actes" o peces s'inicia amb una lliçó moral de caràcter didàctic, gairebé com un sermó, i s'acompleix l'estructura tripartida de promesa, caiguda i punició. Això mateix s'esdevé en el tercer acte, en què el parlament d'Abraham formula la prometença de la Redempció tot anunciant l'arribada del Messies Salvador, mentre que la Sibil·la i el seu discurs sobre els quinze signes, tot introduint l'espectador en el present, interpel·la la humanitat sencera com a partícip de l'incompliment de la llei divina. L'*Ordo Representationis Ade* presenta, doncs, una estructura cíclica, de la creació al judici final, tota la història de la humanitat, del pecat d'Adam al de l'home actual, en una tripartició d'estructura igualment ternària (temptació, crim i càstig). Tot s'organitza a partir del present, cosa que l'allunya del drama litúrgic que mantenia l'espectador a distància: l'*Ordo Ade* el força a identificar-se amb l'acció i els personatges (Accaire, 2004, pàg. 29-35).

Aquest text es pot considerar com una predicació *par personages*, perquè es privilegia la didàctica verbal per sobre de l'acció espectacular: la seducció d'Adam per part d'Eva té menys paper que l'exposició de la Figura (Déu), i l'assassinat d'Abel pesa menys que els comentaris morals que l'envolten. És com un gran sermó il·lustrat per les escenes, amb un discurs que s'inscriu en l'ampli moviment de renovació del pensament religiós a l'entorn de temes com la penitència (prescriptiva des del Concili de Letrà 1215-1216), el purgatori (oficialitzat el 1425), l'individu responsable, un tret de mentalitat "gòtica" en contraposició al caràcter "romànic" del drama litúrgic.

Sovint s'ha destacat l'aspecte realista que emana sobretot de la primera part de l'*Ordo* (Adam i Eva), en què el relat bíblic s'inscriu en un marc que és el de la realitat contemporània. Hi ha un treball acurat d'adaptació del misteri sagrat a la realitat familiar de la llengua i de la vida quotidiana dels espectadors. I el teatre es converteix en un mitjà eficaç d'actualització del sacre. Auerbach analitza la conversa entre Adam i Eva, "la primera conversa historicouniversal



Adam i Eva, capitell d'origen català (claustre de Sant Pere de Rodes?) conservat al Museu Cluny de París (MNMA), s. XII.



Caïm i Abel, portada de Santa Maria La Real d'Olite (Navarra) (s. XV).



Sibil·la Erithrea, gravat dins Filippo Barbieri, *Sybillarum et prophetarum de Christo vaticinia* (Roma, 1481). Exemplar imprès a Venècia, Bernardino Benali c. 1500. Biblioteca d'Alexandre Venegas, Salamanca.

Lectura complementària

M. Sepet (1978). *Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen âge: étude sur les origines* (pàg. 8, nota). País: Didier.

entre home i dona, es converteix en un episodi del realisme més senzill i corrent" (1983, pàg. 146). El diable, després d'intentar en va de seduir l'home, té més èxit amb la dona. Adam ho veu i reprèn Eva com ho faria un "burgès" o un "pagès" de l'època:

[Adam]: –Di moi, muiller, que te querroit / li mal Satan? que te voleit?

[Eva]: –Il me parla de nostre honor.

[Adam]: –Ne creire ja le traïtor! / Il est traître!

[Eva]: –Bien le sai.

[Adam]: –E tu coment?

[Eva]: –Car l'asajai. / De ço que chalt me del veer ?

[Adam]: –Il te ferra changer saver.

[Eva]: –Nel fera pas, car nel crerai / de nul rien tant que l'asai.

[Adam]: –Nel laisser mais venir sor toi, / car il est mult de pute foi."

A. –Digues-me, dona, què et preguntava el malvat Satanàs? què et volia? E. –M'ha parlat del nostre benestar. A. –No el creguis pas el traïdor! És un felló. E. –Ho sé! A. –I com ho saps? E. – Car l'he tractat! I per això no hauria de veure'!? A. –Et farà canviar d'idea! E. –No ho farà pas, perquè no me'l creuré sense proves. A. –No deixis més que se t'apropi perquè és molt de mala llei. (v. 277-288).

Llavors és quan un "serpens artificiose compositus" s'enfila a l'arbre prohibit i fa que Eva accepti la poma, l'ofereix a Adam; ell la rebutja, ella insisteix perquè "sabràs el mal i el bé" i decideix menjar-ne primer, l'assaboreix i diu que mai n'ha tastat d'una dolçor semblant; Adam s'encurioseix i ella remata: "Ara els meus ulls veuen tan clar que semblo Déu totpoderós. Tot quant va ser i el que serà, ara ho conec". Finalment Adam accepta perquè "tu es ma per" ('ets mon semblant'). La conversa s'ha desenvolupat en una confrontació entre paraula prudent, curiositat i espontaneïtat, entre consciència i instint i l'episodi "és el punt de partida del drama cristià de la salvació", un moment particularment significatiu que compromet la Redempció.



Pecat original, miniatura.

Així, l'episodi del temps dels orígens, que funda la història de la humanitat com a ruptura amb l'eternitat, s'ha fet present, tangible, transformat en un fet d'actualitat, que pot resultar familiar a qualsevol espectador. El moment més sagrat s'encarna en personatges i gestos que revelen la quotidianitat més comuna. Perquè el triangle Adam-Eva-Satanàs és la font de tots els *fabliaux* i de tots els vodevils.

És "popular" la finalitat de la representació com pensa Auerbach? S'adreça el text als humils, als esperits simples, als *illiterati*? Accaire ho posa en dubte. Diu que és un error creure que l'*Ordo Ade* va dirigit a un públic popular: "La complexitat de l'estructura, els delicats problemes teològics i morals que es plantegen no semblen indicar-ho". A més, la part final es dirigeix als "senyors", un públic aristocràtic avesat a les contalles d'Oliver i Rotllan (v. 968-969). De fet considera que tot sembla impregnat dels ideals feudals. La creació d'Adam s'articula com una cerimònia d'infeudació, en què Déu és el senyor, a qui Adam jura fidelitat (v. 1-48) en un acte de compromís vassallàtic que, en contrapartida i per garantir-ne la lleialtat, el senyor recompensa generosament amb dons materials (v. 49-80), fins al punt que Accaire ironitza: "la promesa de vida eterna

es degrada en promesa de qualitat de vida" (v. 55-58). Després hi ha el lliurament del feu (v. 81-100) i, finalment, l'amenaça de la devolució del feu en cas de traïció del jurament (v. 101-112).

Tot sembla orientar-se, doncs, en el sentit polític, i la falta original es mostra, sobretot, com una ruptura del jurament de fidelitat. Els valors feudals impregnen també la relació d'Adam i Eva, que es presenta com un matrimoni contractual i jeràrquic, i tot plegat s'erigeix en una mena de catecisme social destinat a garantir l'ordre i el sistema polític del feudalisme. El realisme de l'obra és, doncs, absolut, però no té res de popular: "s'adreça completament als senyors del sermó final, elit social que és la mateixa que la del *roman courtois*" (Accaire, 2004, pàg. 69-89).

Això no vol dir que el poble pla no gaudís de representacions d'aquest tipus i nivell. Pensem que gairebé tres segles més tard, l'autor del *Misteri d'Adam i Eva* de la **processó de Corpus de València** construeix uns diàlegs plens de subtileza i complexitat que defineixen els personatges amb trets psicològics expressius, particularment en el moment de la temptació, amb el canvi d'opinió progressiu d'Eva a mesura que escolta els arguments de la serp, raonaments impecables en la construcció que acaben convencent Eva, especialment en polsar-li la tecla de la curiositat, de l'afany de saber, en una escena magistral:

Serpent: Considerant lo manament / que us ha fet Déu omnipotent, / en aquest hort, / a on consentix tan gran deport, / he vengut prest.

Eva: I doncs, què vols?

Serp: Jo no vull res; / però seria bé saber / per què us ha manat Déu / que no mengeu de aquest fruit.

Eva: Perquè vol expresament / que no el toquem, / ni cru ni cuit; / que si el mordem, mordre'ns la Mort.

Serp: Menjau, mordeu, que no morreu, / i ab tal gust tendreu deport; / i axí sereu semblants a Déu.

Eva: Serpent, ja veig que em vols temptar, / i vols que haja de trencar / lo manament / de mon senyor omnipotent. / Mas no ho vull fer, / que, cert, aqueix és mon parer.

Serp: Doncs publicau vostra raó / per a l'opòsit, / o declarau vòstron propòsit.

Eva: Ja no t'ho he dit? Per no morir. / Que, si a tu et vull obeir / en menjar d'aquest fruit, / tantost morré; / que l'etern Déu així ho digué.

Serp: Si Déu volguera / que no en menjàsseu algun dia, / no us lo mostrara, / ni entre els altres lo creara. / Per on me par, / si no en menjau sereu salvatges, / sense saber / que si Déu vos diu "morreu", fonc / per fer-os por, / perquè el servísseu en amor; / car si en menjau, sabreu bé i mal, / com certament sap Déu molt bé; / i lo saber és gran cabal. / Preniu[-ne], doncs, puix vos convé.

Eva: Si per menjar d'aqueixa fruita, / tinc de pujar a tan alt grau / com de present manifestau, / jo só contenta. (*Pren Eva la mansana i la mossega. I diu Eva*): Per cert que és fruita que m'agrada / per la sabor. / Ara conec la gran error / que jo tenia, / manifestant que no en volia. / Mas vull-ne dar / a mon marit, prest, a menjar, / perquè sàpia lo bé i lo mal." (v. 60-116)

Tot seguit, Eva tracta de convèncer Adam, cosa que, malgrat la insistència i la seva capacitat de persuasió, li costa enormement, de manera que, a la fi, Eva, després d'argüir la presciència divina (el preconeixement de Déu del pecat i la predestinació de tots els actes humans, tema d'actualitat, de debat i polèmica a la ratlla de 1500, quan s'estava congriant la Reforma), després de tota mena d'argumentacions, doncs, Eva s'hi arriba a enfadar: sotmet Adam a una mena de xantatge sentimental, que l'acaba doblegant:

"Eva: ¿No veu que Déu omnipotent, / per espantar-nos, innocents, / per castigar-nos, / nos dix "morreu"? / ¿Com creeu que ignorava Déu / que jo havia / de pecar en aquest dia? / No us vull dir més;/ si no voleu, no m'hi dó res, / que ara conec, / i molt clarament entenc, / quant m'estimau. / ¿Tant cego sou que no mirau / que qui ens ha dat / vida, [e] béns i tal estat, / no ens matarà / ni res d'açò ens dispararà?"

(*Ara fa Adam un extrem de pesar i, mostrant-se molt temerós, diu*):

Adam, *a part*: Oh greu porfia! / Puix en tot cas voleu que en menge, / d'eixe fruit que Déu nos vedà, / jo us promet[o] que ell se'n venge. / [E] vós veureu què n'eixirà.

(*Ara fa Adam escomesa de pendre la mansana, tot tremolant, per dos o tres vegades, ab molt gran sentiment i porfidiant. Eva [Adam] la prengue, i se'n menja un mos, i lo Déu crida ab molta còlera.*)" (v. 197-218).

Huerta (1976, pàg. 106-113).

Malgrat l'acuitat del diàleg, la destinació de l'obra era l'àmplia població ciutadana i rural que acudia massivament a la processó del Cos de Déu.

Tornant a l'*Ordo* anglonormand, el diàleg en romanç és interromput set vegades per cants llatins (responsoris extrets de l'antifonari de l'ofici nocturn del diumenge de Septuagèsima, que dóna inici al període de Carnaval) que introdueixen la intervenció dels personatges celestials (Déu o l'àngel); mentre que dotze vegades és pautat per la cantilació, de les lliçons llatines, bíbliques o profètiques respectives. En realitat, el text dialògic en vulgar parafraseja, tradueix, amplifica i recrea l'enunciat llatí, duplicació lingüística del missatge acompanyada per la posada en escena. La presència de la lliçó i el cant llatins, com també el mateix nom d'*Ordo* (i no pas *jeu* o *mystère* amb què l'han batejat arbitràriament els editors), remet al desenvolupament reglat del culte i vincula la peça als encontorns de la litúrgia eclesiàstica. Tanmateix, la teoria evolucionista que considerava que el teatre medieval naixia exclusivament en la clauda litúrgica i que progressivament es va secularitzar erigia l'*Ordo Ade* com la baula que engalza perfectament el drama eclesiàstic i el misteri urbà, per això convenia deduir que la seva representació s'hauria dut a terme a les portes de l'església, al sagrat o atri, amb la construcció de decorats en cadafals entorn d'una àrea anomenada *platea* i tancada per la boca d'Infern. Però tot cobra més sentit i coherència escènica si pensem en una articulació espacial a l'interior del temple, interpretant les rúbriques "Figura vadat ad ecclesiam" o "veniet ab ecclesia" com la prova de l'existència d'un cadafal o lloc escènic d'Església que s'oposaria al de Sinagoga, com es documenta en altres representacions, cosa que evitaria la dificultat d'un cor cantant els responsoris des de dintre del temple mentre els espectadors i l'acció eren a l'exterior. Són denominacions de decorats que també apareixen tant en el drama urbà (Passió de Francfort c.

Lectura complementària

Sonia M. Barillari (ed.)
(2010). *Adamo ed Eva. 'Le Jeu d'Adam': alle origini del teatro sacro*. Roma: Carocci.

1350) com eclesiàstic (*Representatio figurata in festo Presentacionis Beatae Virginis Mariae in Templo* de Philippe de Mezières, església dels franciscans d'Avinyó, 1372) (Konigson, 1975, pàg. 41 i 114).

A més, una de les rúbriques de l'*Ordo* assenyala clarament que, per contradir el testimoni del profeta Isaïes sobre l'adveniment del Messies, un jueu "tunc exurget quidam de Sinagoga" (882s. rúb.). Per tant, l'àmbit escènic de l'*Ordo* estaria emmarcat pels decorats de sinagoga i església al nord i al sud del temple, i pels llocs escènics del Paradís i l'Infern a l'est i a l'oest respectivament, d'acord amb la coneguda articulació de l'escenari múltiple horitzontal que organitzava els decorats d'acord amb l'orientació simbòlica i cardinal del temple (Massip, 1992, pàg. 48-51). La "platea" de les acotacions seria no pas la plaça, sinó el sòl de l'església, àmplia àrea central, envoltada ambdós costats pels fidels espectadors (*populum*), per on deambularien Adam i Eva expulsats del paradís, on Caïm i Abel farien les seves ofrenes, per on desfilarien els profetes i on farien les seves incursions i correries els diables, personatges sense text dialògic (llevat del temptador) però amb molta activitat i protagonisme en la representació (Accaire, 2004, pàg. 110-123).

Per tant, la realitat quotidiana entra de fet en escena (en la dramaturgia textual coneguda) amb la cerimònia sacra, gràcies a personatges com el mercader d'ungüents, l'apotecari o el metge, també els soldats que guarden la tomba de Crist o els pastors que acudeixen al naixement del Messies o les llevadores que els reben i, en el cas de l'*Ordo Ade*, per mitjà de la picabaralla conjugal d'Adam i Eva i de la irrupció dels diables, que introdueixen l'element grotesc en l'àmbit sagrat i que preludeixen una prolífera presència diabòlica en el gènere dels misteris.

2.6. El testimoni dels astròlegs

Una altra cerimònia pròpia del temps de Nadal era l'*Ordo Stellae*, que s'interpretava amb motiu de la celebració de l'Epifania o Adoració dels Reis, personatges que seguint un estel de tramoia arribaven a Betlem i procedien a retre homenatge al Messies. La primera mostra romànica d'aquest tema és l'anomenada **Representación** o **Auto de los Reyes Magos**, del final del segle XII segons el seu primer editor Ramon Menéndez Pidal, però que sembla més aviat de la primera meitat del XIII. El text apareix copiat en els fulls en blanc d'un còdex de contingut religiós (amb un *Cantica Cantorum* i un comentari a les *Lamentacions de Jeremies*) que havia pertangut al Capítol de Toledo, on s'hauria incorporat tardanament, però, procedent d'un monestir cistercenc femení, on es recitaria en comunitat durant l'ofici.

El cert és que la còpia sembla feta per a la lectura, perquè no hi ha ni noms de personatges ni rúbriques ni cap mena d'indicació ni música, només els signes de pauses i entonacions propis dels manuscrits per a ser llegits en veu alta.

Lectura complementària

Pedro M. Cátedra (2000). "Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval". A: Florencio Sevilla; Carlos Alvar (editors). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pàg. 3-28). Madrid: Castalia.

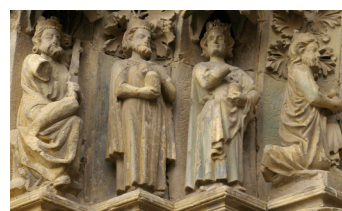
Això no treu que el text també fos usat dramàticament, segons la polivalència ja comentada pròpia dels textos de l'època, tot i que no hi ha cap evidència de la seva representació anual a la catedral toledana, on sí que s'escenificava, en canvi, l'*Officium Pastorum* o adoració dels pastors i el cant de la Sibilla, aviat en romanç. Tanmateix és un cas anòmal i la primera mostra ibèrica del tema. Són cent quaranta-set versos polimètrics en un castellà que sembla traduir un original català o gascó, cosa que explicaria la presència tan antiga d'una peça de possible ús dramàtic en un Toledo que en aquella època era cruïlla de cultures i llengües. En tot cas, la transcripció és feta per algú no gaire habituat a l'escriptura en llengua castellana. Molts estudiosos consideren que és una peça fragmentària, però Alan Deyermond sostenia que és completa considerant la seva gran efectivitat dramàtica i la seva disposició en el manuscrit.

L'obra presenta una trama senzilla: els reis astròlegs, seguint una estrella misteriosa, es troben i discuteixen la causa d'aquell signe. Arriben a la conclusió que ha nascut el Messies i decideixen seguir l'estel per tal d'adorar-lo. En el camí, visiten al rei Herodes, que se sent indignat davant aquesta revelació. Els mags parteixen cap a Betlem i Herodes demana als seus savis que li diguin si és cert que ha nascut un altre rei i només un d'ells s'atreveix a afirmar-ho. Una disputa rabínica sobre la interpretació correcta de les Escripures i la naturalesa de la veritat que es fa ressò del renaixement cultural del segle XII europeu (Deyermond, 1989).

A més d'aquesta controvèrsia, l'altre element més original del text resideix en el fet d'atribuir als dons tradicionals un valor probatori sobre la veritable naturalesa de l'Infant: si és un rei d'aquest món, sentència Melchior, triarà l'or; si és un comú mortal, la mirra; però si és rei celestial prendrà només l'encens:

"[Caspar]. -¿Cómo podremos probar si es hombre mortal / o si es rei de terra o si celestial? / [Melchior]. -¿Queredes bine saber cómo lo sabremos? / Oro, mira i acenso a él ofrecremos. / Si fure rei de terra, el oro querá; / si fure omne mortal, la mira tomará; / si rei celestial, estos dos dexará, / tomará el encenso quel pertenecerá" (v. 65-72).

Pérez Priego (2009, pàg. 126).



Herodes i els Mags. Portada de Santa Maria La Real d'Olite (Navarra) (s. xvi).

3. Cap a un teatre urbà

La invenció del teatre en l'època clàssica va estar lligada a la vida urbana, als actes propis de la polis. No és estrany que la decadència de les ciutats, al final de l'Imperi i durant una bona part de l'edat mitjana, comportés l'esfondrament també del teatre com a institució, amb els seus edificis i activitats professionals.

Tampoc no és estrany que el renaixement urbà que va experimentar Europa al llarg del segle XII, i particularment durant el segle XIII, també generés un refluoriment de l'activitat dramàtica en la seva funció social, com a mitjà d'expressió privilegiat de l'urbs, entitat politicoeconòmica que estava prosperant decididament amb el comerç i l'artesanat. La cultura burgesa, doncs, afavoreix l'eclosió d'un teatre urbà desvinculat del domini eclesiàstic i que ofereix fonamentalment una visió burlesca i crítica de la realitat, reflex d'un esperit burgès emergent.

Un cas paradigmàtic el representa Arràs, ciutat activa i puixant gràcies a la indústria tèxtil i els intercanvis internacionals, amb uns vint mil habitants (per l'època una xifra molt alta), i amb uns dos-cents poetes de nom conegut, entre els quals **Jean Bodel** o **Adam de la Halle**, tots dos pertanyents a la *Confrérie des Jongleurs et Bourgeois*, també anomenada *des Ardents*, una congregació que vehicula el mecenatge cultural de la classe benestant que vol imitar les diversions de la noblesa feudal i que permet a escriptors i joglars crear en un ambient de franca llibertat d'expressió (Mazouer, 1998, pàg. 90). A més existia una societat literària, *Le Puy d'Arras* o *Puy Notre Dame*, associació de caràcter religiós en l'origen, però molt aviat secularitzada, que acollia els poetes més eminents de la ciutat i que organitzava certàmens "pour maintenir amour et joie". Tanmateix, de caràcter més conservador que la *Confrérie*, donava entrada a les dones, com a concursants, com a espectadores o com a àrbitres.

Jean Bodel (c. 1165-1209), joglar i *trouvère*, és autor del *Jeu de Saint Nicolas*, la primera obra firmada del teatre occidental en llengua vulgar. Malgrat l'argument religiós, la peça ja s'ha desvinculat radicalment del llatí i dels lligams litúrgics, i se suposa que es va representar la vigília del sant de 1200, el 5 de desembre, una data significativa en què s'havia desenvolupat, als temples abacials i catedralicis, una festa d'inversió jeràrquica com l'*Episcopellum* (Bisbetó) en què els més petits rebien la dignitat efímera i eren investits amb mitra, anell i crossa d'autoritat, celebraven oficis solemnes i donaven la benedicció en clau paròdica.

Tot plegat en honor a sant Nicolau que, segons la dita popular, "obre les festes amb clau" perquè encetava el dens cicle festiu d'hivern. En la tradició dels *ludi scholares*, **Hilari d'Orléans**, deixeble d'Abelard, ja havia escrit a mitjan segle XII, en llatí, un *Ludus super iconia Sancti Nicolai*, farcit de tornades oitàniques (això és, en llengua d'oïl), peça que Bodel utilitzaria com una de les fonts per al primer miracle dramàtic en francès. L'acció comença amb la invasió d'Àfrica pels creuats cristians. El rei "mahometà" escolta l'oracle ambigu del seu ídol Tervagant: riure i plors que prediuen alhora la victòria dels pagans i la conversió del sobirà. L'únic supervivent de l'armada cristiana, el vell Preudome, és sorprès pregant a la imatge de sant Nicolau i, conduït davant del monarca africà, assegura que aquella imatge pot guardar tota sola el tresor reial. Mentrestant, acceptat el repte, tres bergants, en un ambient tavernari, planifiquen el robatori d'un botí tan poc vigilat. S'acompleix el cop i l'ancià cristià, condemnat a mort, s'encomana al sant, que fa el miracle obligant els lladres a tornar-ho tot al seu lloc. El rei, meravellat, es converteix al cristianisme. En tot plegat ressonen fets d'actualitat car remet a la quarta croada que s'estava preparant i a la qual s'havia apuntat el mateix Bodel quan va contraure la lepra (1202). El dispositiu dramàtic s'articula en tres temps o fases: el temps èpic de croada, amb la mort dels cavallers cristians; el motiu comicoburlesc, amb la llarga escena de taverna animada pels lladres; i l'argument hagiogràfic amb el miracle. I es corresponen amb tres llocs escènics ben delimitats: el camp de batalla, el palau del rei –amb presó inclosa– i la taverna.

El realisme tavernari, amb l'argot dels pillards, els insults, la beguda i el joc, fa que es produeixi un poderós contrast amb al patetisme del primer episodi i el passatge sobrenatural del darrer. El còmic es barreja amb el sublim, i l'esperit sagrat amb la vida quotidiana. Jean Bodel fa brillar el seu talent en la construcció dramàtica i la vivesa dels personatges que té com a resultat una peça que esdevé alhora drama sacre i comèdia, en una forta oposició estilística i estètica entre heroic i patètic, d'una banda, i burlesc i sòrdid, de l'altra, sempre amb l'objectiu edificant que es busca amb la mixtura de tons.

Lectura recomanada

Laura Ramello (ed.) (2010), *I "ludi Sancti Nicolai" in francoprovenzale (inizio XV secolo)*. Chambéry: Université de Savoie - Laboratoire Langages, Littératures Sociétés.

A la mateixa ciutat es va representar l'anònim *Courtois d'Arras* (abans de 1228), que transporta la paràbola del fill pròdig al temps i al lloc de l'autor, cosa que permet al·lusions a personatges locals i la lògica implicació del públic. L'adaptació dramàtica presenta un "courtois vilain", això és, un camperol que vol fer el cortès i que acaba sent víctima de burla i objecte de pillatge. A partir del relat evangèlic, es construeixen personatges versemblants, caracteritzats amb vivacitat i originalitat, i que a més experimenten una evolució. Retrobem el motiu de la taverna i el vi, amb la incorporació, però, de personatges femenins. Tot i ser dialogat, la presència de didascàlies en vers inserides en el dictat poètic, i també el fet que en un dels manuscrits conservats es titula *Le lai de Courtois*, fa pensar que es tracta d'un monòleg joglaresc, car un mateix intèrpret podia fer els distints rols amb canvis de veu, de vestit o amb l'ajut

de ninots. També un o dos joglars podrien haver interpretat la curiosa *chan-tefable* d'*Aucassin et Nicolette*, qualificat de "monòleg dramàtic" (Zumthor, 1972, pàg. 508) i de "mim", amb didascàlies que assenyalen l'alternança de diferents modalitats d'execució (prosa contada, versos cantats), i que parteix d'un material narratiu propi del "roman idíl·lic". I és que, com deia Zumthor, "el llenguatge narratiu no era menys «teatral» que un altre, i no reclamava tècniques vocals i gestuals distintes" (1989, pàg. 321).

3.1. Adam de la Halle (c. 1240-1288)

D'altra banda, hi havia la paròdia del sacre, una pràctica perfectament establerta i acceptada en els moments anuals que ho permetien, particularment el llarg període de les festes d'inversió hivernals (de Sant Nicolau a Carnaval) i de renovació primaveral. L'emancipació progressiva d'aquest context vinculat al sagrat conduirà a un teatre completament laic. En serà el primer exemple complet de l'Europa medieval el sorprenent *Li jeus de le Fuellie* o *Li Jus d'Adan*, obra d'Adam de La Halle (c. 1240-1288), també anomenat *le Bossu* (el Geperut), tot i que no ho fos ("on m'apele boche, mais je ne le suis mie", diu al vers 72 de *Le Roi de Sicile*).

El Geperut

Le Roi de Sicile és una cançó de gesta inacabada, dedicada a Carles d'Anjou, i començada el 1282, just quan aquest monarca usurpador va ser expulsat de Sicília (les Vespres Sicilianes) per Pere el Gran de la Corona d'Aragó.

Adam de La Halle és el primer dramaturg que proposa un teatre incontestablement i exclusivament còmic, que evidencia una actitud lúdica, burleta i riallera davant la realitat representada. Una estètica que recorre tot el ventall del riure, de la sàtira més ferotge a l'humor més fi. No debades Adam, expressió de la puixança de la burgesia mercantil que manifesta inclinació per les arts i les lletres, formava part de la mencionada Confraria dels Joglars i Burgesos d'Arràs, per a la festa anual de la qual va escriure i representar *Li jeus de le Fuellie* el 4 de juny de 1276.

Pel que sembla, Adam de la Halle va interrompre els seus estudis per casar-se amb Maroie, però en aquesta obra manifesta la intenció de tornar a París a continuar el seu aprenentatge i recuperar el temps perdut, cosa que mai no va fer. En canvi sí que va entrar al servei del comte Robert d'Artois, cap a 1280, i va anar en el seu seguici a la cort de Carles d'Anjou, a Nàpols, davant la qual va presentar una altra peça dramàtica, *Li Jus de Robin et Marion*. Sembla que encara hi era el 1288 quan, segons testimoni del seu nebot, va morir lluny de la seva ciutat (Mazouer, 1998, pàg. 106), tot i que un "maistre Adam le Boscu" era contractat com a ministril el 1306 per a la coronació d'Eduard II d'Anglaterra. Seria son fill?

Malgrat que consta en l'*explicit* del manuscrit com a "Joc de la Follia", i la follia és un motiu recurrent en l'obra, també s'ha interpretat, i així se l'anomena sempre, com a *Jeu de la Feuillée*, en relació amb el fullatge o branca de pi que indicava la ubicació de la taverna (com era tradicional, a Catalunya fins mitjans segle XX), o en referència a les enramades de les festes de maig o fins i

tot a la capelleta emparrada dedicada a la Mare de Déu, patrona dels joglars. Una polisèmia enigmàtica de sentits que acreixen la fascinació de la peça, significats que concorren en el contingut i desenvolupament d'una obra que és alhora drama autobiogràfic, sàtira de la ciutat d'Arràs, revista mordaç i fantasia de fades.

L'acció comprèn tres parts principals que sovint s'entrellacen. La primera, protagonitzada pel mateix poeta, presenta la intenció d'Adam d'abandonar Arràs i la seva dona per a reprendre l'*studium* parisenc; hi fa desfilar un seguit de personatges, amics d'Adam, el seu progenitor Henri –un vellet ronyós i pitof–, el metge, el monjo i el foll, i ofereix un quadre ferotgement satíric de la ciutat que se li ha fet petita (v. 1-556). El segon episodi s'anuncia com a "grant merveille de faerie" (v. 557-875), en què irromp la dimensió sobrenatural, éssers procedents de la mitologia popular. Així, la "maisnie d'Hellekin" (el seguici d'Hellequin, al front d'una horda de dimonis o ànimes en pena) (Ginzburg, 2003, pàg. 214), o les tres fades (que recorden les parques), que són obsequiades amb un banquet propiciatori, i la Fortuna, absurda i cega, fent giravoltar la seva voluble Roda..., tot plegat allunyadíssim de la realitat. La tercera part s'esdevé a la taverna de Raoul le Waidier (v. 876-1099), un lloc on es desencadenen enganys i disputes, on Adam queda atrapat en el parany i no podrà fer el viatge desitjat, i que s'acaba amb la dissolució de la colla a l'alba d'una nit de xerinola.



Hellequin, vitrall procedent de la Sainte-Chapelle, Museu Cluny (MNMA), París, s. XIII.

En la primera fase, doncs, el mateix Adam s'introdueix com a personatge per exposar les controvèrsies de la seva ciutat i prendre partit en els problemes dels seus conciutadans, alhora que anuncia el seu comiat. Per això li escau el títol de l'*incipit*: *Li Jus d'Adan*. La idea motriu és el camí que experimenta Adam per a trobar-se a si mateix, per a reconèixer-se, com en un psicodrama, en una dimensió autobiogràfica de la intriga, i sembla la dramatització d'una crisi real en la vida del poeta. Sobre l'amor conjugal fa aquest doble retrat paròdic, alhora de lloança i blasme:

"Adont me vint avisions / de cheli que j'ai à feme ore, / qui or me sanle pale et sore; / adont estoit blanke et vermeille, / rians, amoureuse et deugie; / or, le voi crasse, mautaille, / triste et tenchans [...] Mais Amours si le gent enoint, / et chascune grasse enlumine / en feme, et fait sanler si grande, / si c'on cuide d'une truande / bien que che soit un roïne. [...] Bonnes gens, ensi fui-jou pris / par Amours, qui si m'eut souspris; / car faitures n'ot pas si beles / comme Amours le me fist sanler [...] S'est drois que je me reconnoisse / tout avant que me feme angroisse, / et que li cose plus me coust; / car mes fains en est apaiés" (v. 68-74, 82-86, 165-174).

"Llavors m'arribà una visió d'aquella que és avui ma esposa, que ara em sembla pansida i pàl·lida; llavors era blanca i carmesina, riallera, amorosa i esvelta; ara la veig grassa, malgirbada, trista i barallosa... Però Amor encisa la gent i fa brillar els encants d'una dona i fer-la semblar més bella, fins al punt que una berganta ens pot parèixer una reina... Bona gent, així vaig ser pres per Amor, que em va agafar de sorpresa; perquè no era tan bonica com Amor m'ho va fer veure... És de dret que em reorienti ans que la meva dona s'engreixi i que em costi encara més, perquè el meu desig s'ha apagat."

Adam, però, és també el nom del primer home, l'arquetip de tota la humanitat: el destí del geperut d'Arràs esdevé emblema de la condició humana. És una sàtira moral, religiosa, social i política. Un text de crítica i llibertat en què no

es respecta la clerecia, ni el patriciat ni el matrimoni. Ironitza sobre l'amor i les dones, fa sàtira de la burgesia d'Arràs i contra la gasiveria que afecta els seus habitants. Les mordacitats més agudes són llançades per personatges arquetípics de ficció com el monjo, el metge i particularment per essers que estan "fora de la realitat" com el foll i les fades. A l'inici, en una mena de pròleg que de fet és un monòleg autoparòdic (Pasero, 2003, pàg. 39), Adam es vol acomiadar dels amics abans d'anar-se'n a estudiar a París, però no té diners per al viatge i el seu pare no li'n dóna. Llavors comença el retrat realista de la societat arrasenca, la sàtira dels seus vicis: avarícia, golafreria, prostitució, superstició. La segona fase ens introdueix en un món d'absoluta fantasia, en el terreny de la mitologia popular. És la nit de les fades, l'aspecte més insòlit de l'obra.

Fixem-nos, però, que un rerefons folklòric similar ressona també en la "*féerie*" del *Somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare, en què Oberon (aquí Hellequin), per mitjà del follet Puck (aquí el nan Crokesos), també requereix d'amors la reina de les fades Titània (aquí Morgue), que al seu torn s'ha enamorat allà d'un ase (Bottom), aquí de Robert Sommeillon, un ciutadà d'Arràs que va arribar a ser, veritablement, "Princep du Puys", això és, president d'aquesta societat literària, i que devia estar entre els espectadors, assaborint la coïssor de la sàtira. Aspectes feèrics que coincideixen amb creences populars ben arrelades a l'Edat Mitjana (Ginzburg, 2003, pàgs. 204-205).

Una tercera fase és el festí a la taverna, un microcosmos que concentra totes les fascinacions i il·lusions de la vida ciutadana, espai de ficció dramàtica que ja hem vist aparèixer en altres obres representades a Arràs durant el mateix segle (*Jeu de Saint Nicolas, Courtois d'Arras*), que representa un retorn a la realitat, i és aquí on es troben més vivament representats els ciutadans d'Arràs, tot plegat entre vi i juguesques. Es tracta, doncs, d'una comèdia satírica, realista i fantàstica alhora. Amb un fil conductor: la follia. I una lliçó més aviat amarga: el caos del destí humà, una visió pessimista d'un món on tot es degrada.

Com s'hauria escenificat aquest poti-poti? Nicolò Pasero (1988) el posa en relació amb l'espectacle festiu d'arrel popular que és itinerant per excel·lència, i dedueix la creació de l'espai escènic a partir de la mateixa acció. D'aquesta manera, a l'inici, l'escena és creada pel moviment d'un individu (Adam) que atreu l'atenció dels espectadors gràcies al vestuari (la *cape de clericus*) mentre defineix un espai separat (o elevat) des d'on recita el seu monòleg. Evidentment, la interdependència entre l'escena i el públic és altament dinàmica, com en les formes del teatre popular de carrer, en què es poden produir "dilatacions" i "contraccions" de l'espai teatral traslladant literalment els espectadors/participants per allà on transita l'espectacle. Per tant, podem imaginar que el conjunt actor/públic es podia moure creant l'espai escènic necessari per distints punts de la ciutat o de l'espai festiu. La peça està plena d'indicacions dialògiques, musicals o d'acció implícita que mostra com es va canviant l'atenció del públic en una o altra direcció, fins i tot desplaçant-se tots plegats d'un espai a un altre.

Per tant, cal pensar per a *Li Jus d'Adan* una posada en escena que no tenia un lloc fix, sinó que funcionava com un espectacle itinerant en una dimensió espacial acumulativa i globalitzant, d'acord amb el caràcter comunitari propi de l'espectacle medieval que, com la festivitat folklòrica, no coneixia separacions entre intèrprets i espectadors.

A més a més, pensem que entre els ritus apotropaics i propiciatoris típics de les grans festivitats de renovació estacional, un dels més amplament difosos és la confessió pública dels pecats o el "testament" carnavalesc, en què es denunciaven les dolenteries de la comunitat, com a lustració o expulsió catàrtica dels verins quotidians. És el sentit del discurs burlesc d'Adam, monòleg que inaugura l'enfilall d'invectives contra els vicis dels seus conciutadans. Per tant, la notificació dels mals d'Arràs utilitza una estructura dramaticodiscursiva que ens remet al context de la festa col·lectiva. Així també la figura del "dervé" (el foll), que recorda el rei efímer de les festes hivernals i del carnaval, particularment en els moments de paròdia religiosa a la taverna on, amb la imitació dels brams del ruc, es contrafan pràctiques com l'*Asinorum festa* de Cap d'Any.

La part magicofantàstica de la nit de fades (*féerie*) encara presenta més punts de contacte amb materials folklòrics de forta presència festiva (Ginzburg, 2003, pàgs. 211-212). Així, el seguici de les ànimes difuntes (Hellequin), el banquet de les deesses inferiors (fades) o el transvestiment animalístic, que s'ha demostrat en íntima connexió amb les pràctiques col·lectives del culte als morts: el primer recorda la Santa Compañia o La Güestia de la mitologia galaica i asturiana, així com les companyies d'ànimes irlandeses; el segon ens remet a la tradició de parar taula "per a les bones dones qui anaven de nuyt", com explica Jaume de Varazze, i que sant Germà identificà com a "gran multitud de demònies qui segren en la taula en forma d'omes" (1977, III, pàg. 129). Segons apunta Pasero, Adam de la Halle preveia una autèntica osmosi entre la posada en escena del *Jeus* i els rituals en qüestió, incorporant com a escenes mimades la cerimònia del banquet de les fades (565-7), el seguici de la *mesnie* d'Hellequin (v. 578) o el *sabba* o pràctica de bruixes a la plaça de la Croix-au-Pré (853-854). D'altra banda, els personatges "històrics" (el mateix Adam i el seu pare Henri, entre d'altres) compareixerien en distintes escenes del *Jeus* literalment sortint de la massa festiva que configura el públic.

Adam, que a més d'autor del *Jeu* és alhora protagonista i "escenificador" (com consta, almenys, per l'escena del banquet de les fades), hauria utilitzat sistemàticament per a la posada en escena de l'obra elements "preestructurals" de la festa en què la representació apareix immersa. En conseqüència, el *Jeu de la feuillée*, matriu del teatre còmic medieval, també es pot considerar com una relectura creativa de rituals, situacions i personatges de la festa comunitària per part d'un autor particularment sensible a les expressions més vives de la seva cultura.

3.2. Pastorel·la i pastorada

L'altra peça d'Adam de la Halle és menys original, menys personal i menys complexa, però té l'avantatge de conservar la música, obra del mateix Adam, amb què s'entonen els cants que esquitxen la representació, i per això alguns l'han batejat amb l'anacronisme d'òpera còmica. *Le Jeu de Robin et Marion* s'articula en dues parts clarament diferenciades i ben repartides. La primera és una dramatització refrescant del gènere de la **pastorel·la**, tan difós en l'àmbit trobadoresc en llengua d'oc: el cavaller malenconiós que passeja pel bosc es troba amb una pastora, en queda captivat i es declara. La pastora Marion comença la peça amb la cançó "Robin m'aime, Robin m'a, / Robin m'a demandée, si m'ara" (refrany d'una balada de Perrin d'Angecourt) i davant del cavaller es fa valdre, el menysprea, tot i que de vegades els arguments del galant sembla que la convencen. El cavaller decideix vèncer l'obstinació de Marion recorrent a la força, i se l'enduu, però aviat perd la paciència davant les poques llums de la noia a qui qualifica, quan se'n va definitivament, de "cheste beste" (v. 396), "aquesta bestiola" per les ximpleries que diu (Strubel, 2003, pàg. 65). Per tant, el fracàs de la seducció rau en un problema d'incomunicació entre personatges de tan distinta educació i classe.

La segona part duu a escena una altra forma lírica ben coneguda: la **bergerie** o **pastorada**. Un quadre campestre, en què pastores i pastors es diverteixen: canten, ballen, s'espaien sense artificis, juguen i mengen en perfecta harmonia. Es trenca, doncs, el motllo del gènere i el resultat final és que, apartant-se de l'esquema clàssic, el cavaller no resulta ni molt ridícul ni molt odiós i conserva una imatge més afavorida que en la pastorel·la tradicional: no abusa de Marion, a qui a la fi deixa anar tot i que el diàleg mostra certa impaciència que s'estampa contra la inesperada resistència de la pastora. Essent rústics en formes, els camperols tampoc són gaire cafres ni s'acarnissen amb força bruta.



Marion i el Cavaller. Miniatura del *Le Jeu de Robin et Marion*, ms. 166 (Rés MS 14), fol. 2. Bibliothèque Méjanès, Ais de Provença.



Robin i Marion pasturant les ovelles. Miniatura del *Le Jeu de Robin et Marion*, ms. 166 (Rés MS 14), fol. 3, Bibliothèque Méjanès, Ais de Provença.

Sembla que també aquesta obra, com l'anterior, hauria estat composta en ocasió d'una festa tradicional, segurament les festes d'inversió hivernals (llibertats desembrines o carnaval), amb rei de rialles inclòs. Totes dues tenien per finalitat fer riure l'audiència, amb un llenguatge de sal grossa però paròdic, en què se celebra el món a l'inrevés.

3.3. La puixança de la joglaria

L'existència de la Confraria de Joglars i Burgesos d'Arràs en el cor de la vida urbana i com a eix de la celebració festiva i manifestació social és un símptoma més de la rehabilitació de la joglaria que s'opera, després de segles de condemna absoluta, des del final del segle XII i tot al llarg del XIII. La duresa del blasme eclesiàstic contra el joglar radicava en el fet que eren portadors d'unes tècniques i unes habilitats basades en el cos i la seva expressió, i ja sabem l'estranya relació que el cristianisme ha mantingut sempre amb la corporeïtat, amb tota mena de tabús i ocultacions. Les invectives contra el joglar no eren tant en la seva qualitat "d'actor", és a dir com a "habitador d'un ser que no s'és" (Duvignaud, 1966, pàg. 11), sinó com a expositor de sí mateix, com a ésser que fa espectacle del seu cos.

Per això se l'acusa, com a la prostituta, de fer del seu cos (un do de Déu) objecte de mercadeig i d'exhibició. A més a més, com a professional del joc, com a home que juga (*joculator*), és acusat de dur a terme una labor improductiva, sense utilitat social, que a sobre fa perdre el temps als homes i els desvia de l'atenció deguda a Déu. També hi ha vituperis per al públic que ofereix dons i diners als joglars, quan l'única destinatària legítima de l'almoïna era l'Església (Drumbl, 1989, pàg. 324-325).

Però aquestes consideracions ja es comencen a posar en qüestió al tombant del segle XII, quan el joglar s'ha convertit en el personatge amb més mobilitat geogràfica i social de l'edat mitjana, gràcies a la universalitat de les seves tècniques espectaculars (mímica, dansa, música, acrobàcia, prestidigitació), que feien particularment exportables els seus espectacles. Però també com a hàbils portadors de noves, contadors d'històries, difusors d'idees i missatges al servei de trobadors, senyors eclesiàstics o laics, com a heralds de prínceps o ambaixadors de reis, homes d'humor, en fi, molt celebrats, gràcies al domini de l'ús de la paraula, a la seva capacitat mnemotècnica, habilitat retòrica i fluïda eloqüència, competents com eren en les tècniques poètiques i expressives més adequades.

Lectura recomanada

Luigi Allegrì (1994). "Aproximación a una definición del actor medieval". A: E. Rodríguez Cuadros (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media (Actas del II Seminario de Teatre i Música Medieval d'Elx, 1992)* (pàg. 125-136). Alacant/Elx: ICJGA.

Tot plegat incideix en la dignificació de l'ofici joglaresc, a començar per les consideracions del teòleg de Salisbury Thomas Chobham (c. 1160-1235), autor d'una *Suma Confessorum*, que es fa ressò del programa de teologia moral promogut pel seu mestre parisenc Pere Cantor, i que es va escriure en l'onada de fer obligatòria la confessió com es decreta en el concili Lateranense (1215).

Chobham aconsella que, en el cas que un histrió es vagi a confessar, només se'l pugui absoldre si abandona l'ofici, llevat d'aquell gènere d'histrions "que s'anomenen joglars, que canten amb els seus instruments les gestes dels prínceps i les vides dels sants, i procuren solaç als homes bé quan són malalts, bé quan pateixen afliccions, i no cometen totes aquelles nombroses indecències que fan saltaires i saltadores". Només aquests mereixen l'absolució perquè fan "coses útils per recrear els homes". Finalment es reconeix al joglar una funció social de la qual havia estat desposseït fins aleshores. Una rehabilitació importantíssima que fa oficial, em sembla que per primera vegada, **Jaume III de Mallorca** en les seves *Lleis Palatines* (1337) quan en la rúbrica *De Mimus seu Ioculatoribus*, estableix:

"Tal com se'ns transmet des de temps antics, en les cases dels prínceps hi pot haver lícitament *mims i joglars*. Puix el seu ofici dóna aquella alegria que els prínceps deuen desitjar moltíssim i deuen mantenir honestament, a fi que, mitjançant aquella, allunyen la tristesa i el mal humor, i en tot es mostren amables."

Jaume III, rei de Mallorca (1991). *Leges Palatinae* (vol. I, pàg. 90). Llorenç Pérez Martínez (ed.). Palma: Olañeta.

Gran apotegma: la joglaria s'ha convertit en un menester d'estat, per la saludable letícia (*eutrapèlia*) que provoca en els dirigents, cosa que col·labora en el bon govern. Serà per això que el segle XIV experimentarà una inflexió en l'anomenada *teatralitat medieval*.

3.4. Una bigarrada tipologia de l'entreteniment

A la península Ibèrica les operacions de rehabilitació de l'ofici del joglar que havia perfilat Chobham es tradueixen i s'amplien en el *Libro de las Confesiones* de **Martín Pérez**, escrit entre 1313 i 1317 segurament a Salamanca i dirigit als "clérigos menguados de sçiençia" perquè puguin confessar i confegir sermons amb les eines adequades. Parafrasejant Chobham, Pérez distingeix una diversitat d'especialitats atribuïdes als joglars o histrions i, tot blasmant-les, en fa una detallada taxonomia. Així, condemna en primer lloc els:

"[...] *estriones e moharraches* [...] que se transforman en otras semejanças, vestiendo caras e otras vestiduras en semejanças de diablos e de bestias, e desnudan sus cuerpos e entíznanse e fazen en sý torpes saltos e torpes gestos e muy torpes e suzias joglerías [...] por plazentear a los omnes e por ganar algo. [i concretament menciona a] los que fazen los *çaharrones* por las villas e por los mercados, e detienen los omnes en vanidades."

Pere Cantor

Aquest literat (1170) usa per primer cop el concepte de purgatori, un espai que triomfa plenament al segle XIII de la mà de Varazze i Dante i que sembla creat per a redimir els bons joglars, com insinua Jacques Le Goff (1989).



Màscares animalístiques en dansa, *Li romans d'Alexandre*, Bodleian Library ms. Bodl. 264 fol. 181v (University of Oxford).

Cal dir que *zaharrón* és un dels molts termes de caire espectacular que han passat a les llengües ibèriques des de l'àrab, en aquest cas de *sahhar*, 'disfressa còmica'.

Zaharrón

També procedeix de l'àrab el terme *moharrache* (i derivats: *homarrache* i *mamarracho*), que ve de la paraula *muharrijun* i que encara avui a Damasc val per *còmic*; o *Matatxí* derivat de *mutauajihún* o "persona emmascarada". María Moliner diu que *zaharrón* és una paraula antiga i que era "Persona que, con un disfraz grotesco, hacía cosas para divertir a la gente". Però encara avui en dia designa una figura del folklore rural castellà i asturleonès: el *zaharrón*, *zafarrón* (Omeña), *zagarrón* (Ciudad Rodrigo, Cabezuela), *zangarrón* (Montamarta), *zamarrón* (Lena, Aguilar), *tafarrón* (Pozuelo de Tábara) o *mazzarrón* (Burgos), que a Galícia es dirà *cigarrón* (Entroido de Verín). Se solen caracteritzar per anar amb caretes animalístiques o certament diabòliques (banyes), vestits bigarrats i esquellots a la cintura, solen fustigar la gent amb fuets tous o bufetes de porc i se solen vincular a les festes d'hivern. Màscars semblants es coneixen com a *guirrios*, *irrios* o "*sidros*" a Astúries, *jarramplos* o *carantoñas* a Extremadura (Piornal i Acehuche), *carochos*, *cencerrones*, *zarramangorra* o *bisparra* a Zamora, *cucurumacho* a Àvila, *peliqueiros* a Galícia (Laza), *caretos* i *chocalheiros* a Tras-os-Montes (Portugal), *botargas* a Guadalajara o als Ports de Morella, etc.

Per tant, una figura de la festa agrària coincident amb la descripció de Martín Pérez, amb una elevada capacitat de transgressió perquè, de segur, també actuava en moments d'inversió ritual i permissió (llicències hivernals i Carnestoltes), i que acomplia la funció ritual d'obtenir una bona anyada agrícola, cosa que també disgusta a Pérez:

"Mas ay otra cosa que es peor: que algunos son venidos a tan grand ceguedat de las sus almas que cuydan e dizen que por el uso de los arcos e de las palas e de los *çaharrones* e de otras tales vanidades vienen los buenos tenporales e los buenos años."

En segon lloc parla dels "llamados *albardanes* e han ofiçio malo [...] que viven por dezir mentiras e mucho mal de las lenguas", altrament dits "*profazadores* e dezidores e trobadores de mal [que] suelen andar en las casas de los reyes e de los señores e dizen albardanerías e fazen escarnios e saben maldezir en manera de trobas" i es refereix concretament a "los *pasafriós* que andan por las villas e por los mercados diziendo mentiras e çaçorrías e detienen los omnes con sus palabras e fázenles perder el tiempo espendiéndol en pecado". L'albardà seria un altra nomenclatura d'origen àrab, *al-bardan*, 'foll, que diu bestieses'. Per tant, aquest segon tipus estaria caracteritzat per l'ús de la paraula, tot i que fos un verb transgressor, maldient, escarnidor, *cazurro* (una altra parauleta àrab que val per 'insociable'). Si el *zaharrón* era condemnable per l'aspecte, l'albardà pel verb perillós, desvergonyat, obscè; no debades Covarrubias definia les "palabras çaçurras" com les que "no se pueden pronunciar sin vergüenza del que las dize y del que las oye, como nombrar el miembro genital [...] y otros vocablos semejantes" (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611). I, endemés, perquè amb les seves contalles malparleres feien perdre el temps a la bona gent, pecat imperdonable per als moralistes de l'època.

En tercer lloc menciona els "joglares" que "trahen vihuelas e cítolas e rabeles e otros estrumentos" i aquí, sempre seguint Chobham, fa una clara distinció entre "los joglares que cantan cantares de los santos e de las fazendas o de las vidas de los reyes o de los príncipes e non cantan otros cantares locos que mueven a los omes a amor mundanal e cantan en lugares honestos" i aquests

Web recomanat

Sobre aquest tema, vegeu: F. Massip (2005). "Botarga: de disfressa a personatge". *Festes.org*: <http://www.festes.org/arxiu/botargadisfressa.pdf>.



Zangarrón de Montamarta (Zamora).

considera que poden viure del seu ofici i ser bons cristians, i els discrimina dels "joglars que cantan cantares suzios e de caçorría e otros cantares vanos de amor que mueven a los oýdores a luxuria e a pecado". És a dir, discrimina clarament els únics joglars que eviten la condemna gràcies a la propietat dels arguments que interpreten, mentre aprofita per carregar contra l'altra espècie de jogllaria, ben antiga i se suposa que de molt èxit, dedicada a distreure la gent amb relats d'aventures amatòries i d'argument sexual, qui sap si d'un gènere semblant al que representava Pere Çahat "magister ludis amoris", a qui el 1338 Pere III el Cerimoniós atorga un salconduit, a ell i la seva "societas" (companyia actoral?) perquè actuïn en els seus dominis.

També condemna els que, sense instruments

"[...] cantan quebrantando sus cuerpos, saltando e tornayrando e doblando sus cuerpos e torçiendo los ojos e las bocas o faziendo otros malos gestos e villanos de amor torpe e suzio [...] para ençender los omnes e las mugeres en amor malo."

És a dir, blasma totes les especialitats joglaresques vinculades a l'habilitat corporal, particularment els contorsionistes i altres atletes del cos, com els que insistentment apareixen en capitells, miniatures i tota mena de figuracions plàstiques de l'època: el *backbend* (que corba l'esquena en sentit contrari a l'habitual), el pont, el *cheststand* i el *handstand* (que enlaira les cames només recolzant en el pit o en les mans), el *headseat* (que s'asseu sobre el cap) i tota mena de possibles torsions.

Dintre la mateixa categoria ("en esta manera de *estriones*"), Pérez situa "los que menean palas [pilotes] e los que menean arcos", això és els malabaristes, com l'esferista del mateix fresc de Boí, que fa ballar entre les mans ganivets i pilotes. Finalment Pérez també considera en camí de perdició els lluitadors que ho tenen per ofici, últim ressò dels antics gladiadors:

"[...] estriones que se preçian de lidiar en canpo uno con otro. Que se tienen en sus fuerças e en sus locuras más que en Dios: reptan a otros e salen con ellos al canpo e están en malquerençia. Porque se preçian de fuerças e quiérense provar e mesurar. E estos tales se pueden nonbrar *cavalleros salvajes*."

Hernando (1986, pàg. 34-37).

Per tant, un gènere d'histríu que precisament es documenta per primera vegada en les *Constitucions de pau i treva* que Jaume I redacta el 1234 a Tarragona: "*miles salvatges*, is est, Silvestris, histrionis species".

Miles salvatge

Aquesta és la definició que trobem a Du Cange (Carolo Du Fresne), *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis...* (X volums), Niort, L. Favre (1883-1887, V, 386). En les festes que va oferir Jaume I al seu gendre Alfons el Savi (València, 1274), els cavallers salvatges són esmentats entre les justes a relló, els barons armats i els borns o tornejos, cosa que els vincula més a l'ofici de combatent lúdic, el menester del qual es posaria en contrast irònic amb guerrers poc interessats en el seu treball que, en opinió de Joan el Caçador, es fan "cavallers salvatges per places e per carreres" (1380), en assimilació imparable cap al "soldat fanfarró" que, anys a venir, confluirà en l'arquetip del Capitano de la *Commedia dell'Arte*.



Joglar acróbata i joglar malabarista de Sant Joan de Boí (c. 1100), MNAC.

Nota

Destaca, per la seva dificultat, l'acció del saltimbanqui del fresc de Sant Joan de Boí (Museu Nacional d'Art de Catalunya), pintat en el moment culminant d'un exercici d'habilitat acrobàtica: fa un capgirell en l'aire que el posa amb els peus amunt i cap per avall, jugant amb tres espases, una que sosté amb la boca i les altres dues que se les fa passar entre les mans amb els braços oberts, tot plegat sense cap punt de suport.

Només un bufó de la categoria d'Antoni Tallander (c. 1370-1446), àlies Mossèn Borra, arribaria a ser investit cavaller. Havia estat al servei dels reis Martí l'Humà, Ferran d'Antequera i Alfons el Magnànim com a ambaixador, diplomàtic i cèlebre home d'humor, amic d'Ausiàs Marc i mereixedor d'un enterrament de rang al claustre de la Catedral de Barcelona, amb una làpida sepulcral de bronze on *l'scurrarum eximius*, com l'anomena l'humanista Lorenzo Valla, és representat jacent i amb robes corteses, tot i que amb un cinzell d'on pengen cascavells que defineixen el seu ofici: "*Hic jacet Dominus Borra, miles gloriosus*".

Titelles

Martín Pérez no diu res sobre una altra de les especialitats joglaresques, ben documentada des de començos del segle XIII, una forma espectacular d'especial vivacitat: els titelles. El "joc dels bauastels" de què es parla al vers 611 de la novel·la *Flamenca* o que menciona Girauz de Calanson al "sirventes-ensenhament" dirigit al joglar Fadet, i així mateix Peire Bremon Ricas Novas al sirventès contra Sordel *Tant fort m'agrat del termini novel* (1240-1241) quan afirma, amb malícia, «dels cavalliers semblatz del bavastel / quand el caval etz pojatz ab l'arnes» (v. 19-20). Es fa referència a un dels arguments més característics d'aquest joc: el combat d'un ninot armat cavalcant un cavall de fusta mogut per cordes, amb un mecanisme semblant al que descriuen dos juristes del segle XIII quan parlen de representacions de titelles: Accursius diu que "els joglars accionen cavalls amb una corda i altres coses semblants" i Odofred parla com en una festa "arriben els joglars i instal·len els seus tendals en algun lloc; tenen cavalls de fusta i s'estan a l'interior dels cortinatges, i accionen els seus cavalls amb cordes" (Rousse, 2004, pàg. 46).



Sepulcre de Mossèn Borra. Catedral de Barcelona.



Titelles, *Li romans d'Alexandre*, Bodleian Library ms. Bodl. 264 fol. 76r (University of Oxford).

3.5. El naixement del gènere de misteri

L'art de la joglaria, doncs, que assoleix el període d'esplendor entre els segles XII i XIII, comprenia tot l'espectre de l'entreteniment, la diversió, la divulgació de noves, d'històries, de fabulacions que feien les delícies de tots els estaments. Per això el trobem en qualsevol ocasió festiva, celebrativa o cerimonial. Perquè fins i tot és requerit per a col·laborar en les primeres representacions sagrades obertes als fidels, particularment els misteris de la Passió, l'espectacle rei de l'època gòtica. De fet, en el repertori dels joglars ja figurava el relat dels últims dies de la vida de Crist i el seu sacrifici exemplar; recitats joglarescos que dugueren tenir la seva incidència en el naixement de les primeres representacions passionístiques en llengua vulgar. I, en la seva escenificació, també participarien els joglars, sobretot en els papers que requerien flexibilitat corporal i dots d'interpret professional, com és el cas dels personatges portadors de comicitat (particularment dimonis). Un dels primers misteris de la Passió concebut per a la seva efectiva posada en escena, que he anomenat *Passió del Regne de Mallorca* (1276-1344), presenta un rol que podria haver interpretat un joglar: Judes, que fa un monòleg impressionant en què refereix la seva vida i explica que, de petit, va ser abandonat a les aigües d'un riu pels seus pares per tal de salvar-lo de l'edicte d'Herodes (matança dels Innocents):

"Mes ans que de mi-s desisqués
ma mayre ne a l'aygua-m dicés,
me fé un senyal a l'esquena
ab ferre caut com que l'imprena,
e gità'm per l'aygua avayl..." (v. 35-39)

L'infant, marcat com un jòneç, és recollit a terres llunyanes, dut al rei i nodrit a la seva cort. Anys a venir, el pare de Judes per casualitat arriba a aquella terra, tenen unes desavinences, sense reconèixer-se, i el fill mata el pare, crim que el fa fugir fins al seu país d'origen:

"E cant eu fuy així vingut
anc per hom no-y fuy conegut,
e ma mayre adauté's de mi
et eu d'ela mot atressí.
De tal guisa nos asautem,
aquí mateix nos aplaguem;
e cant ensems aguem estat
lonc tems ab ferma amistat
e nós aguem .ii. enfans agutz,
encara no-ns fom conegutz.
E .i. nit cant fum colgatz,
ela-m va palpar mos costatz
e conec aquel senyal
que ela y fé ab ferre calt" (v. 56-69)

Romeu (1994, I, pàg. 106-110).

És a dir que, anys després, la seva mare no solament no el reconeix sinó que s'enamoren i tenen dues criatures fins que descobreix el senyal del ferro roent que li va fer de petit a l'esquena abans de deixar-lo anar. Estem davant d'una cristianització insòlita del mite d'Èdip, el personatge més compadit de la tragèdia antiga! L'elaboració dramàtica catalana de la llegenda de Judes té la singularitat de presentar l'origen del nen amollat al riu, no pas en un oracle que previngués els pares contra la futura maldat del nadó com recollia la *Legenda Aurea* de Jaume de Varazze, sinó en l'ordre d'Herodes de degollar els innocents, una escena que l'audiència podia reconèixer bé perquè l'havia conreat el drama litúrgic amb l'*Ordo* o *Lamentatio Rachelis* des del segle XI (Sant Marçau de Limòtges), el plany de Raquel, emblema de totes les mares.

La catalana és la més antiga de les passions dramàtiques europees a incorporar aquest episodi que deixarà traces en les versions ulteriors (com la de Cervera del XV i les de Mallorca dels segles XV-XVI), bé que molt suavitzat i reduït, mentre que el monòleg es traslladarà emfàticament al moment de la desesperació de Judes, just abans de penjar-se, un instant d'autèntic clímax teatral.

També s'haurien contractat hàbils joglars per a interpretar la colla de diables que intervé en la primera escenificació catalana sobre la mort i pujada al cel de la Mare de Déu, la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* feta el 1388 a la plaça del Corral, davant el convent franciscà de Tarragona. Ja sabem fins a quin punt les ordes urbanes de predicació van incidir en el desenvolupament i difusió del teatre medieval, i fins a quin punt s'havien emparat de l'espai (el carrer), de l'audiència i de les tècniques expressives pròpies de la joglaría (no debades Francesc d'Assís s'autoanomenà "el joglar de Déu" i Vicent Ferrer predicava com un actor consumat), cosa que va contribuir a la recuperació de la dignitat joglaresca, i molt especialment a reconèixer una



Diablada de la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* de Tarragona, escenificada per Josep Romeu i Figueras el 1963 al Saló del Tinell de Barcelona (III Cicle de Teatre Medieval).

funció i una productivitat social als joglars com a tonificadors corporals que proporcionen una diversió honesta als homes. No és estrany, doncs, veure'ls implicats en les representacions urbanes d'argument religiós, sovint patrocinades per confraries d'inspiració franciscana, com les cèlebres *confraternite* italianes i el moviment dels **disciplinants**, creadors d'un corpus teatral imponent d'intenció edificant: les *laude drammatiche*. En la representació assumpcionista de Tarragona, que sospitem que hauria estat organitzada, com les ulteriors de València, Elx i Castelló, per una confraria vinculada als franciscans, els joglars haurien interpretat l'original escena de la diablada, una de les més reeixides interpolacions profanes i histriòniques en el drama religiós medieval, perquè el dimoni és cruelment satiritzat.

L'interludi diabolicosatíric de Tarragona es planteja en aquests termes: Llucifer mana als diables Astarot, Barit i Beemot, consecutivament, que temptin Maria en l'hora de la mort per provar d'arrabassar-li l'ànima. Tots tres, en sentir-ho, s'astoren i no gosen ni tan sols intentar-ho. Doble comicitat, doncs, per desobediència i por en les files demoníques. Indignat, Llucifer mana castigar-los i acaben a l'Infern a puntades de peu. Finalment ho encomana a Mascaron, el qual hi accedeix, tremolós i aterrit, però Jesús, que en aquell moment baixa del cel per endur-se l'ànima de Maria, li colpeja el musell amb el bastó de la creu i Mascaron fuig terroritzat i tots els dimonis es refugien dins l'Avern. La gradació còmica és ascendent, amb expressions barroeres, lèxic argòtic i tota mena d'insults, cops i batusses fins a l'esclat final:

"*Pux diga LUÇIFER al diable Astarot: Ous-ho, diable Astarot? / No sies tots temps tan arlot. / A la mare vé de Jesucrist, / qui ab dol me fa viure e trist; / veges si la poràs haver / ni metre-la en mon poder. Responga ASTAROT: A tu responc de mantinent, / vengut m'és gran tremolament, / com dic-te io per veritat, / aqueixa ha gran santedat; / per què et dic no hi gos anar, / ni la poiria derrocar. Aprés digua LUÇIFER als diables: Los meus vasalls, a vós ho dic: / batets-me aquest enemic / qui no vol fer ma volentat / e en la cara m'ha contrastat. Aprés los diables meten Starot en Infern, e façen molt brogit quax qui-l bat. Aprés diga LUÇIFER a Barit: Oges diable, tu, Barit, / qui entre els altres ets ardit, / fes tu ço que don Astarot / no sap tractar, ni fer-ho pot. Aprés respon BARIT: Dic-te, senyor, no só ardit / ni sabré fer ço que m'has dit; / per què fer ço que et plau de mi, / que ja no em partiré d'ací. Diga LUÇIFER als diables: Llevats-me davant don Barit, / que no val un peu de cabrit. / Metets-lo dins de mantinent! / Donats-li pena e turment! E los diables façen axí com del primer. E diga LUÇIFER a Beemot: Escolta tu, don Beemot: / prec-te no sies mamot, / e, si vols ésser mon amic, / fes ço que no pot don Barit. Responga BEEMOT: Senyor, breument te parlaré / que ja d'això res no en faré. Diga LUÇIFER als diables: Oh las! Bé em tinc per deshonorat / d'aquest que així ha parlat! / Metets-lo en foc ardent / on haja sofre molt pudent. Pux diga LUÇIFER a Mascaron: Mascaron, diable pus cert, / entre los altres ben expert: / ves-te'n envers eixa Maria / que deu eixir d'aquesta vida, / e tu la pensa de temptar; / e si la pots enderrocar, / tantost ací tu la aporta / e tancarem tantost la porta. / Perquè t'ho dic, don Mascaron, / d'huimés dels ulls te trau la son; / e aparella ton forroll, / de tot quan és pren escorcoll. Responga MASCARON ab paor, tremolan, freguan-se los uyls: Abans de temps me grat lo cap; / paor me fa que no m'escap. / Enperò, io ho assajaré; / Mas pens-me que mala hi iré. Puy, estiguen fora d'Infern los diables, e MASCARON pus prop de la casa de sancta Maria, mas no s'i acost masa. 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: Fujam, fujam, que mala hi só anat! / Desvalguda m'és tota ma art! E puy, los diables amaguen-se-n en Infern, fen gran brugit" (v. 184-239).*

Soberanas (1983, pàg. 25-28).

Els joglars de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

No és per casualitat que quan Josep Romeu va posar en escena l'obra, dintre dels Cicles de Teatre Medieval al Tínel de Barcelona, l'any 1963, disposés per a fer de diables dels Mims-actors Els Joglars de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, capitanejats per l'inefable Boadella.

El sagrat i el grotesc apareixen íntimament lligats com a fonament de la dramàtica medieval, particularment dels misteris, com es pot veure en la cèlebre miniatura del Martiri de Santa Apol·lònia de Jean Fouquet (c. 1425-1480), que plasma el moment culminant de qualsevol misteri hagiogràfic de l'època: el martiri del sant. Mentre la santa alexandrina, lligada al poltre de tortura al centre de l'escena, és estiregassada i esqueixalada amb unes tenasses pels seus borreus, un joglar o bufó, amb el ceptre paròdic i caperó de cascavells, s'abaixa els calçons i mostra les anques al respectable públic per aconseguir la riallada immediata. Un riure, doncs, que no ha deixat d'acompanyar des dels orígens els actes escènics, fins i tot els d'argument sacre. Recordem el *risus paschalis* dels sermons de Diumenge de Glòria, quan el predicador manllevava els recursos dels histrions i dels joglars per tal de provocar el riure de la gent i subratllar així la joia de la Resurrecció de Crist, ni que fos amb contalles còmiques i gestos pujats de to.



Martiri de Santa Apol·lònia (1452-1461) de Jean Fouquet (Livre d'Heures d'Étienne Chevalier, MCCh).

Una de les característiques principals del teatre medieval és la condició d'espectacle de la participació: sempre estem davant d'una mirada col·lectiva (mai individual, com ara) i sense una mediació marcada: la separació entre el públic i els intèrprets és precària i sovint la confusió entre la "veritat de l'espectacle" i la "veritat de la realitat" és un risc permanent. És una actitud que compromet la fe –i no la complicitat com en el teatre "a la italiana"–, que és el contrari de la il·lusió teatral. L'espectador participa d'una creença que comparteix amb el grup: els arguments bíblics que s'actualitzen, o els valors rituals de les festivitats del cicle agrari o del cicle de la vida.

Tot això s'ha mantingut en bona part en l'únic espectacle tardomedieval que ha perviscut fins als nostres dies amb certa integritat: la *Festa o Misteri d'Elx*, que es representa ininterrompudament des que es va crear al final del segle XV fins avui, i que reviu un ingredient teatral avui pràcticament desaparegut: la integració del públic en la representació. Si bé a la resta d'Europa s'han conservat més textos i documents del teatre medieval, enlloc més no ha subsistit cap altra mostra d'aquesta dramàtica. És, justament, la fervent vitalitat de la *Festa d'Elx* el que permet a l'estudiós interpretar adequadament els testimonis documentals i obtenir una impressió bastant aproximada de la fastuositat dels espectacles de l'última edat mitjana. La *Festa* es desenvolupa en un espai polivalent i globalitzador com és el temple, on l'espectacle s'escampa per tota la seva arquitectura, al llarg de la nau mitjançant l'andador i fins al capdamunt de la cúpula, i on els actors –admirables cantors no professionals– transiten impertèrrits entre la nombrosíssima audiència que atapeix fins les finestres més elevades de l'església parroquial. A més, és l'únic exemple que continua utilitzant amb tota sumptuositat una audaç maquinària de vol de tracció humana, originària de l'època medieval: el núvol o mangrana, l'araceli o rescèlica i la peanya de la coronació. Tres agosarats aparells que serveixen per a fer descendir i pujar els àngels i la Maria Assumpta, recurrent els trenta o quaranta



L'Araceli de la Festa o Misteri d'Elx.

metres d'altura que separen el cel de la terra, en una combinació escènica harmoniosa de la verticalitat paradisiaca i l'horitzontalitat del deambular humà, que s'ajusta a la cosmovisió teatral de l'edat mitjana (Massip, 1997).

Serafins o equilibristes, amb màgia divina o destresa de palmerers (ofici ancestral entre els habitants de la població), cada agost els cantors d'Elx fan possible l'acrobàcia de l'Assumpta amb les mateixes tècniques i esplendor que els seus avantpassats medievals. I és que la festa il·licitana és l'última expressió europea d'aquella teatralitat medieval que es va escampar per tota la Romània.

Bibliografia

- Accaire, M.** (2004). *Théâtre, littérature et société au Moyen Age*. Niça: Serre Editeur.
- Adam de La Halle** (1989). *Le Jeu de la Feuillée & Jeu de Robin et Marion*. A. Martínez Pérez; C. Palacios Bernal (trad. i estudi). Guadalajara: Universidad de Murcia.
- Aebischer, P.** (ed.) (1964). *Le Mystère d'Adam (Ordo representationis Ade)*. Ginebra/París: Droz-Minard.
- Alberni, A.** (ed.) (2007). *Speculum al foder*. Bellcarire d'Empordà: Edicions Vitel-la.
- Allegrí, L.** (1988). *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma-Bari: Laterza.
- Allegrí, L.** (1994). "Aproximación a una definición del actor medieval". A: E. Rodríguez Cuadros (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media (Actas del II Seminari de Teatre i Música Medieval d'Elx, 1992)* (pàg. 125-136). Alacant/Elx: ICJGA.
- Anglès, H.** (1935). *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans [reimpressió: Biblioteca de Catalunya, 1988].
- Auerbach, E.** (1942/1983). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. I. Villanueva; E. Ímaz (traductors). Mèxic / Madrid / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barillari, S. M.** (2008). "Il 'Ricettario' di Trocta magistra salernitana". A: *La Medicina Magica. Segni e parole per guarire* (pàg. 67-85). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Barillari, S. M.** (ed.) (2010). *Adamo ed Eva. 'Le jeu d'Adam': alle origini del teatro sacro*. Roma: Carocci.
- Cátedra, P. M.** (2000). "Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval". A: Florencio Sevilla; Carlos Alvar (editors). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pàg. 3-28). Madrid: Castalia.
- Bernardi, C.** (2005). "Teatro e teatralità nel medioevo". A: diversos autors. *Storia essenziale del teatro* (pàg. 85-120). Milà: Vita e Pensiero.
- Contini, G.** (ed.) (1949). *Teatro religioso del Medioevo. Raccolta di testi*. Roma: Bompiani.
- Deyermond, A.** (1989). "El Auto de los Reyes Magos y el renacimiento del siglo XII". A: *Actas del XI Congreso de la AIH* (vol. 1, pàg. 187-194). Frankfurt: Vervuert.
- Donovan, Richard** (1958). *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: IPMS.
- Drumbl, J.** (1981). *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*. Roma: Bulzoni.
- Drumbl, J.** (ed.) (1989). *Il teatro medievale*. Bolonya: Il Mulino.
- Drumbl, J.** (2006). "Il dramma liturgico: aspetti filologici e storici". A: F. Mosetti (ed.). *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo* (pàg. 123-142). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Duvignaud, J.** (1966). *El Actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus.
- Gernert, F.** (2009). *Parodia i "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista. Historia teoría y textos* (vol. I). San Millán de la Cogolla: CiLengua ("Instituto Biblioteca Hispánica", 2).
- Ginzburg, C.** (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península.
- Guarino, R.** (2008). *Il teatro nella storia*. Roma/Bari: Laterza.
- Hernando, J.** (1986). "Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media". A: diversos autors. *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement (Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre, 1983)* (pàg. 21-37). Barcelona: Universitat (PUB).
- Huerta, F.** (ed.) (1976). *Teatre Bíblic* (pàg. 101-118). Barcelona: Barcino ("ENC", 109-110).

- Jakobson, R.** (1975). "Il mistero parodistico medievale (L'*Unguentarius* in antico ceco)". A: Lidia Lonzi (ed.). *Premesse di Storia Letteraria Slava* (pàg. 201-231). Milà: Il Saggiatore.
- Konigson, E.** (1975). *L'espace théâtrale médiéval*. París: CNRS.
- Le Goff, J.** (1989). *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus.
- Lee, C.** (1996). *La soggettività nel Medioevo. Un'antologia di testi latini e romanzi*. Manziana/Roma: Vecchiarelli.
- Massip, F.** (1992). *El teatro medieval*. Barcelona: Montesinos.
- Massip, F.** (1997). *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses*. Madrid: CEYAC.
- Massip, F.** (2007). *Història del Teatre Català. Dels orígens a 1800* (vol. 1). Tarragona: Arola.
- Mazouer, C.** (1998). *Le Théâtre français du moyen âge*. París: Editions SEDES.
- Mosetti, F.** (ed.) (2006). *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Pasero, N.** (1988). "Il teatro dentro la festa. Radicamento folclorico e messa in scena nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle". *L'Immagine riflessa* (núm. 11, pàg. 263-280).
- Pasero, N.** (2003). "Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)". A: Jean-Claude Mühlethaler; Alain Corbellari; Barbara Wahlen (editors). *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales* (pàg. 27-44). París: Champion ("Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge", 4).
- Pérez Priego, M. A.** (ed.) (2009). *Teatro Medieval*. Madrid: Cátedra.
- Ramello, L.** (ed.) (2010). *I "ludi sancti Nicolai" in francoprovenzale (inizio xv secolo)*. Chambéry: Université de Savoie - Laboratoire Langages, Littératures Sociétés.
- Romeu i Figueras, J.** (1994-1995). *Teatre català antic* (3 volums). F. Massip; P.Vila (editors). Barcelona: Curial / Institut del Teatre.
- Rousse, M.** (2004). *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*. Orléans: Paradigme.
- Rutebeuf** (1987). *Miracle de Théophile*. Jean Dufournet (ed. i trad.). París: Flammarion.
- Sepet, M.** (1978). *Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen âge: étude sur les origines*. París: Didier.
- Sirera, J. L.** (ed.) (2008). "Estudios sobre teatro medieval". A: *Actes XI Col·loqui de la SITM Elx 2004*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Soberanas, A. J.** (ed.) (1983). *Representació de l'Assumpció de Madona Sta. Maria*. Montblanc: Patronat Representació Selva del Camp.
- Stern, C.** (1965). "Fray Iñigo de Mendoza and the Medieval Dramatic Ritual". *Hispanic Review* (núm. 33, pàg. 197-245).
- Strubel, A.** (2003). *Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d'une littérature dramatique*. Rosny: Bréal.
- Varazze, I. da** (1977). *Vides de Sants rosselloneses [Legenda Aurea]* (3 volums). C. S. Maneikis Kniazzezh; E. Neugaard; J. Coromines (editors). Barcelona: Fundació Vives Casajoana.
- Walsh, M. W.** (2002). "Rubin and Mercator: Grotesque Comedy in the German Easter Play". *Comparative Drama* (núm. 36, pàg. 187-202).
- Zumthor, P.** (1972). *Essai de poétique médiévale*. París: Seuil.
- Zumthor, P.** (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.