

ACTES

REVIURE EL PATRIMONI

Recreacions del passat per mitjà de la festa
La recuperació de la Passió medieval de Cervera





PRESENTACIÓ

Arribem a una nova edició de la jornada Reviure el patrimoni dedicada, en aquesta ocasió, a un projecte local sobre el qual s'està treballant: la Passió medieval de Cervera, que té, però, una dimensió més àmplia a la purament territorial. Aquest projecte ens ha de permetre recuperar una celebració a partir de l'estudi i anàlisi de la documentació existent i, alhora, convertir aquesta iniciativa en un recurs patrimonial d'activació cultural, turística i econòmica. Aquesta jornada té per objectiu apropar-nos a aspectes tècnics: com afrontar la recuperació d'escenografies, vestuaris, posada en escena, l'espai de l'actor i de l'espectador, etc... a partir d'altres projectes de característiques similars, i debatre també aspectes més conceptuals que tenen a veure amb la necessitat de recrear el nostre passat a partir, en aquest cas, de la festa i amb el com abordem aquesta pretensió i com la presentem al públic acomplint un delicat equilibri entre la rigorositat històrica i les demandes actuals de temps narratiu i sentit de l'espectacle. Les ponències de caràcter més teòric que es presenten al matí unides a la taula d'experiències pràctiques de la tarda han d'aconseguir acomplir aquest doble objectiu i donar resposta als dubtes que qualsevol nou projecte d'aquest tipus planteja.

PROGRAMACIÓ

Cervera, 14 de desembre de 2012

9.30h – 10 h

Benvinguda a càrrec de Ramon Royes, paer en cap de Cervera

Inauguració de la jornada a càrrec de: Lluís Puig, director general de la Direcció General de Cultura Popular i Tradicional i Carme Bergés, directora Museu Comarcal de Cervera

10 h – 11 h

La Passió com a Drama d'Origen, a càrrec de Josefina Roma, antropòloga.

11 h – 11.30 h

Pausa-cafè

11.30 h – 12.30 h

Les recreacions del passat per mitjà de la festa. El cas del País Valencià, a càrrec de Francesc Llop, antropòleg. Cap de Secció de Museus i Col·leccions museístiques, Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià.

12.30 h – 13.30 h

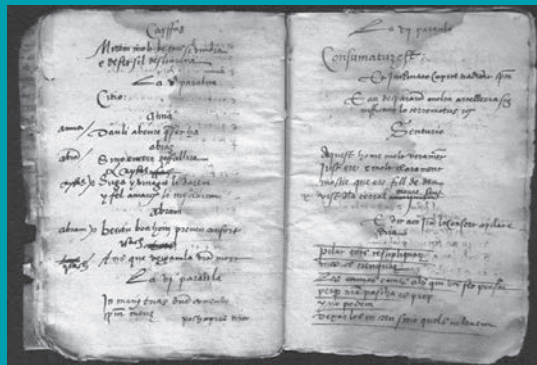
La escenificació de la Passió a l'Edat Mitjana: espais, decoració efectes escènics, a càrrec de Francesc Massip, Catedràtic d'Història del Teatre Català de la Universitat Rovira i Virgili

13.30 – 14h

Debat

14 h– 16h

Dinar



16 h - 19 h

Taula d'experiències

- La sentència de Pilat, a càrrec de Ferran Su-granyes. Centre de Documentació del Patrimoni i la Memòria / Carrutxa

- El Misterio del Cristo de los Gascones, a càrrec d'Anna Zamora, dramaturga i directora de Nao damores.

Debat

El projecte de recuperació de la Passió medieval de Cervera:

- Les fonts documentals i el seu tractament, a càrrec de Ramon Miró, historiador.

- Avantprojecte per una posada en escena, a càrrec d'Alba Cuñé, escenògrafa, amb visita a l'exposició *En procés: recuperación de la Passió medieval de Cervera*.

A les 19.30 h

Clausura de la jornada i inauguració de l'exposició *En procés: recuperació de la Passió medieval de Cervera*.

La Passió com a Drama d'Origen

Josefina Roma, antropòloga

Tots els estudiosos de la societat reconeixen que les festes estan íntimament lligades a la personalitat dels grups socials que les celebren.

Més enllà d'una coloració cultural comuna o intonatsia (Isali Semzovski) que la festa i la societat que la produeix presenten, sovint, en el curs de la festa, existeixen manifestacions, elements o representacions que reforcen la identitat local. De fet, la festa és el locus adient perquè es posi de relleu el sentiment de comunitat, per sobre dels segments socials. Destacar aquest sentiment, dins del ritual festiu, produeix una adhesió a la comunitat que celebra, pels seus membres, que es tradueix en dues manifestacions: una, el grup se sent reafirmat en l'orgull de pertànyer, davant dels forasters i visitants. Hom pot mostrar l'excel·lència del que el caracteritza com a poble, ja que la festa mostra una interpretació del grup en un sentit de qualitat màxima. És com un desafiament a les comunitats veïnes, en la seguretat que els elements festius propis no desmereixeran i superaran la comparació.

Aquest és un dels pilars de la festa, com a concentració de les característiques del grup en un grau d'excel·lència, tot elevant el grau d'emoció fins a límits a vegades propers al trànsit. Tradicionalment, seran els forasters convidats els que tornats al seu poble s'encarregaran de difondre aquesta excel·lència, que provoca la competitivitat entre pobles.

Els mateixos elements festius que el poble reconeix que li fan sentir l'orgull de formar part de la comunitat, també els ha presentat al llarg de la seva història, en ocasions especials, com la visita de personalitats extraordinàries al poble. Si llegim les memòries de les visites pastorals dels bisbes a les poblacions de la diòcesi, trobarem molts exemples de concentració d'activitats festives, repartides al llarg del cicle anual, per a honrar i meravellar el visitant. També les visites reials en són un clar exemple. El poble ajunta tot el que té d'excel·lent en el ritual festiu per a donar una imatge superlativa de si mateix, digna del visitant.

L'altra conseqüència de la festa en el sentit identitari és la inclusió en el seu decurs d'algun ritus de pas d'un grup d'edat de la comunitat. Sovint, però, no només, de nens petits a nens autònoms. Hi ha un grup, el del bestiar festiu, que aconsegueix aquesta tasca, però altres, com els capgrossos, són excel·lents per a fer por als nens petits i marcar el trànsit entre dues etapes de la vida.

Hi ha festes que són específiques per a manifestar la identitat. En el decurs de la història, aquest paper l'han representat les festes majors, pel fet que són pròpies de la comunitat, mentre que les que procedeixen de l'any

litúrgic són comunes per a tota l'àrea cultural, encara que sempre n'hi ha alguna que excel·leix entre totes les del voltant i atrau l'admiració i els visitants: una festa del Corpus, una processó, un Sant Joan, o altra. De totes maneres, la fidelitat de la gent a les festes de la població ha estat per molts segles un signe d'identificació social. La gent demostrava que era d'un lloc perquè havia seguit i estat present en totes les festes a la població.

Des de fa uns anys, la convergència de les festes majors ha originat una semblança gairebé clònica d'aquesta classe de festes. Només unes quantes han resistit l'homogenització i avui conserven l'excel·lència identitària. Però l'accent de la identitat i la seva manifestació ha lliscat de les festes, abans específiques d'un lloc, a alguna festa del cicle anual que s'ha conservat o que s'ha volgut reconstruir, després d'anys de la seva obliteració.

Efectivament, el ressorgiment de les festes s'ha fet amb l'esperó de voler mostrar la identitat per un procés d'abandonament i tornada a la festa tradicional. Quan la modernitat va fer veure als grups locals, en poblacions rurals, viles i ciutats de diverses dimensions, que el que podia conferir excel·lència a la població era seguir l'exemple de les capitals i museïtzar tot el que es podia museïtzar, van néixer museus per tot, que encara ara, l'Administració no ha pogut pair. En primer lloc va menystenir els famosos museus de la pagesia, singulars per a cada població i idèntics per a l'Administració, de tal manera que es va proposar donar suport només els museus originals. Els pobles, de seguida, van aprendre la lliçó i es van dedicar a buscar alguna idea que sobresortís de totes les dels pobles veïns. Així van néixer museus del transport a Castellar de n'Hug i altres molt originals, sí, però que no tenien res a veure amb l'entorn que els sustentava.

De seguida, però, els pobles van aprendre que no era imitant les grans ciutats capdavanteres que es restabliria la seva excel·lència, sinó en el que els havia donat resultat durant tant de temps. I van girar la vista cap a les seves festes, algunes ja obliterades. Les que encara seguien vives van deixar de ser vistes com a prova de la seva cultura liminar, per a passar a tenir un paper central en la consideració identitària. Les que ja havien decaïgut, les van tornar a la llum mitjançant un treball de camp entre els seus padrins, van recuperar rituals, coneixements, elements festius, processons, que van haver de tornar a aprendre, perquè era allò que els distingia com a poble i els feia diferents dels veïns i excel·lents alhora, per tal de poder-se sentir orgullosos altra vegada com a poble.

Hi ha una classe de festes que commemoren fets

històrics en què el poble va tenir un paper rellevant. Aquest tipus de festa comprèn una representació teatral o parateatral. Per exemple, una processó amb un drac pot ser la representació parateatral d'una narració, de la història sagrada local, en què un sant patró va defensar la vila de les malvestats d'un drac que l'assolava. En salvar-la del perill de desaparició, aquesta narració esdevé el motiu de la representació i d'orgull del poble per la intervenció d'un sant patró que va fer de baula entre el Cel i la Terra, i d'aquesta manera es va erigir en el seu avantpassat.

Una festa de Carnaval o de Sant Antoni pot encabir la representació d'una lluita primigènica entre antics pobladors i els nous vencedors, que s'assimilen respectivament al Mal i el Bé, a la Mort i a la Vida, a l'hivern i a la primavera, i a aquesta representació s'hi van unint significats i simbolismes del transcurs històric. Aquesta és una representació que serveix de model per a afegir-hi nous trets definidors de la societat, com danses que representen uns i altres (Carnaval de Torà amb el Brut i la Bruta; Ball de Gitanes, Turcs i Cavallets i un llarg i variat etc.).

Aquestes representacions formen part d'una tipologia estudiada per G.G. Stratonovitch, que va denominar com a Drama d'Origen i que consistia a posar de forma festiva, en un moment significatiu de l'any, la repetició ritual d'un fet que va capgirar la història local, en un moment en què tot semblava perdut per a la comunitat. Un heroi singular, un avantpassat celestial o terrenal, o bé la població sencera o un grup d'aquesta, va emprendre una tasca que semblava impossible, salvar el poble de la destrucció davant d'un exèrcit enemic, davant de les forces del mal, d'uns malfactors, d'un desastre de les forces de la Natura esvalotades. La repetició ritual d'aquells fets, de forma simbòlica com a dansa o realista com a representació teatral, es converteix en l'acte central de la festa identitària, perquè ens està parlant de la mateixa existència de la població i de la seva salvació extraordinària.

A vegades, aquesta manifestació identitària necessita replegar en el curs dels anys, els diferents avatars de la història i del lligam de la població amb l'inici dels temps, amb la Divinitat, com una cadena a la qual es van afegint baules fins arribar a l'actualitat. Així cada generació se sent unida amb el fundador amb una interacció de veneració i recordatori amb la protecció individual i col·lectiva.

En moltes poblacions de la Corona d'Aragó, aquest fet es repeteix en el cant dels Goigs al Sant Patró, que recull, en plena festa, el sentiment de communitas, tot recordant els diferents moments en què la fidelitat entre el poble i el sant s'han vist culminats amb miracles i accions recíproques. No cal dir l'emoció que desperta el cant dels Goigs en el punt central de la festa.

Stratonovitch, que va estudiar els Drames d'Origen en l'antiga Unió Soviètica, va incidir que la festa era el

locus per a aquesta classe de representacions identitàries, que podien aplegar, generació rere generació tot un seguit de fets que s'empeltaven amb el fet primigeni salvador que havia provocat la manifestació ritual. De manera que a una història sagrada molt llunyana, se li anaven ajuntant altres fets de la mateixa línia salvadora en un moment d'amenaça de destrucció de la població, fins als nostres dies. Amalgama aquesta, que en principi desorientava els investigadors, que hi veien una degeneració dels motius etnoepèics de diversa qualitat i profunditat històrica, però que tenia tot el seu sentit, en una història sagrada viva, que en reproduir-se en diferents circumstàncies atansava la població a aquell moment mític fundacional, tot repetint els seus efectes generadors del grup, a través de nous episodis, i tot plegat, reproduint el moment creacional a efectes de reforçar la cohesió del grup amb el seu orgull identitàri.

A Catalunya, les poblacions que havien conservat referents festius d'un drama d'origen van trobar en aquest, l'expressió de si mateixos, que podien mostrar a tothom, forasters, assistents i administracions, l'orgull de pertànyer a un grup d'excel·lència. I de fet, moltes d'aquestes manifestacions van ser recollides ben aviat com a béns d'interès cultural, turístic i tota la gamma de distincions i reconeixements oficials.

Les passions pertanyen a aquesta categoria tan central de la identitat local. De fet, la majoria tenien com a base les manifestacions i representacions religioses. Podien ser de religions preromanes, que encara que en els darrers temps ja no s'identificaven com a religioses perquè se n'havia obliterat el seu simbolisme, totes tenien aquest sentit, ja que una història esdevinguda sagrada ha de sorgir de l'univers religiós del moment. Altres, com les de Sant Antoni, reflectien elements europeus preromans, les aculturacions romanes i la seva cristianització. Altres, com els Misteris de l'Assumpta, el Naixement o la Passió sorgien de representacions medievals. El que és cert és que històricament, les representacions identitàries sorgeixen de la història sagrada, profundament religiosa, de la religió del moment, sigui quina sigui la seva evolució posterior.

Ara bé, hi ha esdeveniments històrics, com batalles guanyades per la població en circumstàncies adverses, que giren també al voltant de la protecció d'algun sant patró que intervé en el moment més crític, encara que no es posa en dubte l'heroisme i l'enginy dels vilatans.

En el desplaçament continu dels darrers temps, del sagrat cap a altres indrets, dels quals l'identitari n'és un dels receptors més clars, han anat sorgint representacions en forma de drames d'origen que existien sota altres formats, com llegendes, cançons, tradicions i investigacions històriques sobre herois (el Timbaler del Bruc) o antiherois d'altres èpoques (Serrallonga i altres bandolers), però que avui dia es reivindiquen com a resistents al poder establert (bruixes, càtars, per exemple). Tot ha servit per a potenciar la identitat local

i emmarcar-la en un nivell d'excel·lència i competitivitat amb altres poblacions, com s'havia fet sempre amb les festes identitàries, però que ara té dos al·licients més, l'atracció del turisme i la denominació tinguda com a premi de les diferents distincions oficials, des del bien de interés turístico, dels anys de Fraga Iribarne, passant per les Festes d'Interès Nacional, en tots els seus graus i connotacions, fins a Patrimoni de la Humanitat de la UNESCO. L'atracció del turisme ha forçat la tendència a la teatralització dels llocs, museus i indrets, però també a fer recerca de la història local per a trobar algun motiu que permeti escenificar la identitat i entrar així en la categoria d'excel·lència a la qual tothom aspira. Aquesta requesta per a representar-se a través d'un drama d'origen és en els nostres temps un dels fils conductors de la festa identitària, de manera que les poblacions que entren en aquest procés, esdevenen sovint actants convençuts d'estar fent la representació del grup amb el resultat de cohesió interna i atracció del visitant i de l'Administració.

I al costat de manifestacions de llarga durada històrica com la representació de Verges, es fan altres "dramas d'origen" creats de bell nou, com L'origen de la bandera catalana representat irònicament el Diven-dres Sant, o La fi del Comtat d'Empúries, o en una altra categoria, les recreacions d'èpoques en què la població va tenir un protagonisme, des dels mercats medievals fins a les Festes del Renaixement o el revestiment romà en actes i entorns de Tarraco. En aquesta tornada a altra època a més, es vol significar el descontent amb l'evolució de la història, tal com s'ha produït, per a retornar a un moment gloriós del passat, propiciat per la cultura cinematogràfica de les poblacions, que converteixen el passat en un moment proper a la possibilitat de la creació del futur, i sovint es queden en un parc temàtic o en un joc de rol. És tan gran la realització de la identitat local, que les poblacions troben en els dramas d'origen, que quan no n'existeixen, es busca en la història local i fins en la participació casual de la població en un esdeveniment de la gran història, per apropiarse'l i fer-ne un drama d'origen al voltant del qual pugui generar-se el sentiment d'excel·lència en la identitat i la gent se'l faci seu (com passa a Graus, que preparen una representació de la mort de Ramir I en el setge de Graus, tot esperant que qualli la participació ciutadana i el sentiment grausí). I quan no es tenen fets històrics o culturals que rememorar, es busquen i es troben.

Però les passions sí que constitueixen un Drama d'Origen, no sols per l'antiguitat de les més rellevants, sinó perquè encara avui dia, malgrat el lliscament del sagrat cap a un altre indret de la societat, encara ens crida, emociona i ens fa sentir l'emoció de la communitas. D'antic origen baix medieval, refetes en diversos moments de canvis teològics i litúrgics, han anat refent-

se i transformant-se d'acord amb la sensibilitat de les diferents èpoques, basant la seva projecció grupal en la participació massiva de la població, abocant-se per molts anys a meravellar gran nombre de visitants en aquesta performació d'un drama d'origen, en el qual el propi desenvolupament de les relacions socials interve-nia directament des de l'organització, el muntatge, fins a l'emoció col·lectiva de la representació. En aquesta projecció cap a l'exterior s'han potenciat alguns aspectes, mentre que altres han passat més desapercebuts o s'han negligit. Així, el segle XX, una característica de les passions a Catalunya, és que les poblacions es van abocar pel camí de l'espectacularitat, en una competència evident amb el cinema i els seus recursos, per tal d'atraure visitants, que s'havia convertit en una fita central del ritual. De la interacció entre poble actant i forasters admiradors de l'excel·lència va encaminar-se la representació a bastir el millor teatre, en la quantitat d'actants, en l'organització, en la música. A Olesa, per exemple, a Josep M^a Roma, autor de la música, igual com també la de Cervera, en aquell moment, els canvis escènics dirigits pel Sr. Tamayo, el van forçar a compondre tot tenint en compte pel·lícules com Els Deu Manaments, Èxode, i obres musicals com l'apoteosi de l'Al·leluia del Messies de Händel.

La Passió té una continuïtat a través dels segles perquè constitueix un veritable Drama d'Origen, tant per a la comunitat cristiana com per a les comunitats locals que la representen i performen.

Efectivament, pel que fa al primer punt, en l'Edat Mitjana, la història sagrada es basa en el cristianisme en una part majoritària de la població, i així, la Passió i Mort de Jesús, i la solució en la Resurrecció, representa el triomf d'un veritable heroi que rescata la Humanitat de la Mort i el Mal, per un esforç i un patiment extraordinari. I a més, en aquesta requesta, el pas a la Resurrecció arrossega els difunts cap al món superior i de la llum. És un Drama d'Origen per definició. L'emoció que al llarg de la representació es pot tallar amb un ganivet, i que es pot sentir en l'ambient i que explota de tant en tant, en alguna escena que desdramatitza la tensió (com l'escena de les coques a Olesa), fa pujar el sentiment de communitas entre els assistents, fins i tot si no són cristians i ens demostra que és un veritable Drama d'Origen en aquest component. D'altra part, cada grup que representa una Passió emfasitza el fet que és tot el poble que la viu, i que hi participa i que es mostra als forasters, com passa a Esparraguera on després de la representació, els assistents passen a veure l'escenari, els vestidors i es troben amb els que han representat els personatges. No es tracta d'un espectacle que quan s'acaba, el públic se'n va sense fer contacte amb el grup que representa. Ací, es pot comentar amb els protagonistes, es pot veure i tocar. La gent es fa partícep del Drama d'Origen. En altres pobles, com Vilalba, en

la Terra Alta, els assistents estan pel carrer a tocar amb els personatges mentre es representa la Passió. És a dir, que no és un mer espectacle, hi ha una participació entre tots. És una festa i cada grup es veu retratat i formant part del conjunt festiu. Sap el que passarà, coneix els textos, en diferent intensitat, però bàsicament es coneix el desenllaç, per això sap com comportar-se i quin és el seu lloc. I és un bon lloc per ensinistrar els nens en la història sagrada comuna, en el respecte al sagrat.

En el segon punt, veiem com les poblacions que representen La Passió senten que estan units tot l'any per aquest fet. Les xarxes de relació social giren en torn de La Passió, dels personatges que s'emporten a casa i al carrer i conformen la personalitat de cada un o al menys, de com l'aprecien els veïns, dels versos i els textos que reciten fins i tot entre grups d'amics en celebracions.

La Passió en totes les poblacions que es representa, evoluciona en la mida que la consciència patrimonial del grup ho necessita. Així com adés parlàvem del creixement de l'espectacularitat al llarg del s. XX, també ens trobem avui una mirada cap als primers textos, i a la representació en entorns significatius del poble. Llocs de la memòria per a crear memòria col·lectiva. La influència del gust per les representacions més antigues, atansen al grup a l'excel·lència d'unes poques representacions que han subsistit sense gaires variacions. Distincions com les de Patrimoni de la Humanitat, a representacions com les d'Elx, s'atansen a la sensibilitat més girada cap a la fidelitat a través dels avatars històrics. Però aquest només és un punt d'inflexió en la evolució d'un Drama d'Origen que segueix viu.

El que és cert és que fins en els moments actuals, tan girats d'esquena a la Història Sagrada centrada en la religió, sorgeixen en entorns ben diferents noves representacions de La Passió, com a Llinars del Vallès, Balaguer, que les va iniciar l'any 2000, Molins de Rei, així com la redescoberta de textos locals medievals, amb la seva reproposta, com el d'Olot, o les del s. XVIII de Vic i Manresa. Tant pel País Valencià, com per Aragó i el Principat podem comptabilitzar al voltant de 34 poblacions que fan de la Història Sagrada de La Passió, el seu Drama d'Origen. Aquesta profusió de representacions, totes elles singulars, adaptades a la societat

que les genera ens fan veure com un Drama d'Origen veritable, la Passió, que evoluciona, que incorpora noves sensibilitats i fins pot ser representada per actants agnòstics o ateus, perquè realment estem davant de la projecció de la identitat del grup. Una projecció que veu com a vàlida la Història Sagrada que es narra en La Passió.

...Obriu les portes, prínceps infernals;
entrarà lo gran rey eternal,
qui ha pres mort per deslliurar
tot lo llinatge humanal.

Bibliografia.

Michael D. Bristol (1985), *Carnival and Theater*. New York. Routledge.

Claudio Carvalhaes (2011), *Liturgy and Identity*. International Review of Mission. vol. 100, nº 1. p. 37-47. World Council of Churches.

Michelle Duffy (2001), *Music of Place: The Performance of Identity*. University of Melbourne.

Agustí Duran i Sanpere i Eulàlia Duran (1984), *La Passió de Cervera*. Barcelona. Curial.

John E. Englekirk (1962), *La Passió y el teatro popular catalán*. AIH. Actas. p. 255-261.

E. Roy (1903), *Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle*. Dijon.

G.G. Stratonovich (1979), *The Drama of Origins*. in The Performing Arts. John Blacking coord.

World Anthropology. The Hague. Mouton.

Gabriele Tardio (2003), *Le antiche rappresentazioni sacre*. S. Mario in Lamis. Ed. SMIL.

Victor Turner (1982): *From Ritual to Theater*. New York.

Les recreacions del passat per mitjà de la festa.

El cas del País Valencià

Dr. Francesc Llop, antropòleg i campaner

Vaig a reflexionar sobre quatre maneres de recuperar el passat, a través de representacions teatrals rituals – o potser hauria de dir a través de rituals representats – presents en terres valencianes. La reflexió em servirà per esbrinar el sentit de la recuperació, de la representació i fins i tot la diferència entre els concerts i els rituals. Començaré per l'experiència més recent – tot i que fa referència a la representació més antiga: el Cant de la Sibil·la, seguint pel Misteri d'Elx (que no es diu pas "Misteri" però que és un complex força misteriós), els Misteris del Corpus o els Miracles de Sant Vicent. Tocarem alguna festa més, i mai millor dit, ja que parlarem dels tocs manuals de campanes.

En qualsevol cas es tracta de representacions, artístiques o rituals força diferents, però unides per un lligam comú, ja que totes són parlades o cantades en la nostra llengua, fins i tot d'una forma ritualitzada.

El Cant de la Sibil·la: un concert

El propassat 30 de novembre va tenir lloc en la Catedral de València un espectacular concert entorn al Cant de la Sibil·la, habitual en la Seu en l'Edat Mitjana, i sembla que desaparegut per motiu del Concili de Trento.

El concert tenia dues parts: en una primera tocaven els Campaners de la Catedral a "Toc a Matines", d'una Consueta del 1527, durant mitja hora, a partir de les 19 hores, i a partir de les 19.30 va començar el concert pròpiament dit, amb dues parts diferents: l'anomenada Música Angèlica, amb diversos càntics i interpretacions musicals, de las Cantigas de Santa María, del Misteri de l'Assumpció de València, del Misteri de l'Assumpció d'Elx i del Cantoral del Convent de les Clarises de València, entre altres.

La segona part, ja interpretada amb gran representació, representava diversos càntics de la Nit de Nadal, amb la processó i càntic dels profetes i el Càntic de la Sibil·la.

El concert va tenir una gran repercussió tan mediàtica com de públic (tot i que deixant sempre fora les campanes, de les quals parlaré més tard), i va suposar un gran esforç econòmic, amb indumentària, enllumenament i altres elements.

No obstant això no va passar d'ésser un concert, ja que no formava part de cap ritual, i no naixia amb voluntat de continuïtat, temes dels quals reflexionarem més tard.

La Vespra i la Festa: un misteri a Elx

Com ja sabeu, el Misteri d'Elx no s'anomena Misteri d'Elx sinó la Vespra i la Festa. Es tracta d'una representació de la mort – o millor de la Dormició – de la Mare de Déu, en el primer dia, el 14 d'agost, durant la qual baixen un parell de vegades àngels del cel, primer per anunciar la pròxima mort (i convidar els apòstols a serhi presents) i segon per emportar-se l'ànima de Maria, representada per una petita imatge de fusta, mentre que l'infant que representava Maria és substituït per la imatge de fusta, amb cara de dormida.

Aquella nit la gent d'Elx pega voltes al temple, la roà, amb ciris encesos, per plorar la mort de Maria i fer el dol, mentre que en certs llocs de la ciutat, cremen coets, que allà anomenen carretillas, amb alguns centenars de ferits cada any.

Durant el matí del 15 d'agost tenen lloc les celebracions litúrgiques en el temple i per la vesprada continua la representació de la Festa, amb l'arribada de Tomàs, des de la Índia, l'intent dels Jueus – i immediata conversió – de furta el cos de Maria, i la baixada de tres àngels, l'Araceli, per arreplegar el cos la Mare de Déu i pujar-la als cels. Per simbolitzar que no es tracta d'un cos mort sinó viu, no sols ha canviat la màscara, ara amb els ulls oberts, sinó que els àngels baixen de nou amb l'ànima de Maria, perquè la seua Ascensió siga en cos i ànima als cels. En aquest moment baixa la Santíssima Trinitat per a coronar a Maria Reina de cels i terra.

Junt a aquests elements coneguts n'hi ha un altres que mereixen reflexió. La celebració ritual de la Vespra i la Festa suposa un gran cost econòmic, ja que tots cobren pel seu treball, amb la justificació de remunerar el temps que perden a assajar la funció. Com que el 14 i el 15 el temple és obert al públic, de franc, el finançament de les representacions, a més de les subvencions cada volta més reduïdes de les diverses administracions, es produeix a través de l'entrada pagada als assajos, durant tres dies abans de la festa, representant tot seguit, amb un descans, la Vespra i la Festa, amb alguna simplificació.

Un altre element poc conegut és la permanent evolució de la representació. Elx celebra cada any, en els darrers dies de desembre, el trobament d'un bagul en la platja on es troba la imatge de Maria, la Consueta o partitura i l'escrit en valencià antic: Soc per a Elig. D'aquesta manera, la consueta i la imatge, que vindrien

de la Terra Santa, foren destinades a Elx, per a la seua representació, i escrit en valencià... No obstant això, com és sabut, el Concili de Trento va tallar en sec aquestes representacions dintre els temples, i altres Misteris valencians – tres o quatre coneguts a la Catedral, més altres a Xàtiva o Castelló i diverses ciutats – van desaparèixer, sobretot de la memòria de les persones. Sembla que a Elx el Misteri va seguir representant-se, tant per voluntat popular com per imperatiu municipal. Les més de 500 almàsseres d'oli de la ciutat pagaven un impost líquid per subvencionar la representació anual.

No obstant això, la representació no ha tingut sempre caràcter anual: en el segle XVIII va estar prohibida més de 60 anys, i es trencà per tant la memòria directa, i fou recuperada al final del segle. A meitat del XX fou depurada, és a dir reescrita pel músic Oscar ESPLÀ, que va deixar les melodies més pures i antigues; no obstant això el Misteri junta la polifonia de les diverses èpoques per la qual ha anat representant-se.

El Misterio de Elche va tenir la primera protecció legal a un patrimoni immaterial, per part del president del Gobierno de la República, en desembre de 1931, molt abans de la llei de patrimoni. Era una protecció anòmala, ja que es tractava d'un fet que no té continuïtat en el temps, sinó que es representa de manera intermitent, fins i tot cíclica, i que va causar molts maldecaps als juristes, que negaven la seua validesa.

Justament el Misteri va ser el motiu – o la justificació – per atorgar al patrimoni immaterial la mateixa protecció que a la resta de Béns d'Interès Cultural, en la primera Llei del Patrimoni Cultural Valencià 4/1998 d'onze de juny. Sembla que fou la primera llei a protegir l'anomenat patrimoni intangible, model que encara no és aplicat per tota la legislació autonòmica o estatal.

Els Misteris del Corpus de la Ciutat de València

Dels misteris del Corpus de la Ciutat de València en sabem poca cosa. O potser, sabem molt i coneixem poc. Saben que hi havia moltes representacions, cada any diferents, sobre diversos aspectes misteriosos, i per tant de difícil comprensió, que eren explicats a través de petites obres teatrals, sempre en valencià. Sembla que l'existència de les Roques, aquells Carros Triomfals que s'exposen dos dies abans del Corpus i que donen la volta de la processó al principi de la vesprada, servien com escenari mòbil. Sols ens han arribat tres Misteris als nostres dies, possiblement perquè eren representacions efímeres, recreades cada any: el Misteri d'Adam i Eva representat en la Roca de la Santíssima Trinitat, el de Sant Cristòfol i els Pelegrins i el del Rei Herodes o de la degolla, potser el més popular, ja que la Degolla és un seguici de personatges estafolaris, que van pegant a la gent, al final de la Cavalcada del Convit, com ja vam esmentar l'any passat. El més antic és el de Sant Cristòfol, de 1449.

A partir de 1977 tornen a escenificar-se els Misteris, i a partir del 1984 de manera formal, junt o sobre la Roca de la Trinitat o en un escenari adient. A partir del 2005 han anat ampliant el repertori, amb nous Misteris, aparentment en valencià. La representació és encara inestable: en 2012, per coincidir la celebració del Corpus amb els darrers dies del curs escolar, no hi ha hagut Misteris, tot i coincidint en una important crisi de la festa, per cert reconeguda com a Bé d'Interès Cultural de Caràcter Immaterial en 2010. Crisi que vol dir creixement, entre altres coses perquè el govern municipal, que és patró de la festa des del XIV, s'està repensant el seu paper institucional, els seus privilegis i obligacions.

Els Miracles de Sant Vicent Ferrer

Sant Vicent Ferrer és un sant dominic, nascut a València, i sembla que fill d'un notari català, que va dedicar la seua vida a predicar la conversió, ja que semblava pròxima la fi del món. Els seus sermons, en la nostra llengua, per tot arreu on anava, eren multitudinaris, així com la seua capacitat per fer milacles en vida, dels quals més de sis-cents estan documentats. Antic col·laborador del Papa Luna, va abandonar-lo més tard. També va participar en el Compromís de Casp, de manera molt activa, quant a la successió de Martí l'Humà, a favor del castellà Fernando de Trastámara. Va morir a Vannes / Gwened (Breiz Bretanya). La seua utilització del valencià, així com la capacitat de fer miracles han meravellat els valencians, que li assignen un valor de defensa de la llengua i de la pàtria, que Vicent Ferrer no assumiria de cap manera.

Almenys des del segle XVII es munten altars de tela o de fusta pels carreres de la ciutat, on després de la corresponent processó vespertina es puja el Sant i queda presidint el seu barri durant dos o tres dies (i les seues nits). Els altars celebren generalment la seua festa el difumine i dilluns després de Pasqua (el que els antics anomenaven Dominica de Quasi modo) i al seu peu la majoria representa un dels miracles del sant, en valencià, i interpretat per xiquets (i xiquetes). Tot i que hi ha un repertori molt ampli, des de fa tres o quatre segles, continuen escrivint-se nous miracles basats en fets documentats del Sant.

Reflexions sobre la festa

Hi ha una poesia d'Antonio MACHADO, anomenada La Copla que ens pot servir per reflexionar:

*Hasta que el pueblo las canta, las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo, ya nadie sabe el autor.*

*Procura tú que tus coplas vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas para ser de los demás.
Que, al fundir el corazón en el alma popular,
lo que se pierde de nombre se gana de eternidad.*

Aquesta poesia planteja el problema real de la festa: la seua inclusió en l'imaginari col·lectiu. Com ja sabem una festa és allò que es fa de tota la vida, que no té autor conegut o el té oblidat com assenyalava Machado, que s'ha de fer de certa manera regulada i ritualitzada, però que al mateix temps s'ha d'introduir alguna innovació perquè no anem a fer tots els anys la mateixa cosa. Si les primeres característiques són més conegudes (la pèrdua del temps originari o de l'autor), les segones són molt més contradictòries, i s'han de complir al mateix temps: sempre igual, però sempre diferent! Tornant a l'origen no està mal recordar una frase d'un canonge de Sevilla que deia que un error repetido tres años es ya tradición. Altre element bàsic de la festa és la seua fixació per l'escriptura: encara queden molts qui pensen que la tradició es transmet oralment. D'aquesta manera podríem dir que els valencians no en tenim de tradició, ja que tota festa que organitzem genera immediatament una estructura i una regulació escrites. De fet, si moltes tradicions de les esmentades es poden a hores d'ara recuperar és precisament pels escrits que les regulen.

Un altre tema diferent és si allò que està escrit val per alguna cosa: de manera general es tracta de regles mnemotècniques, és a dir de referències que guien l'actuació, però que han d'anar acompanyades de tradicions orals. Un altra contradicció a assumir. En qualsevol cas, la festa es viu des del present, i sempre sembla ser una reescriptura del passat a partir de les necessitats actuals. Per això, finalment, el destinatari de la festa no és el turista o el visitant: una festa es fa per al qui la treballa, per al qui la viu. La festa és la celebració de la comunitat, la recreació de les bases de la vida en comú. En resum, la festa, com la cultura, és inútil: no produeix beneficis econòmics. Però la festa, com la cultura, és rendible, ja que dona sentit a la vida en comunitat.

Concert, representació o recreació

Un altra reflexió important, i relacionada amb els quatre casos esmentats: ni un concert ni una recreació

tenen el sentit simbòlic de la representació. Ja ho diu la paraula: representar vol dir fer present, actualitzar uns continguts i unes formes, no pas des del punt de vista dels qui varen escriure o pensar la festa, sinó des del nostre present, de les nostres necessitats i ansietats. Per tant, la Sibil·la, amb l'esforç que va suposar la seua recreació, no passa de ser un concert, del major valor musical i si voleu cultural, però sense massa sentit i significat per a la catedral i la ciutat de València. Cosa semblant es podria dir dels concerts del Misteri d'Elx: representacions espectaculars, musicalment grandioses, però sense la força que té la Vespra i la Festa. I en aquest sentit, els misteris del Corpus comencen a tenir sentit, i els miracles funcionen plenament, perquè son una referència vital per a la gent que forma part de la comunitat que els representa.

Reescriure des del present: el cas dels campaners

En referència a aquestes reflexions vull mostrar l'experiència dels Campaners de la Catedral de València, que no ens vestim per tocar, sinó que toquem amb roba de carrer. Nosaltres no fem concerts, almenys en la Catedral, nosaltres toquem, i els nostres tocs, evidentment basats en Consuetes antigues, representen, tornen a fer present una música comunitària plena de sentit. El toc esdevé part d'uns rituals, però també part d'una memòria sonora col·lectiva.

La protecció legal: una nova mirada

Una reflexió final: la protecció legal d'un acte ritual, d'un fenomen immaterial suposa sobretot una mirada nova sobre el fenomen. La protecció no aporta res de nou a l'activitat, però canvia la perspectiva dels qui la contemplen – i de vegades pateixen – ja que ara és un fet protegible i protegit, que forma part del patrimoni comú i que per tant ha de ser mirat, i interpretat, amb respecte

L'escenificació de la passió a l'edat mitjana espais, decorats i efectes escènics

*Francesc Massip, Catedràtic d'Història del Teatre Català,
Universitat Rovira i Virgili*

0. Context general

És ben sabut que la història de la Passió de Crist constitueix un dels arguments dramàtics més importants de la cultura occidental, des del naixement del teatre medieval a l'aparició del cinema: les primeres mostres de cinema narratiu de ficció van ser filmacions de representacions tradicionals de la Passió (quatre versions entre 1897-1898) perquè es tractava d'un relat conegut per tothom que no calia explicar dialògicament (Massip-Montiel 2006). Recordem breument que el drama de la Passió de Crist es va imposar a l'Edat Mitjana com la principal representació escènica arreu d'Europa en la mesura que reunia els condiments de la tragèdia segons la definició aristotèlica: un heroi de la més alta nissaga i comportament honorable, que després de guanyar-se l'admiració de tot un poble, la seva sort canvia en la contrària (peripècia) arran la traïció de Judes, cosa que li comporta el llarg suplici i mort, una mort en què ja es produeixen tots els signes (eclipsi, tempesta i terratrèmol) que permeten de reconèixer-lo com a Déu (agnició). La tragèdia cristiana per excel·lència va adquirir configuració dramàtica en llatí al s.XII i en romanç a cavall dels segles XIII i XIV, i si bé ha tingut una llarga pervivència fins als nostres dies, també, un seguit d'interrupcions i de transformacions substancials d'acord amb els canvis estètics dels temps.

En aquest sentit, l'aportació de la cultura catalana a Europa és cabdal: la Passió catalana és un dels primers misteris sobre l'assumpte que va ser veritablement escenificat amb diversos intèrprets i amb una escenografia pròpiament teatral. I és també la que ha mostrat una major vitalitat en la creació de noves versions i en la continuïtat de la representació fins als nostres dies, malgrat els entrebancs i prohibicions.

1. La Passió al carrer: una representació unitària (segle XIV)

Una primera tipologia d'escenificació de la Passió en llengua catalana es produeix a cavall dels segles XIII i XIV, a l'efímer Regne de Mallorca (1276-1349), que, amb capital a Perpinyà, era integrat per les illes Balears, el Rosselló, la Cerdanya i la senyoria de Montpeller (Massip 1987). Justament en conservem tres fragments significatius, dos de procedència mallorquina (conservats a l'Arxiu del Regne de Mallorca) i l'altre provinent del Rosselló (conservat als Arxius Departamentals dels Pirineus Orientals de Perpinyà, procedent d'Illa de Tet), territori on aquesta primera Passió va ser traduïda a

l'occità pels volts de 1345 (és la coneguda Passió Didot ara anomenada Passió catalano-occitana). Almenys dos dels textos no semblen fulls d'un manuscrit que contingués una transcripció íntegra del drama, ans, rols solts que utilitzaven els actors per tenir a mà els parlaments dels personatges que encarnaven, en aquest cas una rèplica de Judes i una d'Herodes (el tercer és el diàleg entre Magdalena, Simó i Jesús) (Kovács-Massip 2012 i Ensenyat-Vila 2001). La difusió i tradicionalitat d'aquesta primera Passió va ser tan considerable que alguns dels seus aspectes textuais i d'escenificació perviuen encara a principis del segle XIX en certes representacions rosselloneses (Corbera 1819) (Pons 1929) i mallorquines (Passió de la companyia Rull representada a Pollença cap a 1820) (Mas i Vives 2006). A més a més dels textos, existeix documentació específica sobre la seua escenificació, tant a la plaça del Mercat de Pollença (1355), com al fossat de les muralles de Vila-Real (1369) o a la plaça Major de Castelló (1383), això és, en l'àmbit urbà i com a cerimònia cívica, organitzada pel municipi i amb la concurrència de tota la població. És lògic pensar, doncs, que en aquestes representacions hi jugarien un paper notable els autèntics professionals de l'espectacle: els joglars. Però vet aquí que el Consell municipal de València, el 1390, probablement pressionat per la jerarquia eclesiàstica o per rigoristes prèdiques d'un Vicent Ferrer, prohibeix fer la "representatió de la Sagrada Passió de Nostre Senyor e Redemptor Jesucrist o de la seua Resurrecció o de la festivitat de la Passió" al carrer, i determina que s'escenifiquin "tals reppresentacions dins lurs esglésies o fossars, o dins altre pati o plaça atinent de la església". L'expressiu document valencià ens indueix a pensar que, a causa d'aquest tipus de disposicions, les escenificacions passionístiques, després de ben bé una centúria de produir-se en l'àmbit urbà, són reconduïdes a l'interior dels temples (Massip-Prat-Vila 2003).

El cert és que l'estructura de l'espai urbà no és neutra. De fet la ciutat va ser sempre el lloc teatral per excel·lència de la reialesa. El seu centre, la plaça, és l'espai social per excel·lència, lloc de mercat, punt d'encontre polític, marc on la gent es relaciona, mostra els seus comportaments i exhibeix les seues relacions socials. La centralitat simbòlica de la plaça ve determinada per la seua doble funció de lloc principal de les relacions socials i de seu institucional de la posada en escena de la comunitat, marc en el qual l'individu s'exposa a la mirada dels altres per comunicar el seu

paper, el seu estatus, la seua condició. Si l'espectacle consisteix a mostrar-se conscientment davant de la mirada dels altres i a provocar les condicions per afavorir aquesta mirada, la plaça, fins i tot quan no és utilitzada com a marc escènic, és el lloc on contínuament es produeix una comunicació escènica perquè és precisament el lloc de la representació social, com segueix sent en tota mena de festes populars. És en aquest sentit que diem que l'espai de la plaça medieval no és neutre i totes les seues connotacions es transmeten quan aquest espai és utilitzat per l'espectacle. La plaça medieval confirma la seua pròpia estructura d'espai antropològic i visualment centralitzat, de manera que la mirada de l'espectador assistent abasta tant l'espectacle com els espectadors que estan a la banda oposada i les cases del fons que tanquen la plaça. Per tant el teatre se situa en el món real i es converteix en un instrument essencial per a la constitució de l'univers imaginari de l'home medieval (Konigson 1975).

L'espai de la representació medieval és un espai fragmentat com els diferents panells d'un retaule que es correspondrien amb les distintes "mansions" de l'escena medieval, disposades a la vista de tothom des de l'inici de la representació, i que anaven sent utilitzades successivament, segons el fil narratiu, activades pel moviment o les intervencions dels actors. Algunes d'aquestes mansions podien canviar de funció o representar llocs diferents al llarg de l'espectacle. Per tant ens trobem amb un espai múltiple que al llarg de la representació juxtaposa temps diferents de la narració.

D'altra banda a l'Edat Mitjana la idea de separació

entre realitat i ficció, entre actors i espectadors no feia al cas: els actors, escollits habitualment entre els veïns de la ciutat abans de la creació de companyies professionals (s.XV), es desplaçaven d'un decorat a un altre en funció del desenvolupament de la narració. Diverses escenes distintes podien activar-se alhora, en mansions diferents, en una composició espacial que es pot posar en paral·lel a la polifonia musical. Per això es pot parlar, en certes representacions medievals, d'acció simultània. Les representacions de misteris sacres i miracles era marcada per una absència de separació entre realitat i ficció: el públic era inclòs en l'espai general de la representació, de vegades es desplaçava amb els actors, mentre que els actors podien situar-se entre el públic quan acabaven la seua intervenció. I és que l'audiència medieval concep el que avui anomenem espectacle com una manifestació festiva, celebrativa, una experiència que li pertany i que per tant participa en el desenvolupament dramàtic com a figurant directe. En les representacions de la Passió s'invitava el públic, entre d'altres coses, no només a prendre part amb palmes i branques d'olivera com a poble de Jerusalem en la triomfal entrada de Crist, sinó que també se'l convidava a tastar les gerres d'aigua miraculosament convertides en vi durant el banquet de les bodes de Canà per tal que poguessin comprovar i visquessin el prodigi, i es repartia a l'audiència cistelles de pa durant el Sermó de la Muntanya en què els espectadors es convertien en la multitud alligona i alhora en partícips de la taumatúrgica multiplicació dels pans i dels peixos (Massip 2007: 131-132).



Fig. 1.- Hans Memling, *Escenes de la Passió de Crist* (1470-71), Galleria Sabauda, Torino.

1.1. La Passió itinerant

Els grans espectacles tardomedievals organitzats pels poders cívics es van escenificar utilitzant la ciutat sencera com a escenari, al llarg dels seus carrers i places, amb motiu de sumptuoses manifestacions de la cerimònia comunitària. És el que hem anomenat l'escena lineal, en què carrers i entreforcs de la xarxa urbana permeten concretar la celebració festiva, el ritu o el teatre. Hi hagué representacions de la Passió que adoptaren aquesta tipologia que combinava la itinerància pels carrers de la població (especialment durant el Via Crucis) amb seqüències concentrades en un punt concret de la xarxa urbana. Ho podem observar en la taula de Memling "Via Crucis i Passió de Crist" conservada a la Galeria Sabauda de Torí (1470) (Fig. 1), on els distints llocs escènics del drama passionístic es reparteixen en diferents indrets de la població: al fons s'entreveu l'Entrada a Jerusalem i l'Expulsió dels mercaders del Temple; més endavant hi ha en una casa el Sant Sopar i en l'altra Judes que es disposa a acompanyar els soldats a empresonar Jesús; en primer pla: l'Oració a l'Hort mentre els apòstols dormen, i la Presa de Crist, que continua, enllà d'una porta de la ciutat, amb el seguici de soldats amb Crist arrestat, com veiem a continuació quan la comitiva ja ha arribat davant Pilat, mentre ja comencen a preparar les creus. Seguidament hi ha la Flagel·lació, la Coronació d'espines i l'Ecce Homo; després l'inici del Via Crucis amb l'ajut del Cirineu i al fons la Crucifixió, el Davallament, l'Enterrament, la Resurrecció i l'Anàstasi; darrera de tot el Noli me tangere, i més enllà encara l'Ascensió, la Pentecosta i l'Assumpció de Maria. També és el cas de la "Pujada al Calvari" de Pieter Bruegel (1564, Kunsthistorisches Museum, Viena) (Fig. 2) que sembla un document iconogràfic directe d'un Via Crucis vivent¹, pràctica festiva i espectacular que, després de transitar al llarg dels carrers d'una ciutat amb la representació de diverses seqüències en indrets distints, com encara es fa a Verges (Baix Empordà), Mieres (Garrotxa) o a Marsala (Sicília) i a Laino Borgo (Calàbria), entre d'altres, culminava als afores de la població, en un turó que evoca el Gòlgota on es procedeix a la Crucifixió, com subsisteix avui en dia a Sant Hilari de Sacalm (Selva) o a Morreale (Sicília), turó que a la pintura bruegeliana apareix envoltat per un cercle de gent, evocant la distribució del públic davant l'espectacle. Una curiosa pervivència de Passió itinerant es produeix a Santa Maria de Tonantzintla (estat de Puebla, Mèxic) on es representa l'anomenada "Judea": el Dijous Sant es represen-



Fig. 2.- Pieter Bruegel, Pujada al Calvari (1564), Kunsthistorisches Museum, Viena.

ta el Lavatori dels peus, el Sant Sopar, l'Oració a l'Hort, la Presa de Crist, el judici al Sanedrí; el Divendres Sant es representen les escenes de Crist davant Pilat (pretori) i davant Herodes (palau), amb l'Ecce Homo, i el Via Crucis, Crucifixió i Davallament, tot plegat en els distints barris de la població i en distints escenaris simultanis².

En alguns casos es produïa la itinerància dels decorats mitjançant carruatges agençats amb l'escena corresponent, com els que encara avui recorren els carrers de València en la Processó de Corpus, que amb la Contrarreforma es fossilitzarien en els anomenats "passos". (Fig. 3)



Fig. 3.- Carro de la Passió: Crist davant Herodes.

1. El cineasta polonès Lech Majewski, al film *The Mill and the Cross* (2011), ha penetrat en el quadre per desxifrar la visió crítica del pintor envers la brutal ocupació espanyola de Flandes sota la fèrula del Duc d'Alba.

2. Octavio Rivera Krakowska, "Notas sobre la fiesta y la representación teatral en la Semana Santa de Santa María de Tonantzintla", dins B. Aracil & M. Ruiz coord., *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México*, monogràfic de la revista *América sin nombre*, 8 (2006): 75-85.

2. La Passió dins l'església o la representació cíclica (segles XV-XVI)

Tornant a la Passió en el nostre país, l'èxit que aquelles dramatitzacions van adquirir entre el poble, i la competència que això devia suposar per als oficis eclesiàstics, a banda de les desviacions escèniques poc ortodoxes, varen inclinar l'Església, durant el segle XV, a introduir la representació passionística al temple, on els prelats podien exercir-ne una supervisió més estreta i cenyir-la a l'estructura cerimonial de la litúrgia. El control clerical suposaria uns textos dramàtics més devots i una posada en escena sense cap mena, diguem-ne d'excés. A més a més, si la Passió urbana comportava una representació única (preferentment el Diumenge de Rams per no interferir amb els actes litúrgics de la setmana santa), la Passió eclesiàstica, en disposar-se en el mateix espai que les cerimònies habituals, es fragmenta per tal d'acompanyar adequadament els diversos moments litúrgics de cada jornada, i així esdevé cíclica (Massip 1997b). Pensem que el text evangèlic llegit el Diumenge de Rams, dimarts, dijous i divendres sants (cada dia segons un dels quatre relats canònics: Mateu, Marc, Lluc i Joan respectivament) ja comportava, en si, un diàleg intens i emocionat, plagat de rudiments dramàtics i solia ser recitat a tres bandes i en tres distints tons melòdics: d'una banda, el celebrant llegia les paraules de Crist (to greu i solemne), d'altra, el "lector" o cronista resseguia la narració evangèlica (to mig, de baríton) i un tercer feia els papers restants (jueus o apòstols en un to més elevat, de tenor), aquests darrers se



Fig.4- Jakob Seisenegger, *Sermó del Legat Papal Cornelius Musso (1511-74), davant Ferran I d'Habsburg a l'Augustinerkirche de Viena el 1561.*

solien col·locar un a cada trona del temple (Fig.4) [Seisenegger]. Les velles consuetes catedralícies d'Urgell, Vic, Mallorca i Barcelona apuntaven certa escenificació d'un dels passatges: l'espoli de Crist (quan els soldats es reparteixen els vestits i es rifen la túnica). En l'acció intervenien dos clergues que, com a lladres, agafaven el llenç de sobre l'altar i fugien: La consuetud de Girona de 1360³ i la mallorquina de 1511, assenyalaven que els dos eclesiàstics (sotsdiaques o nens del cor) es posaven un a cada costat de l'altar: "E quan se dirà lo Passi no sia posat res sobre lo feristol hon se posserà lo Passier e los siris dels fedrins no cremaran. E quan lo Passi se dirà lo sacristà ferà aparellar un camís dolent, lo qual dos fadrins vestits ab les capes negres xiques de officiar los de la almoyna al cor, quant se dirà en lo Passi diviserunt vestimenta mea, esquinseran quasi ab violència e fallonament lo dit camís devant l'altar maior"⁴. Al repartiment dels vestits entre els soldats segueix l'episodi de la rifa de la túnica inconsútil de Crist.

Una de les imatges més senzilles i corprenedores que l'Església va utilitzar per significar la mort de Crist és la del Tenebrari, una mena de canelobre triangular compost de quinze candeles, que es van apagant successivament a la fi de cada Psalm (9 dels Nocturns i 5 de les Laudes), llevat de l'última que, en acabar el Benedictus, s'amaga encesa rere l'altar. És la cerimònia dels fassos, celebrada les matines del Dimecres, Dijous i Divendres Sant, nom provinent de l'hebraica Phase (pas o trànsit), la festa de Pasqua que Jahvè ordena celebrar a Moisès (Levític, 23, 4-5).

Dijous Sant s'evocava la institució del sagrament de l'Eucaristia efectuat per Crist durant el Sant Sopar amb dos actes paralitúrgics d'antiga estirp: el Lavatori dels peus i el repartiment de certes menges i altres òbols entre els pobres en memòria de la Cena. Sovint era el curat de major rang qui, a manera de Crist, rentava els peus als dotze més humils de la comunitat o de la població.

El Divendres Sant es feia la cerimònia del Planctus Mariae, el plany de la Verge, les Maries i St.Joan sota el Crucificat, plany del qual es conserva un text català del XIII que després seria integrat en la Passió escènica. A Mallorca aquests Planys eren entonats per tres personatges vestits amb dalmàtiques negres o violades i amb la cara velada, cadascun dels quals deia un vers o estrofa del planctus, i un cop finalitzada s'agenollaven tots tres i cantaven la tornada "Ay ten greus són nostras dolors" (traducció de la cèlebre tornada Heu quantus est noster dolor del drama litúrgic *Visitatio sepulchri*). Per a aquest acte es paraven almenys dos cadafals a

3."Diaconus dicat: Passio Domini ... Ubi autem dixerit: partiti sunt [vestimenta mea sibi], statim claviger cum alio clerico ex utraque parte altaris praeparati nudent altare sindone illa qua prius fuerat cohoptum, per modum furantis vel frangentis

4. Gabriel SEGUÍ I TROBAT, *La Consuetud de Sagristia de la Seu de Mallorca de 1511* (Palma, Arxiu Capitular de Mallorca, Ms. 3400). Estudi de les fonts litúrgiques i edició del text. (en premsa).

l'església; sobre el principal es dreçava la creu, i l'altre, anomenat "del cos de Jesuchrist", contenia una caixa a manera de monument o sepulcre que anava coberta amb un dosser (Massip 1993a). L'acte paradramàtic, doncs, començava amb els planys marials i acabava amb l'enterrament del Natzarè.

Molt aviat, però, a aquesta cerimònia, carregada d'elements dramàtics, se li interpolaria un nou episodi: el Davallament de la Creu, que tanta fortuna tindria fins als nostres dies (Massip 1993b). En la litúrgia cristiana aquest fet es commemorava, ja al segle VIII, amb l'acte litúrgic de l'Adoratio Crucis. Al segle IX es precisa la simbologia de l'enterrament afegint la cerimònia de la Depositio Crucis, en la qual es col·locava una creu o una hòstia en un lloc que figurava la sepultura.

El canvi de sensibilitat religiosa que s'experimenta durant el segle XIII, especialment sota l'impuls de la nova ritualitat franciscana, es tradueix en una "espectacularització" d'aquesta cerimònia, i així, al segle XIV, aquests actes litúrgics "paradramàtics", adquireixen fesomia de representació "escènica" a la Corona d'Aragó, bé com a peces autònomes, bé integrades en la cloenda del drama de la Passió. L'episodi del Davallament de la Creu consta a la Catedral de Barcelona, a començos del segle XV. D'ençà 1481 es va començar a representar la Passió a la Seu de Mallorca, bé que almenys d'un segle abans s'escenificaven passatges concrets com la Cena, l'ablució dels peus, els Planys de les Maries sota el Crucificat, el Davallament de la Creu, l'enterrament i la Resurrecció. Hi ha 4 representacions cícliques de tècnica medieval recollides en el manuscrit de les consuetes mallorquines (Ms. 1139 BC) (Mas i Vives 2002), la primera de les quals clarament vinculada a la Seu, donat que l'acte del Davallament que conté és el mateix que encara es feia a finals del XVII i que va ser prohibit el 1691, i que es desenvolupava per tot l'interior de la Catedral com ens mostra el planell que el pare Llompart va localitzar a l'arxiu mallorquí (Llompart 1978) (Fig.5) i que van confegir els canonges per enviar a Roma i defensar-se de la prohibició.

A la catedral de Vic, ja al segle XIV, es feia la Representació del Centurió que posa en escena la sorpresa dels soldats que vigilaven el sepulcre i que adormint-se no s'adonaren de la Resurrecció⁵. Una "Resurrexió" es representava també el 1406 a la Seu barcelonina, igual que a la rossellonesa catedral d'Elna (1415). A la catedral de Girona s'escenificava la Repre-

sentació de la Resurrecció el 1470, que incloïa el pasatge de l'Anàstasi o Davallada als Inferns i als Llimbs on romania reclosa tota la humanitat d'ençà el pecat original, i que Crist amb la seua mort havia redimit: per tant, Jesús havia de baixar a aquest lloc custodiat pels diables, a rescatar des d'Adam i Eva als Sants Pares i tots els hòmens fins aquella data (Vila 2000). I a banda es documenten altres jochs i entremesos de Pascha, en les darreres dècades del XV i principis del segle XVI, que també devien constituir una "Passió" cíclica. A la catedral de Tarragona es documenten certs "entremesos dels dimecres sant, dijous i divendres" (1472), a més de la visita al sepulcre el diumenge de Pasqua, és a dir, novament una Passió cíclica.

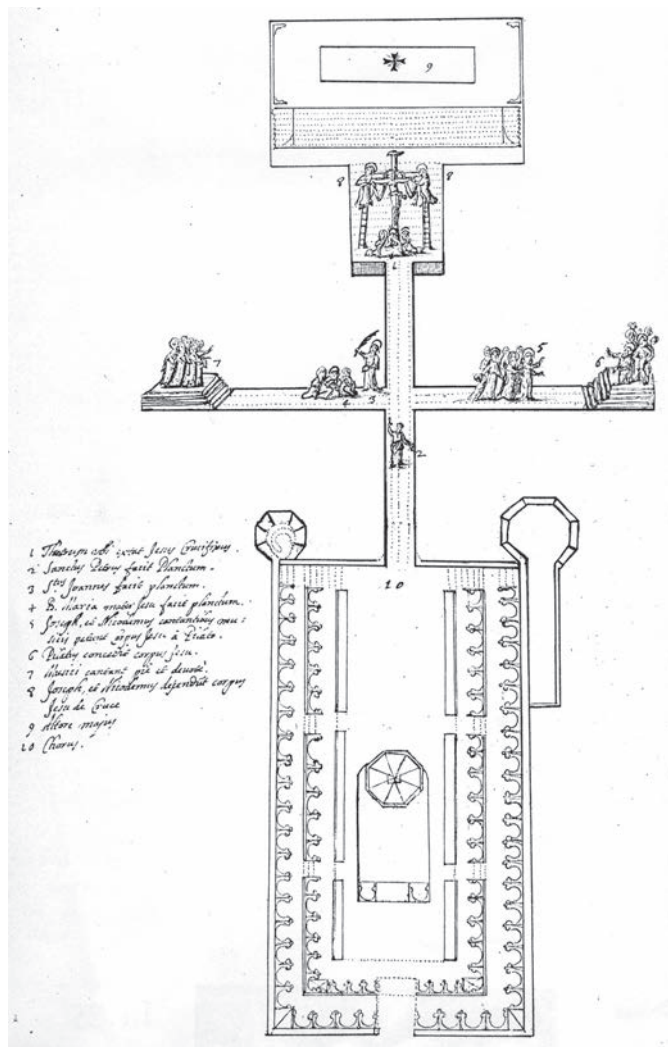


Fig. 5.- Planell escènic de la representació del Davallament de la Creu de la Catedral de Palma (c.1480-1691).

El 1477 es referencia una "representationis Passiois Domini Nostri Iesu Christi" al temple de Santa Maria

5. Vegeu Miquel dels Sants Gros i Pujol, Els troopers prozers de la Catedral de Vic. Estudi i edició, Barcelona, IEC 1999, pp. 307-309.

de Cervera. Els textos recopilats i reelaborats el 1534 per Baltasar Sansa i Pere Pons, refonen el material tradicional, en suavitzen alguns passatges especialment esfereïdors i en conformen també una Passió cíclica: el matí del diumenge de Rams s'escenificava l'Entrada a Jerusalem i "després dinar" La Citació; el dilluns sant es feia Lo convit de Làtzer i el Dimecres el Consilium contra Christum; el dijous la Cena i la Presa; el divendres "dematí" la Passió i Mort, i "après dinar" la Representació del Davallar de l'Infern, mentre que "a l'après dinar del Disapt Sant" es posaven en escena els Planys de Joan i Magdalena i el Davallament de la Creu (Duran-Duran eds. 1984). El 1991 vaig publicar la meua pormenoritzada

hipòtesi de distribució dels decorats dintre l'església, on proposava la disposició d'un ampli entarimat al presbiteri on es faria l'Entrada a Jerusalem, primer, el Pretori de Pilat després, el Calvari per la Crucifixió i Davallament i el sepulcre de la resurrecció, amb el Paradís com a teló de fons; les portes del cor, des d'on sortien els intèrprets, esdevindrien la boca de l'Infern (o dels llimbs) en el moment de l'Anàstasi, i a esquerra i dreta del cor s'instal·larien els cadafalets d'Annàs i de Nicodem respectivament, mentre que l'espai de les naus seria usat pels desplaçaments processionals en viva connexió amb el públic dels fidels. (Fig.6) (Massip 1991a: 111-112, 345, 379).

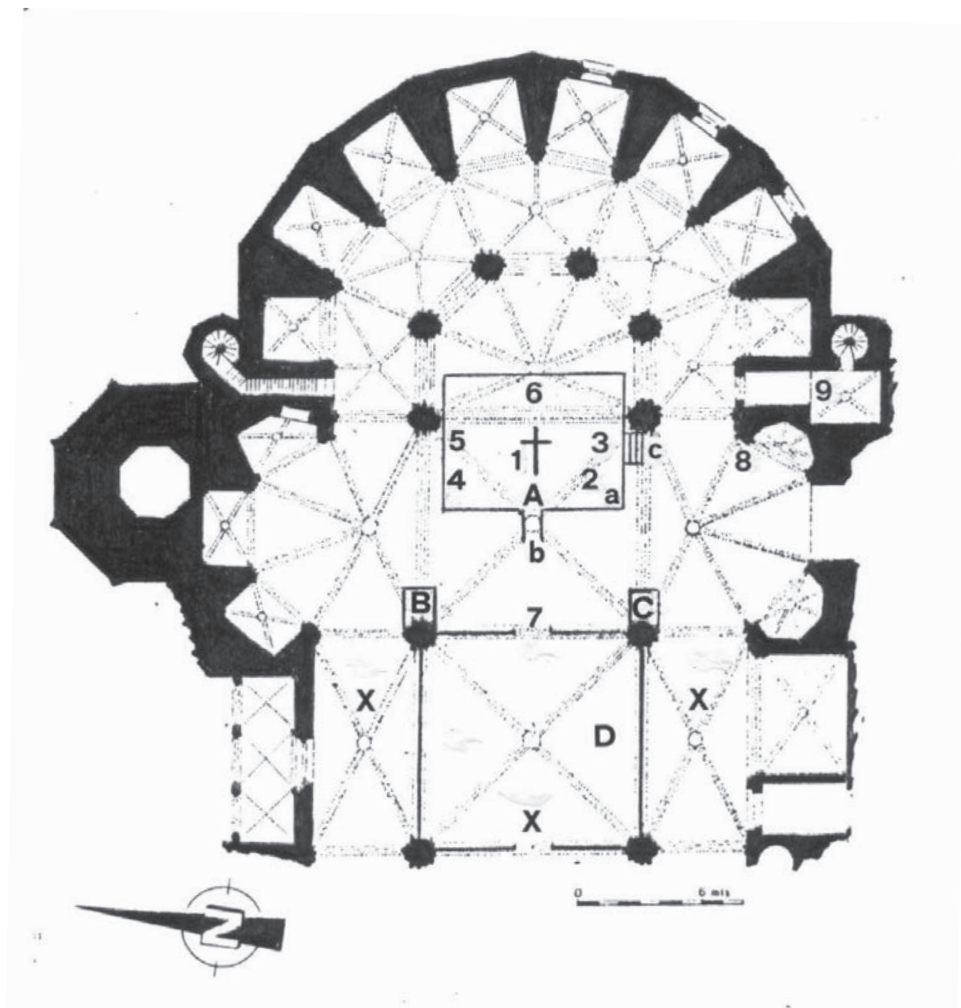


Fig. 6.- Planta de l'església de Cervera i distribució dels decorats per la Passió (1477-1545):

A = cadafal central. B= Cadafal d'Annàs. C= Cadafal de Nicodem. D= Cor.

X= Recorreguts processionals.

Entrada a Jerusalem:

1. Mont Calvari
2. Pretori de Pilat (a: balcó)
3. Casa del Porter
4. Lloc d'Herodes
5. Lloc de Caifàs

b = rampa d'accés al Cadafal
c = escales d'accés al Pretori

Davallament a l'Infern:

6. Paradís
7. Boca d'Infern
8. Sepulcre
9. Sagristia

3. Els decorats medievals i la seua articulació

Pel que fa a la representació de l'espai cal dir que en el pensament medieval tant l'església com la ciutat constitueixen una imatge del món, i per tant l'articulació de l'espai aspira sempre a contenir i a representar aquesta imatge còsmica. El temple cristià ha tingut sempre una disposició orientada: l'absis, centre neuràlgic de la cerimònia litúrgica, es disposa cap a l'est, per on neix el sol que il·lumina l'espai de més intensa sacralitat, on es disposa l'altar major que, segons la simbologia de l'època, representava el cor de Crist, punt de focalització primordial de l'edifici cultural, on convergien totes les línies de força del temple. Entre l'absis i la nau de l'església solia interposar-se un marcat transepte, configurant així la típica planta de creu llatina que vol evocar la figura del crucificat, en una disposició simbòlica de llarga pervivència i difusió. Doncs bé, aquesta estructura simbòlica i cosmogònica del temple s'adopta igualment en el teatre religiós medieval per recrear la totalitat de l'univers que representa l'escena: a l'est es disposen els decorats del Paradís -molt aviat elevats primer en les tribunes i galeries superiors, més endavant en l'espai molt més realista per indicar el cel: la cúpula o el cimbori que es dreça sobre el creuer-. El centre de la nau, on solien alçar-se els cadirals del cor i en què es reunia la comunitat eclesial, indicava els llocs terrestres (casa, palau, ciutat). A l'oest se situa la boca de l'Infern i el món dels morts, perquè, segons la tradició cristiana, cap a sol ponent va mirar el Crucificat abans d'expirar; al centre, la terra, la ciutat; a nord i sud la sinagoga i el palau o l'església. Tot plegat, de la mateixa manera que els programes iconogràfics murals situaven les teofanies a l'absis, el Juí Final a ponent i els cicles de l'Antiga i la Nova Llei, respectivament, a la zona freda septentrional i a la templada meridional. Segons la tradició veterotestamentària i en els escrits de caràcter escatològic, el nord és la regió del cel que contenia tot allò que és terrible i malastruc i d'on provenia la desventura. Hi ha un dibuix (Fig.7) amb una peculiar articulació que pareix el joc infantil del tello o xarranca, que es desenvolupa en diverses caselles numerades, normalment set, d'acord amb el simbolisme neoplatònic que vincula el número set amb la realització completa d'un cicle: les set edats del món i de l'home, els dies de la setmana -i de la Creació-, les virtuts i vicis, les notes musicals, els planetes de l'univers precopernicà, les 7 Meravelles del Món, les 7 Arts, etc. El traçat reproduïx inconscientment els trams d'un temple, amb transepte inclòs -simple o doble-, i que culmina en el "cel" o "Paradís", casella arrodonida com un absis, concepte que proporciona la variant terminològica del joc anomenat, en valencià, "sambori", això és, cimbori, l'emplaçament per excel·lència del Paradís escènic a les catedrals gòtiques de València, Lleida o Tarragona, i actualment a Elx (cúpula). La casella oposada, la ini-

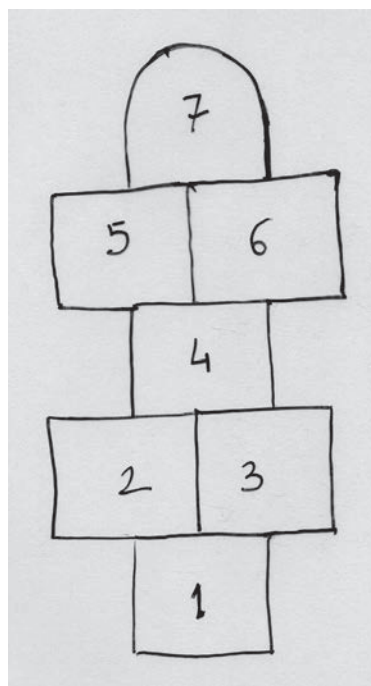


Fig. 7.- Joc del tello o xarranca.

cial, sol anomenar-se "infern", per això el joc s'anomena també, en castellà, "infernáculo" i en alemany "Himmel und Hölle" (cel i infern) o "Tempel Hüpfen" ('saltar en el temple' com es diu a Àustria) o en basc "Zeru-lurra" (cel i terra); globalitat còsmica que reflecteix el seu nom italià: "mondo" (Massip 1997c: 651 i 2007: 128-130).

Els decorats del Paradís i de l'Infern seran, doncs, els espais on l'escenògraf medieval hi abocarà la seua màxima destresa i complexitat.

L'espai escènic del Paradís reuneix tres característiques definitòries: L'emplaçament en altura, ja fos a l'interior del temple o en l'àmbit urbà; la circularitat, i la rotació dels discos celestes en un continu moviment invers, recamats de núvols, estrelles i àngels (Fig.8) [Ermengau]. Aquestes rodes giratòries figuraven, per una banda, l'univers segons la concepció còsmica de l'època, que ja recollia Isidor de Sevilla quan analitzava l'orbe i descriu el cel com "rodó, giratori i ardent": al centre, la Terra; al seu voltant giraven els set planetes, les òrbites dels quals giren a la inversa de l'esfera celeste per tal de frenar la seua vertiginosa velocitat (Isidor de Sevilla, Etimologiae III, 31-35), i els cinc cercles (id. III,44 i XIII, 6). Per una altra banda, les rodes escèniques simbolitzen també les nou jerarquies angèliques que envolten la divinitat (àngels, arcàngels, principats, potestats, virtuts, dominacions, trons, querubins i serafins) (id. VII, 5). A l'interior del temple, com hem dit, el Paradís se situava particularment al cimbori o cúpula, com és el cas de València per a les representacions de Nadal, de l'Assumpció i de la Palometa, o el cas de la Seu de Lleida, també per l'Assumpció, però sobretot



Fig. 8.- Nou Cors Angèlics envolten Jesús, Déu Pare i Maria. Breviari d'amor de Matfre Ermengau British Library (London), Yates Thompson 31 f 40v

per la Colometa, cerimònia que vam rescatar el 1991 en el marc del Congrés de la Seu Vella (Massip 1991b: 257-263). On no hi havia cimbori, podia valdre un forat a la volta del temple per hissar o davallar el protagonista celestial, com és el cas de l'Ascensió de Crist arreu de l'Europa del nord (Massip 1997a).

Per oposició, el segon en importància i el més secretament estimat per la imaginació popular, era l'Avern, que, com a lloc escènic, és una creació medieval, donat que el teatre antic no el contemplava. Situats en bandes oposades, un davant l'altre, l'Infern (oest) i el Paradís (est) s'erigeixen en els dos pols d'eternitat que clouen la resta de decorats, és a dir, l'espai mundà, peridor i mudable, l'escena efímera.

L'element més destacat del decorat infernal és l'enorme boca de drac amb les ganyes dentades que s'obren i es tanquen sia simplement amb una cortina, sia mitjançant enginyosos artificis, bocassa que designa l'entrada al bàratre, que sol anar caracteritzat pels sorolls estridents, el foc d'artifici i els olors pestilents (Mas-

sip 2001). Al *Mystère de l'Incarnation et de la Nativité de Jésus-Christ de Rouen* (1474), l'Infern estava fet "en manière d'une grande gueulle se cloant et ouvrant quant besoing est." (Rey-Flaud 1973: 186).

Com ha documentat Ramon Miró, al *Corpus de Cervera*, ja el 1423, es representava "lo joch de Lucifer e los diables, fahent lur joch" i el 1445 apareix també mencionat expressament "lo joch o entremès de sent Miquel" (Miró 1994: II, 985, 994), representacions que requerien la construcció d'un lloc infernal, anomenat "bocha de infern" (1439), fet amb teles de color negre i vermell (la negritud del mal i la rojor del foc etern) muntades sobre cèrcols de bóta i que desembocaven en la coneguda fesomia de cap draconià, ennegrit interiorment amb tinta i exteriorment pintat de colors, ornat amb els ulls relluents i proveït de "dues carabaces per fer baves a la bocha del dit infren" (Miró 1998: 196-223). Una fesomia, doncs, que es devia reproduir en "la boca de l'Infern" de la Passió que es representava d'ençà 1477 dintre l'església cerverina, que inclou el Davallament a l'Infern (Duran-Duran eds. 1984: 125-6). També a la Passió de Montferrand (1477) s'utilitza, com a Cervera, un feix de cèrcols per construir la boca que es devien cobrir amb draps formant una mena de gran coll de serp com s'insinua en una miniatura d'un manuscrit anglès del s.XV que sembla reproduir la bigarrada escena d'un misteri sobre el Juí Final⁶. I a Toledo, a finals del XV, l'infern és fet amb cèrcols coberts de paper, engrut i teles negres que s'obren en una boca de drac (Torroja-Rivas 1977: 49).

Una fesomia i mecanismes semblants als descrits en època medieval, es visualitza en un diagrama de c. 1700⁷ conservat a la Col·lecció Tessin del Museu d'Història d'Estocolm (Fig.9).

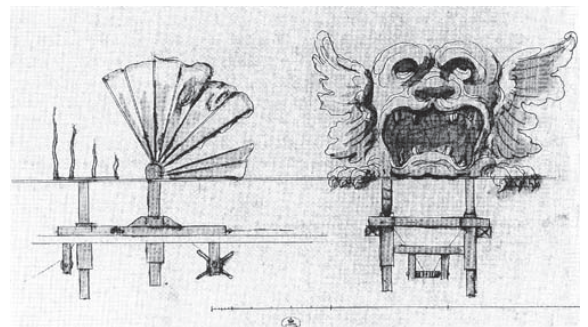


Fig. 9.- Diagrama de c. 1700 (Col·lecció Tessin del Museu d'Història d'Estocolm, Suècia).

6. Se trata de la Cartusian Miscellany (s.XV), British Library, Ms. Add. 37049, fols. 72v-73 (Clifford Davidson-Thomas H.Seiler (eds.), *The Iconography of Hell*. Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1992, fig.8).

7. C. Davidson, *Technology, guilds, & Early English Drama*, Kalamazoo, Western Michigan University, Medieval Institute Publications, 1996, p. 86.

4. Efectes especials i trucs escènics

Pel que fa als efectes especials, el mateix infern venia definit com a lloc dramàtic per efectes sonors, com es diu a l'Assumpció de Tarragona: "Item, Lucifer ab los altres diables facen .i. loch que.y sia infern; e duguenhi anclusa e mayls per ço que facen gran brogit can hora sirà" (Representació de l'Assumpció de Tarragona, 1388) (Massip-Soberanas eds. en premsa). Per contrast els sorolls del Paradís havien de ser amables i plaents. En la mateixa representació l'àmbit celestial estava ambientat amb música de corda i cant dolç (Massip 2009).

Hi ha efectes sonors que expressen un esdeveniment. Hi destaca, en aquest sentit, l'Ofici de Tenebres: a banda de l'efecte visual de l'obscuriment de l'espai (recordem l'apagament del tenebrari i el tancament de portes i finestres del temple) que vindria a expressar l'eclipsi en el moment de la mort de Crist, cal afegir el terratrèmol que es produí en aquest mateix moment "Tunc fiet terre motus cum alio tumultu" rubrica la Representació del Centurió de Vic. En efecte, quan el temple quedava a les fosques, els fidels eren autoritzats per fer tota mena de sorolls a fi d'expressar el terratrèmol que es produí quan el Crucificat va retre l'esperit. Un efecte sonor aclaparador que tenia com a protagonista principal les matraques, carraus i batzoles, instruments de fusta amb rodes dentades que precisament substituïen les campanes durant el tridu de Passió, xivarri que hom anomenava "matar jueus", llunyà record dels repugnants saqueigs de calls hebraics que es cometien en aquests dies en l'època tardomedieval. El terrabastall de les roncadores i maçoles era subratllat pel picar de peus i dels rams al terra del temple, o pel llançament de pedres i petards, de vegades fins a l'extrem de destrossar confessionaris i bancs i fins i tot d'altres elements urbans fora del temple, tot plegat amb l'excusa que així venciens els jueus, botxins de Crist (Massip 2007: 115).

L'infern es caracteritzava també per efectes visuals (sobretot foc i fum, però també els ulls rutilants de la boca de Leviatán, a Cervera fets amb espills, i les baves de la bocassa fetes amb carabasses espremudes sobre els ullals del decorat) i, és clar, els efectes odorífers (pudor de sofre i cremació d'elements pestífers) (Massip 2001).

Pel que fa als **trucs escènics**, són especialment notables els que trobem en les passions, on es pretenia posar de manifest els patiments de Crist com a model per als hòmens. El gòtic es complau en la visualització de l'emissió de sang que, en escena, es resol de diverses maneres. Per exemple, per mostrar les marques de sang que els assots dels botxins deixaven a l'esquena de Jesús, s'utilitzaven unes deixuplines que es remullaven dissimuladament en un bassiol amb líquid vermell, just abans d'usar-les, com sembla insinuar la

iconografia de l'escena que situa dos botxins assotant i altres dos descansant (per remullar fuets). Així es feia ja a la Passió de Vila-Real (Caste-lló), vigent almenys des de 1369 i fins a finals del segle XV, que s'escenificava la Passió al fossat de les muralles, entre aquestes i les barbicanes. Allà els açots es trempaven amb oli tenyit: "Item costa l'oli tenyit ab què fon açotat Jhesús". Un truc que encara pervivia en les Passions rosselloneses del segle XVIII, com es descriu en "Las disposiciones del Theatro" del Ms. 43 de l'Arxiu Departamental dels Pirineus Orientals (Perpinyà):

"Lo artifici de l'açotament. Per preparar y compóndrer lo artifici per lo desespero de Judas és menester obrar de aquesta manera. Primerament se sercarà dins lo paradís terrestre, que aurà ja servit per lo hort de Gethsemaný, lo endret més obscur, y més convenient y més desambarrassat y més allunyat de l'auditori, perquè no sie tant visible. Y, trobat donchs lo endret més a propós, se farà en dit endret unas forcas en peu de gall com és assí marcat, y ditas forcas serán plantadas al theatro. Al peu de ditas forcas se farà una trapa o forat quadrat prou gran, que sie un poch més gros que un forat de tina, y la dita trapa serà guarnida de un tapanell ab plegadissas. Lo dit tapanell, que vindrà tot a peu pla del theatro, se obrirà y tancarà per dessota lo dit theatro, ahont se farà un cambrot tornejat de postas tot lo torn perquè sie semblant a una baixa fossa, fet com un inffern, a ffi que essent aixís tancat no puga pas ésser vist de l'auditori al moment que Judas ab Lusbel se precipitaran en lo dit infern.

LA EXECUCIÓ DE L'ARTIFICI. Dins lo mateix temps que Judas va caminant per lo theatro ja tot desesperat, ix de prompte Lusbel pujant per lo forat de l'infern, que ja està previngut, deixant lo dit forat obert, y tot seguit lo mateix Lusbel planterà la forca dalt en lo theatro a la bora del forat del dit infern. Al cap del bras de la forca serà ja plassada o clabada una cúrria, a la qual serà plassada una corda que baixarà fins baix a l'infern, des-sota del theatro, del modo que se veu marcat en esta figura.

En la dita trapa o forat de infern y aurà una escala de gat per la qual Judas ab Lusbel hanirant baixant, y aixís desapareixeran incenssiblement. Y per executar això ab més dextresa, a mesura que Judas ab Lusbel haniran baixant per la dita escala, alguns que seran baix al fons del dit infern seran ja previnguts de tres o quatre escalfetas plenas de carbó encès, dins les quals haniran llançant, en cada una de ditas escalfetas, un punyat de uns polvos compostats de sofre, pólbora, encens y pega reina. Lo tot ben picat y mesclat y dins, lo mateix temps que las ditas polvos faran un gran fum, faran muntar encontinent una figura vestida com lo mateix Judas, la qual tindran ja previnguda dins lo infern y estacada per lo coll ab la mateixa corda que penja de la

forca; y, per medi de la cúrria que és clabada en lo bras de dita forca, la muntaran de repente fins dalt, y restarà aixís penjada la figura de Judas a la forca, en vista de tot lo auditori. Y tot seguit haniran retirant las escalfetas, y apegant lo foch ab aigua lo fum cesserà.” (Vila 1990).

Però molt particularment en les passions calia mostrar el doll de sang i aigua que el text evangèlic descriu que va brollar del pit del Crucificat quan Longí li va donar la llançada per verificar-ne la mort, esquitx que a més a més feia recobrar la vista al centurió cec. A la Passió de Lucerna (segle XVI) s’assolia amb una llançada buida que contenia, en la seua una punta de ferro un tint vermell que seria expel·lit com una xeringa. Però a Vila-Real i a Castelló era més simple: es col·locava una ampolleta o bossa plena d’oli tenyit o altre líquid vermellós en un replec del pit de Jesús que, no oblidem, anava vestit de nu, amb un indument de color carn, cenyit. Llavors aquest recipient seria esbotzat pel cop de llançada i el líquid s’escamparia simulant sang: “una ampolleta per a tenir l’oli [tenyit de bermelló] al costat de Jhesús, on Longí done la llançada”. En un quadern de trucs occità per a la representació d’una Passió, de finals del XV, el mecanisme era més sofisticat, car era una mena de màquina hidràulica, els èmbols de la qual s’instal·laven dintre la creu buida, que funcionava per vasos comunicants i que distribuïa, amb tubets emplaçats sota el vestit ajustat de Crist, gotimalls de vermelló o vi i d’aigua en el lloc de les ferides... Els trucs de sang referits a Crist abastaven també la suor a l’Hort de Getsemaní o a la coronació d’espines que es resolien situant una esponja amarada de líquid roig sota la peruca que l’actor que feia de Jesús devia prémer-se en el moment oportú, a banda del moment de la Crucifixió que es realitzava amb claus farcits de vermelló... (Massip 1991a: 228-230)

Després hi ha el truc del penjament de Judes, peneït per haver venut Crist per 30 monedes. L’expressat manuscrit rossellonès del XVIII explica el trucatge així:

“LO ARTIFICI DE L’AÇOTAMENT. En lo mateix costat del teatro ahont se troba la copa del foch, un poch més amunt se prepararà lo artifici per lo açotament, com és marcat en lo plan del teatro. Y per eix fi se plassarà en lo dit endret citat un pilar de lliit ben fet, plantat en lo sostre del teatro per medi de un tenó ab una mortuesa, que estiga ferm, y tot lo tom se farà una petita clausura com és marcat en lo plan.

Los Rabbins 1,2,3,4, que seran proposats tots quatre per açotar a Jesús, se tindran cada hun una escodella ab cinabre o mangre ben vermella, picada y amollegada ab aygua, la qual escodella tindran plaçada cada hu de son costat en un puesto o lloch que no sie

pas molt allunyat de ells, y cada hu de ells se tindrà uns açots fets de molts cordills ben ajustats, y haniran açotant a Jesús de dos en dos, un de cada costat, y quant los dos que seran de fonció apareixeran canssats, faran lo semblant de tirar-ce per terra com si fossen afaïgats, y se deixaran càurer com si fos impensadament los açots de llurs mans per terra, fent de manera que sie precisament dins lo endret ahont se troba la mangre, cada hu de son costat, perquè los cordills dels dits açots púgan sucra-ce dedins; y ells també al mateix temps per fer véurer que són afaïgats se llanceran de ventres per terra en eix mateix endret, cada hu de son costat, per tenir lo temps de mullar los cordills dins la mangre. Y això se farà ab molta dextresa y habilitat perquè lo auditori no se n’avísia, y des que auran feta tota eixa seremonia se alceran de prompte ab los açots en las mans y heniran a rellebar y repèndrer los altres dos, los quals faran també la mateixa seremònia; y aixís heniran continuant alternativament los uns après los altres fins que agen finit lo açotament.” (Vila 1990).

En el moment de la mort, solien treure de l’interior del ninot un gall o un gat, en evocació de l’ànima, com encara es feia a les Canàries al segle XIX, quan es cremava el ninot del Judes amb un gat viu a dintre que sortia esperitat...⁸

Molts d’aquests efectes i trucs, perduren en les Passions tradicionals catalanes, amb més o menys modificacions i innovacions. I vull suposar que en la tants anys esperada recuperació que avui es planteja de la Passió més antiga de les conservades íntegrament, se seguiran aquestes resolucions tradicionals, amb el benentès que la interpretació des de l’actualitat del nostre llegat cultural, dóna vida i sentit a la tradició.

Bibliografia.

Higini Anglès (1935), *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, [facsimil: Biblioteca de Catalunya 1988].

Agustí Duran i Sanpere i Eulàlia Duran (eds.) (1984), *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Curial, Edicions Catalanes, Barcelona.

Elie Konigson (1975), *L’espace théâtral médiéval*, Centre National de la Recherche Scientifique, París.

Lenke Kovács-Francesc Massip (2012), “A Typology of Catalan Play Manuscripts from the 14th to the 16th Century”, dins Peter Happé i Wim Hüsken (eds. 2012) *Les Mystères*.

8. José Augusto Álvarez Rixo, *Historia de dos puertos canarios*, Ayuntamiento de Arrecife - Cabildo de Lanzarote, 2003, p. 174.

Studies in Genre, Texts, and Theatricality, Rodopi, Amsterdam / Nova York, p. 271-321.

Biel Ensenyat-P.Vila (2001), "Els dos fragments de la Passió mallorquina del segle XIV" dins A. Rossich / A. Serrà / P.Valsalobre eds., *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Edit.Reichenberger/Universitat de Girona, p. 121-139.

Gabriel Llompart (1978), "El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 1 (1978), p. 109-133.

Joan Mas i Vives (2002), "Tipologies de les passions catalanes del segle XVI", dins Josep-Lluís Sirera (ed. 2002): *La Mort com a personatge, l'Assumpció com a tema* (Actes del Seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000, amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx), Elx, Ajuntament d'Elx, p. 253-275.

Joan Mas i Vives coord. (2006), *Diccionari del Teatre de les Illes Balears*, 2 vols., Palma, Lleonard Muntaner-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Francesc Massip (1987), "Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana". *D'Art*, 13, p. 253-268.

----- (1991a), *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Institut de Cultura Juan Gil Albert, Diputació d'Alacant, Ajuntament d'Elx, Alacant.

----- (1991b), "Cerimònia litúrgica i artifici teatral en el jorn de Pentecosta (segles XIII-XVI)", *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, p. 257-263.

----- (1992), *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Montesinos, Barcelona.

----- (1993a), "La dramatisation de la Passion dans les Pays de Langue Catalane et le Dessin scénique de la Cathédrale de Majorque", *Fifteenth-Century Studies*, 20: p. 201-246.

----- (1993b), "El descendimiento de la cruz: la vitalidad de una tradición", *Hispanorama*, 65, p. 27-41.

----- (1997a), *La ilusión de Ícaro. Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*. Centro de Estudios y Actividades Culturales, Madrid, 1997.

----- (1997b) «Conservació i vigència del teatre popular: el cas de la Passió», dins *II Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana. Ponències*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 327-332.

----- (1997c), *Prerománico y románico*, vol. 4 de la *Història del Arte Gallach*, Barcelona, Océano.

---- (2001), "L'infern en escena: presència diabòlica en el teatre medieval europeu", dins Albert Rossich, Antoni Serrà i Pep Valsalobre (eds.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Reichenberger / Universitat de Girona, Kassel, 2001, p.197-218.

----- (2007), *Història del Teatre Català. Dels orígens a 1800*, Arola Editors, Tarragona, 2007.

----- (2009), "La Representació de l'Assumpció de Tarragona a la Plaça del Corral (1388)", dins F.Massip ed., *Tarragona: espai festiu, espai teatral*, p. 33-49, Valls, Cossetània.

Massip, F. - J. Prat i P. Vila (2003), *La processó dels Dolors de Mieres i la representació de la Passió*, Girona, CCG edicions.

F.Massip & A. Montiel (2006), "Les Passions en el cine dels orígens i els seus models teatrals", in A.Quintana (ed.), *Cinema i teatre: influències i contagis. 5è Seminari sobre els Antecedents i els Orígens del Cinema*, Girona, Museu del Cinema, p. 135-178.

F.Massip – Amadeu J.Soberanas i Lleó (eds.) (en premsa), *Teatre Assumpcionista*, Barcelopna, Barcino ("Els Nostres Clàssics").

Ramon Miró i Baldrich (1994), *Activitat teatral a Cervera des del segle XV fins a mitjan segle XIX*, tesi doctoral [1992], edició en microfita, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1994.

----- ed. (1996), *Teatre medieval i modern*, Universitat de Lleida, Lleida.

----- (1998), *La processó de Corpus i els entremesos. Cervera segles XIV-XIX*, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998.

Josep Sebastià Pons, *La littérature catalane en Roussillon au XVIIe et XVIIIe siècles*, Tolosa-París, Privat-Didier, 1929.

Henri Rey-Flaud (1973), *Le cercle magique*, París, Gallimard.

Octavio Rivera Krakowska (2006), "Notas sobre la fiesta y la representación teatral en la Semana Santa de Santa María de Tonantzintla", dins B.Aracil & M.Ruiz coord., *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México*, monogràfic de la revista *América sin nombre*, 8, p. 75-85.

Carmen Torroja Menendez - María Rivas Palà (1977), *Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo, Anejo XXXV del BRAE*. Madrid,.

Pep Vila (1990), "Escenografia teatral i preceptiva dramàtica en el teatre rossellonès dels ss.XVIII i XIX", *Caplletra*, 11, p. 179-194.

----- (1995), «El fragment de la passió d'Illa (Rosselló) del segle XIV. Nota i edició», *Els Marges*, 54, p. 77-84.

----- (2000), "A Fragment of a Fifteenth-Century Mystery Play in Catalan about the Resurrection", *Mediaevalia*, Special Issue, p. 183-208.

La sentència de Pilat. Teatre popular a l'entorn de la Passió de Crist

Ferran Sugranyes, Centre de documentació del Patrimoni i la Memòria/
Carrutxa

«Pilat vos donà sentència de mort, la més afrentosa, en una creu espantosa, coneixent vostra innocència.»
(Dels goigs al Natzarè, venerat a l'església de Sant Francesc de Reus, s. XIX)

A l'Arxiu Municipal de Reus es conserva una còpia manuscrita d'un text, pretesament trobat el 1580 a la ciutat italiana d'Aquila¹, capital de la regió dels Abrucos, que recull la sentència de Ponç Pilat (o Pilats) que condemna Jesucrist a la pena capital. Aquest document va tenir una àmplia difusió des del moment de la seva «trobada» i va ser traduït a diverses llengües, entre elles, el català.

S'explica que l'original fou trobat a les runes d'un temple de l'antiga ciutat romana d'Amiternum, en ruïnes, prop d'Aquila -ciutat que fou construïda en bona part aprofitant les restes de la romana-, dins d'un tub de ferro, segons alguna versió, o dins d'una «bellíssima pedra» en la qual hi havia «dos caixonets», un de ferro i dins d'aquell, un altre de «finíssim marbre» i que l'original era en caràcters hebraics sobre pergamí -altres versions el fan escrit en llatí-, i ben aviat va circular per diversos països catòlics. N'hi ha una versió italiana conservada a l'Arxiu General de Simancas -Secció «Secretaría de Estado», lligall 847 (antic, fol. 1) -i a la Biblioteca Nacional de França se'n conserva una traducció al francès, publicada l'any següent a la seva aparició -Anonyme. Thresor admirable de la sentence prononcee par Ponce Pilate contre nostre sauveur Jesus-Christ ... -, el 1581, i el 1609. Al segle XVIII fou divulgada en llibres i fulls solts, i encara al segle XIX hom parla de la trobada, a la mateixa ciutat italiana, d'una còpia en bronze feta per una comissió francesa encarregada de trobar tresors artístics, enquadada en l'exèrcit napoleònic.

De fet, l'aparició d'aquest document, ja en el seu moment, va desfermar força controvèrsies quant a la seva autenticitat, negada per tots els experts biblistes i arxivístics. Per exemple, l'arribada de la còpia italiana conservada a Simancas, a la cort de Felip II, el 1581, provocà una gran expectació entre el poble, però els experts la reberen amb escepticisme. Així, el madrileny Fray Rodrigo de Yepes, autor de diverses vides de sants, el 1584 expressava en els següents termes la seva opinió

sobre el manuscrit:

«El año de mil y quinientos y ochenta y vno, se truxo á la villa de Madrid, estando allí la Corte de nuestro Catholico Rey don Philippe segundo nuestro señor, la copia de la sentencia de Poncio Pilato, procurador y juez de ludea, contra el Hijo de Dios nuestro Redemptor: y á todos, assí personas graues como del pueblo, causó gran codicia de vella: y yo entre ellos lo procuré, mas en viendola recibí grande pena, de que le faltauan dos cosas, la una, no traer testimonio auténtico, de quien y como, y donde y quando se hauia hallado: la otra que en el número y cuentos de los años y edades que refiere, y en los nombres propios, no traya la certitud y seguridad que yo quisiera. Começaronse a sacar muchas copias della con descuydo [...]. Y con este presupuesto, no dandole mas authoridad por agora de la que he dicho, y la que trae consigo [...].»

La versió conservada a l'Arxiu reusenc és prou primerenca. La lletra és de finals del segle XVI o començaments del XVII, pocs anys, per tant, després de la seva primera difusió, i és en català. El document es troba dins un lligall, en una caixa amb una denominació prou curiosa per una institució que conserva vuit segles de documentació municipal: «Documents varis / documents històrics».

El nom ens indica que es tracta d'un lligall de vària que incorpora manuscrits d'èpoques molt diverses. No se sap qui en fou l'autor ni quin ús va tenir, però és sens dubte una versió de les més antigues del text en el nostre país.

Un primer cop d'ull a les versions conegudes de la Sentència en diferents llengües, posteriors a la que ens ocupa, permet constatar que, en cada cas, hi ha recreacions literàries sobre una mateixa línia argumental, fet que és prou habitual. La nostra adaptació al català conté errors gairebé domèstics en la traducció, probablement del llatí, que potser caldria atribuir a una còpia barroera de l'original. Per exemple, en la interpretació dels noms dels personatges bíblics o els càrrecs que ocupen: Erolles [Eroddes] Entrapatra, per Herodes Antipa. O quan tradueix primo per cosí -«l mano al meu primer centurió Quinto Cornelio porti públicament a Je-

1. De fet, Aquila i la regió dels Abrucos es reivindiquen com a lloc de naixement de Ponç Pilat, i la trobada de la sentència en un «ric monument» s'explica a la regió italiana com un «regal» d'aquest personatge a la seva pàtria nadiua.

sús» per «mane a mon cosí centurió i a Quinto Cornelio que sia portat públicament lo tal lesucrist». En canvi, apareix un Marco Asasino, procònsul d'Esclauònia, que no apareix en altres versions. Tot plegat, però, salvant aquests detalls, el text es manté amb prou fidelitat en la línia de les versions conegudes del suposat original trobat a Aquila, i quant a les causes de la condemna de Jesús no s'allunya pràcticament gens de les que recullen els evangelis neotestamentaris.

Les representacions teatrals

En l'àmbit hispànic, tant a la península Ibèrica com a Amèrica, són diverses les poblacions que incorporen en els seus rituals de Setmana Santa, la representació de la sentència de Pilat a Crist, amb textos que segueixen, totalment o en part, el suposadament trobat a Aquila. En alguns indrets, el text de la sentència surt a la professó, a tall d'improperi.

Als Països Catalans, la Sentència de Pilat forma part d'alguns rituals de Setmana Santa a Menorca². A mitjan segle XIX, a Ciutadella, a l'interior de l'església de Sant Francesc, «un religiós llegia en veu alta la sentència davant de tots els congregats i davant del grup escènic format per un sacerdot, que representava Jesús, amb túnica morada amb dogal al coll, grosses cadenes als peus, coronat d'espines i acompanyat de dos lladres i alguns jueus. Un home vestit de capirota anunciava la lectura amb un toc de trompeta».

La Sentència es va cantar també a Maó fins a les primeres dècades del segle XX. Abans de començar la processó del Via Crucis, un capellà, amb capiroto negre i bonet, sortia de la sagristia acompanyat d'un confrare amb una trompeta. Des del presbiteri, en cant pla, recitava lentament la sentència condemnatòria de Jesús. El text que es deia a Maó és el mateix que s'ha trobat a Ciutadella. Cap a l'any 2000 Maó va recuperar durant uns anys aquesta tradició de cantar la Sentència, a partir de la versió extreta del llibre *Meditacions* ab que se deu exercitar el devot cristià quan fa los pasos del Via Crucis, publicat a Palma el 1809.

Actualment, la Sentència només es canta a Migjorn Gran el Diumenge de Rams. El capvespre té lloc el viacrucis pels carrers més cèntrics de la població. La primera de les catorze estacions és la sentència a mort de Jesús. Per això, abans que surti la professó, un home canta la peça musical que conté la sentència. El text és procedent d'un llibre conservat per una família del poble que durant molts anys ha estat l'encarregada del seu cant.

La música que acompanya la Sentència és una melodia cantada sense acompanyament per una veu masculina i amb les característiques pròpies del cant pla: variant lleugerament decadent del cant gregorià. A la fi, coincidint amb la referència al text «la qual sentència manam publicar amb to de trompeta» hi ha un toc.

Joan Amades apunta que la lectura de la sentència que condemnava Crist havia estat prou comuna el Dijous Sant:

«Havia estat molt general que un cop finida la funció religiosa i abans de sortir la processó del temple, hom fes pública, dins de l'església, la sentència de Jesús. Era llegida per algun congregant i a voltes pel capità Manaia o per algun armat que tingués bona veu i es pogués fer ben sentir.»³

Afirma Amades que la sentència no la llegia mai un sacerdot perquè «es creia que els ministres de Déu no podien proclamar la seva sentència», però -com hem vist en el cas de Ciutadella o Maó- no era sempre així. Explica el folklorista que la lectura es feia, segons els indrets, a l'interior de l'església, des de la trona o des de dalt d'un banc, o a l'exterior, i que al peu de qui llegia solia haver-hi el penitent que havia de representar Jesús a la professó. Hi havia indrets on abans sortia un simulat nunci de Pilat que pregonava l'acte i convocava el poble perquè hi acudís.

La lectura de la sentència de Pilat forma, efectivament, part de les representacions teatrals de carrer que, com en el cas de Verges o Mieres, escenifiquen la Passió de Crist.

La Festa dels Dolors a Mieres es celebra el divendres abans de Rams, diada de la Mare de Déu dels Dolors⁴. A la nit, dins l'església, s'inicia la representació de la Passió de Jesucrist, des de la seva detenció pels jueus fins al moment de l'anunci de la seva sentència a mort. La nau central del temple, lliure de tots els bancs, és l'espai escènic on es situen tots els habitants de Mieres que després prendran part en la processó. A l'exterior, el grup de manaies es troba, al davant l'església, amb Judes, que, per trenta monedes, els condueix fins allà on són Jesucrist i els apòstols, a l'àmbit central de l'església, que simula el verger de Getsemaní. Els armats irrompen, solemnement i sorollosa, a l'església per empresonar Jesucrist. Després d'uns parlaments, un grup de jueus -que a Mieres anomenen botxins-, armats amb fuets i espases, i amb uns cascs amb banyes, prenen Jesucrist, el lliquen i li posen la creu al damunt.

Aquest grup de botxins, també presents en d'altres

2. Vegeu l'article «La Sentència», a *Cultura popular i d'arrel tradicional de Menorca*, http://culturapopularmenorca.cat/continguts/?page_id=177

3. AMADES, *Costumari català*, vol. II, p. 758.

4. Aquí seguim l'article de Manel Carrera, «Festa dels Dolors, la sentència a mort ressona per tot el poble de Mieres», a *festes.org* (26/3/2006).

escenificacions del país -com a Verges-, compta amb la particularitat que a Mieres havia estat molt nombrós i acompanyat per un grup de dimonis. Aleshores, un nunci o pregoner llegeix per primera vegada la condemna a mort i la processó inicia aleshores el seu recorregut pels carrers i places de la població.

A Verges la representació comença a la plaça Major, on s'interpreten, en un cadafal, les escenes de la Samaritana, l'entrada de Jesús, el Sant Sopar i la conspiració del Sanedrí, amb la venda de Jesús per part de Judes. A l'escena de la captura de Jesús hi intervé un grup de jueus, amb pals, cadenes i teies enceses, i una cohort de manages -armats-, amb tambors i trompetes. El recorregut d'aquesta comitiva s'anomena «l'anar a agafar Déu», i quan aquest grup marxa de la plaça apareix la Dansa de la Mort com a símbol premonitori dels fets que es representaran a continuació: la presa i la condemna per part de Pilat. Un cop s'ha dictat sentència, comença el recorregut pels carrers amb Jesús amb la creu al coll, voltat de manages.

La lectura de la sentència de Ponç Pilat es pot considerar com una mostra de teatre popular dins el cicle de la Passió que podria haver perviscut com a part de representacions més àmplies. O fins i tot que es popularitza a partir de la prohibició de les representacions de teatre religiós que fa el concili de Trento (1545-1563), que prohibia l'aparició dels misteris estàtics o passos. És suggeridor, si més no, que la suposada troballa i posterior difusió es produeixi el 1580.

Quant a les nostres comarques, el mateix Amades parla del Camp de Tarragona i situa el costum -perdut-, per exemple, a Constantí. Amades esmenta un pregó i la sentència, redactats ambdós en castellà, impresos com a literatura de fil i canya.

Les representacions de la lectura de la sentència s'han basat, doncs, en diferents textos. Entre aquests hi havia, de ben segur, el que avui ens ocupa, que va ser força divulgat com a full solt imprès, i altres en castellà. Com ja és conegut, Reus compta amb una àmplia tradició de producció de fulls de canya i cordill entre els que trobem cobles, goigs i estampes relacionades amb la Passió de Crist⁵. Però no hem pogut identificar en la producció local la versió del pregó i la sentència a la qual fa referència Joan Amades, ni ara per ara, la seva lectura dins el ritual de la nostra Setmana Santa.

La Passió de Crist i les llegendes d'origen⁶

Les llegendes històriques vinculades a la Passió de Crist han sorgit, en molts indrets, de la voluntat d'afirmar l'antiguitat d'una població o d'un llinatge. Fins i tot amb contradiccions pel que fa a la dubtosa honorabilitat dels fets argumentats.

Hi ha diverses poblacions -Cornudella de Montsant o, genèricament, el Priorat, en serien exemples propers- que afirmen ser el lloc de naixement d'un dels soldats de l'exèrcit romà que crucificà Jesucrist. Aquesta és una llegenda tradicional que pot semblar contradictòria amb el bon nom de qualsevol vila, ja que la mort de Crist no sembla, en absolut, un fet motiu d'orgull. El cert, però, és que les narracions no solen atorgar cap paper actiu a l'implicat -simplement, hi era-, fet que relativitza la culpabilitat del poble i, pel damunt de tot, la presència d'un convilatà en els orígens de la història s'interpretava com una prova feaent dels moltíssims anys que té la població.

Però no només eren catalans alguns dels soldats romans que voltaven la creu. Ho era el mateix Ponç Pilat. Es creu que el pretor romà de la Palestina durant la Passió era nat a la vila de Ponts. Segons una rondalla popular, «De Ponts, n'era Pilats»⁷, aquest, un cop desposseït del seu càrrec i exiliat de Palestina, torna a Ponts, el seu poble natal. No pogué suportar el pes de la culpa i es tirà a un toll del riu Segre, on morí ofegat. Per això, els veïns d'altres pobles, com Oliana, argumentaven que els habitants de Ponts són gent malvada. Sembla clar que la tradició no té cap altra fonament que el mateix nom del personatge.

Aquesta no és, però, l'única tradició que vincula Ponç Pilat a les terres catalanes. També s'explicava que era fill d'una ciutat populosa anomenada Guils, ubicada en una de les valls altes del Pirineu. Amb el cataclisme que es produí després de la crucifixió, Guils va enfonsar-se i restà convertida en un estany. Cada any, el Dijous Sant hom veu retratada al fons de les aigües del llac l'escena del Gòlgota amb tres creus i Pilats, que, desesperat, volta d'ací d'allà cercant la seva casa, que no troba. Hom creu que l'aigua de l'estany està maleïda i que fa mal al qui en beu⁸.

En aquest àmbit, l'existència d'un document amb la sentència de Pilat a Crist no n'és cap excepció. Tal com explica Xavier Pedrals (Butlletí Arxius, 61):

5. Sobre aquesta producció podeu consultar l'obra d'Esteve BUSQUETS I MOLAS, *Calaixera de romanços reusencs* (Reus: Associació d'Estudis Reusencs, 1966-1967, 3 vol.) o la carpeta *Goigs i estampes de la Setmana Santa reusenca*, amb una introducció a cura de Joan Roig i Montserrat (Reus: Carrutxa, 1998).

6. No és el lloc, entenem, per a recordar tot el ric llegendarí cristià sobre el personatge de Ponç Pilat. A qui l'abelleixi aprofundir sobre aquest aspecte, l'encaminem a la consulta, entre d'altres, de la *Llegenda daurada de Jaume de Varazze* o la seva traducció catalana, *Vides de sants rosselloneses* (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1977, 3 vol).

7. AMADES, *Folklore de Catalunya: Rondallística* (1874), p. 1165-1166.

8. AMADES, *Costumari Ca la là*, vol. 11, p. 796. El municipi de Guils és a la Cerdanya.

«El 1907 mossèn Josep Serra Vilaró va ser comissionat per l'Institut d'Estudis Catalans per descriure i estudiar l'antic Arxiu de la Vila de Bagà. Havia corregut la veu de la seva importància i l'antiga Vila va rebre la visita del que havia de ser el famós historiador, erudit i sobretot arqueòleg de la necròpolis paleocristiana de Tarragona [...]. En inquirir sobre l'Arxiu s'assabentà de la notícia que els vilatans consideraven el seu Arxiu el més antic del país, tant que potser hi havia dades del procés de condemna de Jesucrist, ja que segons ells s'hi guarda una carta de Ponç Pilat, el governador que condemnà Jesús a la creu.

[...] No sols el va inventariar, es llegí tot l'Arxiu, així edità la seva voluminosa obra, *Baronies de Pinós i Mataplana*, en tres grossos volums. Fins i tot arribà a trobar els documents d'en Ponç Pilat: de fet es tractava del notari Ponç Pilós (en els documents Poncio Pilotio). que un mal paleògraf, i pitjor historiador, va llegir Pilatii, amb la qual cosa donà peu a la tradició, si més no ridícula, de l'antiguitat de l'arxiu baganès.»

El text de la Sentència

Arxiu Municipal de Reus. Caixa Documents Varis I Documents Històrics

IHS

Còpia trobada en lo any 1580 en lo província de Itàlia, en la ciutat de Àguila, y és de la sentència donada per Pòntio Pilat, president de Iudea, la qual sentència dóna en lo any 17 de Tiberio Sésar, emparador dels romans, contra IHS, fill de Maria verge, nomenat Xpo, sententian-lo a mort en la creu en mig de dos lladres, a 25 dies del mes de mars. Y fonch trobado en dies pasats, miraculosament, en la dita ciutat de la Àguila dins de una bellíssima pedra, en la qual y avia dos caixonets, lo hu dels quals era de fer[r]o, y dins aquel y avia un altre caixonet de finísin marbre, dins del qual estaua reclusa la infrascripta sentència en lletres abraicas escrites en pargamí, dient així:

En lo any 17 de Tiberio Cèsar, emparador romà, monarca de tot lo món inuicítissim, en la olinpiada 121 y a la illiada octaua de la creatió del món, segons lo número y comparatió dels ebraichs quatre mil sents 64 anys, y del prinsipi del romano imperi lo any 63, y de la livratió de la servitut de Babilònia lo any 80 y de la restitució del Sacre Imperi lo any 97, esent cònsuls del poble romà Lusio Pissone, Marco Asasino; proconsult de lo Sclauònia Valèrio Palestrera y públic governador dels iueus Quinto Flauio; sota del regiment y governatió de Pòntio Pilato, gratíssim president en la ciutat de Jerusalem, i regint la Baixa Galilea Erolles Entapatra; esent pontifisi del sumo saserdotio Annàs, y esent Caifàs Aliosma lo màxim y

prinsipal del Temple; y esent per los cònsuls Raben Amabel y Facherio centurió; esent cònsuls de Ierusalem Quinto Cornelio Sublima y Sexta Pompilio Raffa, en lo mes de mars sota del iorn 25.

lo, Pònsio Pilat, qui preseexo per lo Imperi romà, esent dins del palau de la arquipresidència, judique y condemne a mort a IHS, nomenat per la gent Xpo Nazareno, de la prouíntia de Galilea, home traïdor de la llei de Moisès, contrari al Magni Emperador Tiberi Cèsar, determine y pronuntie per tals causes que la mort sua sia en creu però ab claus, a usantsa de reu. Perquè ací se a iuntat ab molts hòmens, rics y pobres, no sesant de comoure tomultu per tota la Iudea, fen-se fill de Déu y rey de Israel, comensà [a] Ierusalem y del sacre temple, juntament negant que's dega lo tribut a Cèsar.

Avent encara tingut gosar de entrar ab palmas y triumpant, y ab part de se [sa] gent dins la ciutat de Ierusalem y en lo çacre temple, y axí:

Mmane a mon cosí senturió y a Quinto Cornèlio que sia portat públicament lo tal IHS Xpo per la ciutat de Ierusalem lligat, asotat, vestit de púlpura, coronat de spines punxanoses, ab la pròpia creu ab los muscles, per so que sia espe[c]tacle a tals los malsfactors, y vul[] que juntament ab ell sien portats dos lladres homisides. I axiran per la porta Giapparala, i ara nomenada Antoniana, i que porte al sobredit Xpo a la pública montanya, scelerats, nomenada Caluario, en la qual sia crucificat y mort, y lo cos reste demunt la creu per comú espe[c]tacle y uista de tots los maluats, y que sobre la crau sia passat lo títol de tres llenguatjes:

llegua abraica
Iesus, alai oyliscadin

llengua grega
Iesus, nazaoston
iesua

llengua latina
Iesus, nazaret rey iudeo[rum]

Manam encara que nengú de qualsevulla sort o calitat goze temeràriament impedir tal iustítia per mi manada i administrada, y execute ab tota rigor segons los decrets y lleis. axí de romans com de ebraichs, sota la pena dels rebelles al Romà Imperi.

Testimonis de aquesta nostra sentència, per las 12 tryps de Israel:

Per las 12 trips de Israell:

Ratan
Daniel
Rabinir

Iuain

Beican

Raban Iatabe

Pericuram

Per los pherisaus:

Barbhan

Simeon

Bonet

Nolari de aquesta pública del criminal

per los abraichs:

Hatan Berta

Per lo Romà Imperi

president:

Lúsió

Sestílio

Mastremílio

Per los cònsuls y officials

del públic magisterio ebraichs:

Raban Mardani y Bencarfesi

Per lo sumo sacerdotio:

Raban Judes Boncassolo

Misterio del Cristo de los Gascones

Ana Zamora, dramaturga i directora de Nao d'amores

No vengo al Museo de Cervera a descubrirles nada nuevo. Me voy a limitar a repetir lo que llevo contando desde hace ya más de seis años, cuáles fueron los parámetros de partida para la construcción de un proyecto a medio camino entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo sacro y lo profano, que nació con vocación casera y que se ha convertido en un clásico entre los clásicos: Misterio del Cristo de los Gascones.

Sin embargo, tengo que advertirles de que todo esto que voy a decir una vez más, seguramente no sean más que excusas personales en la búsqueda de una lógica interna del espectáculo: esa es la ventaja de los artistas sobre las gentes del mundo académico, que nos movemos en el ámbito de la subjetividad más absoluta, así que todo lo que oirán de aquí en adelante, es y espero que pueda serlo en el tiempo de debate, discutible.

Desde el año 2001 dirijo un equipo artístico estable formado por profesionales del teatro clásico, los títeres y la música antigua, que desarrolla una labor de investigación y formación para la puesta en escena del teatro prebarroco. Nao d'amores, por tanto no es una compañía al uso, es más bien un espacio de trabajo de iniciativa privada, aunque con algunos apoyos económicos para proyectos puntuales por parte de instituciones públicas y un convenio de residencia con el Ayuntamiento de Segovia, que se dedica a la parte menos habitual del brillante repertorio clásico español, la correspondiente al período medieval y renacentista.

A lo largo de estos años, *Nao d'amores* ha abordado un total de siete espectáculos inspirados en textos entre el siglo XII y finales del siglo XVI, algunos de ellos en coproducción con importantes instituciones teatrales, sin embargo me parece interesante señalar el bagaje que llevábamos a la espalda en el 2007, para poder contextualizar el espectáculo que hoy nos ocupa. Hasta aquel momento, nos habíamos especializado en el repertorio renacentista: un texto pastoril del siglo XVI, Comedia llamada *Metamorfosea*, y una doble incursión en la obra del portugués Gil Vicente, *Auto de la Sibila Casandra* y *Auto de los Cuatro Tiempos*, que eran nuestra primera toma de contacto con el ámbito del teatro sacro. *Misterio del Cristo de los Gascones*, era por tanto nuestro primer ejercicio de acercamiento al *Medioevo*, y la profundización definitiva en el ámbito del teatro religioso, lo que era algo verdaderamente novedoso en el ámbito del teatro profesional en el que nosotros nos movíamos. He dicho ya un millón de veces que quizá éste era el

momento idóneo y nosotros éramos la generación elegida para resucitar escénicamente estas obras que tienen relación con lo litúrgico. La gran mayoría de componentes del equipo artístico de Nao d'amores nacieron a principios y mitad de los años 70. O sea, gente criada en la transición, que no ha sufrido el yugo de la imposición religiosa, y que por tanto está liberada del trauma de generaciones teatrales anteriores. Por el contrario, la parte negativa que nos toca como generación, es que somos hijos de esa educación religiosa nefasta que en los colegios e institutos intentaba suplir los aspectos doctrinales que ya no se podían aplicar en las catequesis. Muchas horas de moralina religiosa de cuarta fila y ninguna formación seria en historia de las religiones, en iconografía religiosa, en estudios medianamente serios sobre los textos bíblicos, con lo que nos encontramos con unas carencias enormes a la hora de abordar el trabajo, que tenemos que suplir con muchas horas de estudio posterior. Y es importante tener en cuenta que esta carencia está también en el receptor al que nos dirigimos. Esa condición de receptor virgen, es a veces un problema, puesto que no entienden de qué les hablas, pero es una ventaja, puesto que todo es nuevo y sorprendente.

El hecho de que además, la gran mayoría de componentes de esta compañía seamos ateos, nos da una libertad enorme, una distancia necesaria a la hora de abordar el material de partida. Con respeto, pero sin miedo: este es nuestro lema. Sin esto no se puede, no se debe abordar el teatro sacro.

Misterio del Cristo de los Gascones, se comenzó a gestar en el año 2005, en colaboración directa con la Junta de Cofradías de Segovia, que quería colaborar con nosotros integrando el estreno en el ambicioso programa de actividades del Centenario de la Procesión de los Pasos, que realizarían en la Semana Santa del 2007. Habían pensado que era el momento de intentar recuperar, de alguna manera, aquel tipo de escenificación de la que hablan las fuentes y que debió representarse cada año en la Iglesia de San Justo, coincidiendo con la Semana Santa, a lo largo de la Edad Media. No es una coincidencia que nosotros lleváramos pensando en crear un espectáculo sobre esto desde hacía años. Yo creo que la imagen del Cristo románico con sus brazos articulados ha marcado a todos los niños segovianos, y es la inevitable obsesión para los teatreros de nuestra ciudad. Cuando yo le conté el proyecto a José Luis Gómez, director del Teatro de la Abadía, rápidamente se

volcó y nos ofreció su colaboración absoluta. Sin embargo, nosotros en aquella época veníamos de colaborar en algunos espectáculos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y decidimos renunciar a la fórmula de coproducción, que nos hubiese aportado un presupuesto económico más holgado, pero nos hubiese restado libertad artística en un proceso creativo que ya imaginábamos complicado por lo poco convencional de la idea de partida. Estábamos convencidos de que era el momento de crear un espectáculo al margen de toda la compleja maquinaria de funcionamiento de una gran institución teatral. Había que trabajar desde la libertad absoluta de la experimentación teatral, en un ámbito pantanoso, como era este del teatro 100% sacro, en el que había que inventar todo desde cero.

Yo no quería dar explicaciones a nadie, ni supeditar nuestro proceso de búsqueda a nada, así que nos encerramos, con cuatro pesetas, muchas ganas y un equipo volcado en la labor y creamos el espectáculo en el salón de mi casa. El Teatro de la Abadía, después del estreno, sería el trampolín que a través de la exhibición del espectáculo en su sala, haría llegar nuestro trabajo al público teatral de la capital de España. Quién nos iba a decir que ese mismo año, sería designado como el Mejor y más interesante espectáculo del año por El Cultural y que seis años después de su estreno seguiría recibiendo premios y sin parar de girar.

Búsqueda de referentes documentales.

Como digo, nuestra labor comenzó dos años antes del estreno, desarrollando lo que denominamos fase de investigación documental.

En la Iglesia de San Justo, en Segovia, se conserva una talla románica de madera de pino con los brazos articulados (codo y hombro), que según la tradición llegó a la ciudad a lomos de una mula ciega acompañada de una comitiva de soldados franceses. Más allá de la veracidad de la leyenda, existe ya un documento fechado en el siglo XVI, que habla de cómo unos gascones que debieron llegar a la ciudad en época de la repoblación, representaban cada año la Pasión, valiéndose de éste *Cruçifixo de Santhiuste*:

“...El Santo Cruçifixo de Sathiuste es un cruçifixo que le truxo una yegua blanca, quebrados los hojos. En su seguimiento venían unos gascones de tierra de Gasconia, que como en aquellas partes oviese siete lugares, cada cual lo quería para sí. Acordaron de ponelle ençima desta yegua y ponelle a do parase, y vino la yegua a parar en Santhiuste, iglesia do hizieron esta parrochia. Mucho tiempo estuvieron las herraduras señaladas a la entrada en un losa. El Cruçifixo, según dió testimonio un

clérigo que le vió y murió dende a tres días, está echado con una mano en el costado y el otro brazo tendido...”¹

Ésta referencia documental, lejos de arrojar una luz clarificadora sobre el tema que tratamos, suscita aún más dudas sobre su porqué, cómo, y cuando. Lo que sí parece claro es que el Cristo de los Gascones, pertenece al modelo iconográfico que toma sus referentes de las tradiciones centroeuropeas que conmemoraban el ciclo de Pasión. Eran figuras articuladas, construidas expresamente para ser utilizadas en ceremonias litúrgicas de Semana Santa, que a su vez están imbricadas en los orígenes mismos del teatro medieval. La tradición continúa viva en numerosísimos lugares a lo largo de la geografía española.

En Segovia se ha perdido cualquier reminiscencia del rito. Tan sólo quedan el Cristo y los agujeros donde se encastraban las poleas que servían para la maquinaria de crucifixión.

El hecho de estar trabajando en esta fase documental con las instituciones segovianas vinculadas a la Semana Santa nos facilitó enormemente el trabajo. Es un proyecto que nace de la ciudad con la colaboración de gente que hace también suyo el espectáculo. Es todo más humano. A parte de facilitarnos acceso a los archivos de las cofradías, gracias a ellos tuve la experiencia estético-teatral más fascinante de las que yo he vivido hasta hoy: fue cuando, con el beneplácito y colaboración de la Real Cofradía de la Santa y Venerable Esclavitud y Santo Entierro del Cristo de los Gascones, extrajimos el Cristo original de su urna, y pasamos toda una mañana estudiándolo, manipulándolo, y en cierta manera, devolviendo la vida a este títere románico que había permanecido yacente a lo largo de los siglos.

Seguidamente, a partir de las pistas que nos había dado esta primera fase de búsqueda sobre el patrimonio segoviano, continuamos con el proceso de investigación, abordando el material desde una amplia perspectiva antropológica. Documentamos diversos ejemplos de pervivencia en el ámbito religioso-etnográfico, que está en el origen del rito y del teatro y del que quedan numerosas conexiones vivas en todas España y en Hispanoamérica (en Castilla por ejemplo, los desenclavos de Bercianos de Aliste o Villavicencio de los Caballeros).

Uno de los ritos más curiosos que han pervivido en nuestro tiempo son los descendimientos llamados también desenclavos. En religiosidad popular, la procesión del Santo Entierro es el momento cumbre del Viernes Santo. La estelar es la de Bercianos de Aliste, donde

¹. RUIZ DE CASTRO, Garcí: “Comentario sobre la primera y segunda población de Segovia”. Segovia 1551 y Ss.. Edición de la Excma. Diputación Provincial de Segovia. Transcripción y notas de José Antonio Ruiz Hernando. Segovia, 1988.

los cofrades procesionan vestidos con sudarios blancos que en realidad son sus propias mortajas.

Hacia la materialización de la propuesta.

Llegados a este punto, con todas las carpetas de documentación debajo del brazo, había que pararse a pensar e intentar ver qué sentido tendría montar un espectáculo así en la actualidad, y sobretodo cómo hacerlo. He de aclarar que nosotros hacemos teatro, no arqueología, que es algo muy distinto. Nosotros partimos de las fuentes para utilizarlas como inspiración, pero tras el rigor documental, llega la libertad creadora que es a lo que nos dedicamos como medio para hablar de algo que tiene que ver con nosotros mismos en este momento concreto.

A pesar de que el equipo de Nao d'amores tenía en aquellos momentos una media de edad muy joven, en torno a los treinta años, todos compartíamos una manera de hacer teatro que no se fundamentaba en la trasgresión o la ruptura, nuestra opción, era y es, la de intentar ejercer un cierto clasicismo. Una vía de una búsqueda de una manera de teatralidad sencilla, con algo de primitivo, que tiene que ver con el placer estético de lo sencillo, y de lo popular. En esta ocasión lo hicimos trabajando desde tres perspectivas:

1) La vía antropológica. Desde nuestra aconfesionalidad declarada, estamos convencidos de que no hay posibilidad de entender la cultura occidental de cualquier época, ya sea en lo religioso, en lo artístico, en lo económico, lo social o lo político, sin tener un claro concepto del cristianismo. Este espectáculo habla de religión, pero desde la trascendencia y no desde la beatería, siendo conscientes de estar abordando el mito agrario que bajo diferentes apariencias ha estado

presente en todas las culturas desde el neolítico hasta nuestros días, y que en su explicación sobre la vida y la muerte entronca con el mismo origen del teatro griego, en un formato que tiene que ver con la propia tragedia griega.

Nuestro Cristo de los Gascones no es un Dios salvador o redentor, es un héroe directamente vinculado al espíritu de la tragedia griega, un títere del destino abrumadoramente humano, al que acompañamos en su viaje mítico que desembocará en el inevitable final que todos conocemos. Nietzsche en su definición del pensamiento trágico como afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y la separación, es el pensador que mejor ha expuesto la idea que a nosotros nos sirve como referente de partida sobre el cual construir este espectáculo:

Todo es uno. Morir no es desaparecer, sino sólo sumergirse en el origen, que incansablemente produce nueva vida. La vida es, pues, el comienzo de la muerte, pero la muerte es la condición de nueva vida. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sólo la inocencia del devenir constante, esa es la ley eterna de las cosas. (El Nacimiento de la Tragedia)

Sin embargo, para la materialización de todos estos conceptos, hemos optado por una manera de expresión que procede de la tradición puramente hispánica: el género tragicómico. Partimos de una estructura que remite lejanamente a un Oficio de Tinieblas, en el que se van alternando escenas de la vida de Cristo, planteadas desde un enfoque naïf, que son interrumpidas por lamentaciones que vienen a recordarnos el destino al que el héroe está abocado.

Analizar la trayectoria artística de un creador que puede permitirse montar lo que le da la gana por vocación





propia, manteniéndose al margen de las leyes del mercado, es como leer su diario personal. Por eso a mí me da cierto pudor analizar mis puestas en escena, porque todas corresponden a momentos personales. Este espectáculo, que era el de mi encuentro con la muerte en primer plano, está dedicado a la memoria de mi abuelo, don Alonso Zamora Vicente, insigne filólogo y sobre todo amigo, que hasta ese momento había sido mi compañero de viaje y consejero en casi todo lo humano y profesional. Y del vacío que dejó su ausencia, de la falta de consuelo de esta que les habla, que no es creyente, nació esta reflexión escénica, que me sirvió de consuelo en sí misma.

De ahí surgiría el esqueleto dramático de la representación. Me decidí a contar la historia de Jesucristo como el viaje mítico del héroe trágico predestinado a una muerte sangrienta y terrible que será motor de nueva vida.

Nuestra perspectiva del mundo trágico, está inevitablemente teñida de una lectura existencialista que aún hoy sigue marcando las bases de nuestro pensamiento de ciudadanos europeos de cultura media, hijos de un agnosticismo extremo, inevitablemente marcado por el periodo histórico que nos ha tocado vivir. Hombres del siglo XXI con las mismas dudas que nuestros antepasados prehistóricos, que seguimos cuestionándonos aspectos existenciales que no hemos conseguido llegar a comprender, y que sólo hemos llegado a aceptar, a través de la interpretación de la concepción cíclica de

la vida y la muerte, que mantiene abierta una puerta abierta a la esperanza.

Quizá sea aquí donde resida el éxito del espectáculo, en que conseguimos crear un ritual contemporáneo, inspirado en fuentes antiguas, pero que responde a nuestras necesidades más ancestrales. Algo de esto tiene que haber, puesto que nos hayamos antes un espectáculo que emociona a ateos y creyentes.

2) Inmersión en los orígenes de la literatura dramática.

El primer paso para la definición de la dramaturgia sobre la que se construiría el espectáculo, era optar por una ubicación histórica concreta. En esta ocasión decidí retroceder cien años con respecto al ámbito de repertorio al que nos hemos dedicado hasta ahora, para ubicarnos en el siglo XV. Se trata del momento de transición desde la última Edad Media a la Edad Moderna, un espacio de desconcierto en una sociedad eminentemente religiosa entre la que se ha extendido la actitud crítica. El siglo XV, marcaría además un punto de inflexión en la historia del teatro, pues es el momento en que se pasa del drama litúrgico que formaba parte de los oficios, a estructuras que nos remiten ya a una concepción más cercana al drama moderno. A este periodo pertenecen esos autores que han sido considerados los padres del teatro en castellano y cuyos textos, junto a otros anónimos procedentes de diversos cancioneros coetáneos, han servido de base para la construcción de este Misterio del Cristo de los Gascones: Gómez Manrique, Diego de San Pedro, Fray Íñigo de Mendoza

y Alonso del Campo. La línea central en torno a la que se ha desarrollado la estructura dramática, parte de diversos ejemplos de Planctus Mariae, lamentaciones de la Virgen al pie de la Cruz, que son todo un género en el siglo XV.

En el Misterio del Cristo de los Gascones, tenemos un coro completo de actrices y músicas que hablan por boca de su corifeo, que es la Virgen, un personaje que, desde nuestra visión de espectadores del siglo XXI, relacionamos inevitablemente con parámetros de tipo brechtiano: “Yo soy aquella María / del linaje de David. / Oíd señores, oíd / la gran desventura mía(..)” (Lamentaciones fechas para la Semana Santa, de Gómez Marriqué).

De alguna manera, ese coro de mujeres de clara influencia griega, constituye un sólo personaje desdoblado, que entronca directamente con la tradición de la lírica popular y algunos ejemplos de su temática recurrente, como es la pérdida del amante. Este enfoque femenino, que no feminista, y que tampoco tiene nada que ver con el oportunismo mediático del Código da Vinci, tan de moda en aquel 2007, surge de una característica connatural al equipo de Nao d'amores: el hecho de que seamos una compañía de aplastante mayoría femenina. Lejos de cualquier pretensión reivindicativa, abordamos la historia desde una perspectiva negada tradicionalmente por los medios oficiales eclesíasticos, pero que ha tenido una presencia constante a lo largo de la historia del arte, llegando a formar parte de nuestro imaginario colectivo a través del mundo de las imágenes.



El reparto se completa con la participación de dos actores que como manipuladores centrales del títere, simbolizan el alma del Cristo. En una dramaturgia que parte del juego de ambivalencias, en la que se habla de la unidad de la vida y de la muerte, no es tampoco casual que los dos personajes masculinos que dan vida al muñeco, interpreten además a Judas y San Pedro, los dos personajes que le traicionan. Existe además toda una red de simbologías internas que nos han servido para urdir el entramado conceptual del espectáculo, como por ejemplo el hecho de que en iconología religiosa, la cruz sea el elemento que reconcilia los dos mundos: lo aéreo y lo terrestre, lo femenino y lo masculino.

3) Investigación musical. Alicia Lázaro, musicóloga responsable de estas labores en todos los espectáculos de Nao d'amores, realizó la búsqueda de propuestas que terminarían articulando una auténtica narrativa musical inseparable de la estructura textual que sustenta el espectáculo. En sus notas al programa, cuál fue la orientación global de su trabajo:

“No sabemos en qué momento y circunstancias exactas llegó a Segovia la imagen del Cristo de los Gascones. Pero en la época del obispo ilustrado Arias Dávila (1465-1497) se copió en Segovia, tal vez para la reina Isabel, una colección de músicas sacras y profanas, en latín, francés, flamenco y castellano, salvadas del incendio del Alcázar en 1867 al encontrarse, quizás por azar, en la Catedral: el Cancionero de Segovia. Su contenido refleja tanto la influencia de la música franco-flamenca en España, como la importancia creciente de la música española en lengua vernácula, que el Cancionero de Palacio, conservado en Madrid, hará evidente en esa misma época. Reflejar con rigor, pero ejerciendo la libertad de elegir nuestro modo de expresión, y recorrer en el Misterio del Cristo una parte de ese trayecto musical, ha sido nuestra labor. La partitura final combina la música litúrgica con la profana y proviene del Cancionero de Segovia (piezas transcritas por E. Pancorbo y A. Lázaro), del Cancionero Musical de Palacio (editado por F. A. Barbieri y H. Anglés entre otros), del de Montecassino (estudiado por I. Pope), y de Uppsala (estudiado por Bal y Gay, R. Mitjana y M. C. Gómez Muntané, entre otros). El Kyrie sobre el tema de Nunca fue pena mayor (motivo recurrente en la música de este espectáculo) proviene de una misa de F. de Peñalosa conservada en Tarazona, y las citas litúrgicas en latín, de las Pasiones de J. Anchieta y el Pasionario Toledano, (estudiados por D. Preciado). Esbozamos asimismo alguna danza de la segunda mitad del siglo XV. Música viajera que en algunos momentos cruza el camino que la tradición nos cuenta que hizo esta imagen, desde Gascuña a Segovia.”

Definición estética

A partir de aquí, con las reglas del juego ya planteadas, sólo había que ir tirando del hilo para configurar el ámbito estético, y sobre todo encerrarse a jugar, para ir materializando el proyecto.

En primer lugar, con toda la documentación técnica en la mano, había que realizar la réplica que reproduce las características estéticas básicas de la talla original, pero que cuenta con varias innovaciones como son su fabricación en materiales ligeros, o las nuevas articulaciones que se han añadido al muñeco y que amplían sus posibilidades expresivas. Había que dar vida a la talla sin desvirtuar su estética. La técnica de manipulación por la que hemos optado está basada en el bunraku japonés, una elección que, más allá de la cuestión práctica, abrió una puerta a la búsqueda de conexiones entre la espiritualidad oriental y la tradición cristiana vinculada al Ciclo de Pasión. De esta manera, nuestro Cristo reviviría en un espacio escénico, reducido, circular, que representa el espacio sagrado del tatami, que es espacio de lucha, pero también de aprendizaje físico y espiritual.

El espacio de actuación, parte de las dimensiones de la Iglesia de San Justo, para la cual fue creado el espectáculo puesto que la primera premisa de trabajo fue la del aprovechamiento del espacio arquitectónico como espacio escenográfico. Dentro de él planteamos un espacio delimitado, redondo como el uroboros, la serpiente que se muerde la cola. Redondo como el sol y la luna que entran en eclipse en el momento de la crucifixión. La mangrana del pantocrátor. Redondo como la orquesta de los teatros griegos, como las plazas de toros, como los circos romanos, un rin de boxeo. Es-



pacio para morir de alguna manera. Y al mismo tiempo un tímpano del pórtico de la gloria, rodeado por un lado de músicos, y por otro de público que también forma parte de la historia. Es también una puerta hacia algo: principio y final, todo es uno.

Con respecto al vestuario, planteamos un sistema de código muy sencillo. Del negro a un rojo que va invadiendo el escenario, al mismo tiempo que se va avanzando hacia el desenlace trágico. Todo se va tiñendo de sangre con cada episodio acontecido, pero al mismo tiempo esa sangre se torna del color púrpura triunfante con que se viste al Cristo en el momento culmen de su ascensión. El otro color que articula el lenguaje cromático del espectáculo es el blanco, color del sudario de Cristo, elemento fundamental a medio camino entre el vestuario y la utilería, con el que se recrea también el propio nacimiento como parte fundamental del viaje del héroe: Muerte que genera nueva vida, en un proceso circular.

Las referencias de la pintura de la época, fueron fundamentales no sólo para recrear la estética, sino para encontrar las claves con las que componer las mismas escenas que componen la representación. Me refiero por ejemplo a referentes iconográficos, como la tradicional representación de San Juan Evangelista apoyando la cabeza sobre el pecho de su maestro, que en nuestra función se utiliza para articular la escena de Judas, en un guiño metateatral que juega con los dos personajes que son interpretados por el mismo actor-manipulador. O a la composición escénica directamente copiada de las preceptivas pictóricas, como la recreación piramidal de la Piedad, los momentos tenebristas de la iluminación teatral, o la recreación del mismo Pantocrátor de San Justo para resolver la ascensión triunfal final.

Concluyendo

Este proyecto, que se gestó como iniciativa privada en respuesta a una invitación de la Junta de Cofradías de Semana Santa de nuestra ciudad, ha superado la previsión de cualquier expectativa: el mismo año de su estreno, era considerado el Mejor y Más Interesante Espectáculo del 2007 por El Cultural de El Mundo, la Asociación de Directores de Escena de España nos concedía el Premio a la Mejor Dirección de la Temporada, y ha quedado finalista a múltiples galardones entre los que podríamos destacar los Premios Max, o el Premio Valle Inclán. Ha sido representado en prestigiosos espacios escénicos como el Teatro de la Abadía de Madrid, o el Teatro de la Zarzuela, en importantes festivales de teatro y música antigua, así como en todo tipo de espacios no convencionales desde catedrales, hasta centros culturales, pasando por pabellones polideportivos o claustros renacentistas. Nuestro Cristo no ha parado de girar

por toda España, de norte a sur y de este a oeste, por Portugal, por Italia, y ahora nos encontramos en plena campaña de difusión por América, habiendo sido ya representado en Colombia, México y EE.UU.

Pero lo que más nos enorgullece, es que se haya convertido en parte imprescindible de la Semana Santa de Segovia, siendo representado cada año con enorme

éxito de público, en un acto que trasciende lo puramente escénico.

Misterio del Cristo de los Gascones, proyecto que pretendía desarrollar una vía de investigación entre rito y teatro, contenido teológico y reflexión personal, forma ya parte de la tradición, constituyendo un ejemplo de la recuperación del patrimonio histórico artístico desde una óptica absolutamente contemporánea.

Les fonts documentals i el seu tractament en ocasió d'una temàtica concreta: la Passió a Cervera i el seu entorn en els segles XV i XVI

Ramon Miró, *historiador*

La primera apreciació que cal fer en entrar en un camp d'investigació determinat és veure allò publicat prèviament, perquè ja serveix una mica de guia inicial. Per al cas cerverí, que fou el que ens interessà primerament, sabíem de l'existència d'un text passionístic i d'una publicació fragmentària (el manuscrit B) feta per Agustí Duran i Sanpere als *Estudis Universitaris Catalans* el 1915. Una primera focalització de la tesi envers aquesta temàtica i l'edició del text quedà eclipsada quan aparegué publicat el text complet dels dos manuscrits, el 1984, amb l'estudi ampliat, en complement del treball d'Agustí Duran, realitzat per la seva filla Eulàlia Duran.

Aquest fet ens decidí a reorientar la tesi a un territori més ampli, l'activitat teatral a Cervera entre els segles XV i mitjan XIX, amb la inclusió d'una colla d'activitats que podríem considerar parateatral, però que en part hi estaven vinculades (processons, desfilades, cerimònies, justes, ...). I també amb la consideració d'una colla d'activitats teatrals i parateatral que podíem trobar en l'entorn. De ser el nucli, passava a ser un capítol, el tema passionístic.

Les històries locals eren un bon material per trobar indicis a investigar. *El Llibre de Cervera*, d'Agustí Duran; les històries d'Igualada i Santa Coloma de Queralt, de mossèn Joan Segura; la de Tàrraga, de Josep M. Segarra i Malla; la de Lleida, de Josep Lladonosa i Pujol;¹ la de Solsona, d'Antoni Llorens i Solé; etc. Tots ells donaven indicis i en algun cas referències interessants a activitats teatrals o a l'existència d'alguna activitat parateatral que ens podia interessar.

A partir d'aquests textos abordàvem els arxius i ens anàvem familiaritzant amb el tipus de documents que hi podríem trobar, així com a quines sèries documentals les notícies podien ser més interessants. Un cop trobada una notícia o dada en un any determinat, recorriem totes les sèries dels llibres conservats d'aquell any, per si trobàvem més dades.

Aquest treball minuciós, el férem especialment en el cas de Cervera i així poguérem anar trobant noves dades. Més enllà d'una recerca selectiva orientada per les històries locals, emprenguérem el seguiment sistemàtic de les sèries més riques en dades, que foren les dels llibres de comptabilitat dels consells municipals, tant en el cas de Cervera com en el de Tàrraga i el de Bellpuig.

El fet de donar a conèixer algunes descobertes que anàvem fent ens portà a avançar la representació de la Passió a Tàrraga, el 1480, respecte a Cervera (1481), si bé a mesura que avançàvem en la recerca poguérem trobar dades més reculades per a Cervera (el 1477, com a més reculat), que ens marcaven un ordre de precedència més conseqüent amb la importància de les poblacions en aquells segles.²

Les dades trobades ens permetien relacionar poblacions i activitats, i anar conformant el seu paper en la història del teatre català d'aquelles èpoques, de la qual s'havien fet estudis molt interessants, però encara cap de conjunt.

El director de la tesi doctoral fou el doctor Josep Romeu i Figueras, el més destacat especialista en teatre medieval i en una colla d'altres matèries literàries, en aquells anys.

Enllestida la tesi el 1992, podríem dir que en endavant hem anat entossudint-nos en aquests estudis, si bé ampliant més encara els contextos i els interessos (per exemple a l'activitat dels frares predicadors llogats a les quaresmes, a Cervera, Tàrraga, Lleida, ...; o bé a l'existència de capella de cantors i d'organista i altres músics a les parròquies, tema també estudiat ja per a Cervera, Tàrraga, Bellpuig, ...). O col·laborant amb altres estudiosos, especialment l'amic Pep Vila, en l'edició de textos teatrals i parateatral medievals o de l'Edat Moderna de variades procedències.

1. Per a Lleida, a més a més, Josep Lladonosa tenia una monografia específica, *La eucaristia en Lérida* (1964), amb dades importants sobre la processó de Corpus; i Luis Rubio Garcia havia publicat també un estudi molt interessant, *Las Representaciones Sacras en Lérida* (1949, reprès després al seu volum *Estudios sobre la Edad Media Española*, 1973).

2. En un primer article, "La Passió a l'Urgell. Segles XV i XVI" (1990), parlàrem de la possible influència gradual Lleida-Tàrraga-Cervera, per la difusió de la Passió. A la tesi, però, ja havíem trobat dades anteriors per a Cervera que ens permetien un ordre més real d'importància de poblacions: Lleida-Cervera (primer Corpus i després Divendres Sant)-Tàrraga. Més tard encara, el 1998, publicàvem un nou article on podríem refinar encara més les relacions amb un segon moment d'influència de Cervera a Tàrraga: "Setmana Santa a Tàrraga (segles XV-XVII)" (1998).

Un encàrrec de la Universitat de Lleida, l'antologia Teatre medieval i modern (1996), ens va permetre publicar una versió del manuscrit B de la Passió de Cervera com a mostra de misteri (al costat d'un drama litúrgic i d'una comèdia) i donar, a la introducció, un panorama resumit del que havíem anat trobant o coneixent.

Podríem afegir que, amb una colla de materials recollits (molts, de recerca arxivística a l'Arxiu Comarcal de Cervera i al Capitular de Lleida, encara inèdits), anem persistint en la temàtica.

1. El context celebratiu (segles XIV i XV)

El primer problema en centrar-nos en un tema determinat és el de considerar una colla de ramificacions que hi són enllaçades. La Setmana Santa era un període de fortes vivències religioses tant a l'Edat Mitjana com a l'Edat Moderna.

Durant la Setmana Santa, sovint era llogat un predicador d'algun dels ordes religiosos amb monestir a la població. Si de primer se satisfien amb el pare lector del monestir en qüestió, i el Consell municipal pagava el sermó del Divendres Sant, aviat en faran venir els de més anomenada i s'allargarà la predicació a tota la Quarisma. Els sermons de segur que recreaven la Passió i la Resurrecció de Crist com a temes estrella en aquells dies. L'assumpció de la despesa per part del Consell municipal permetrà resseguir no només les quantitats pagades, ans també l'orde del frare i, en molts casos, el seu nom i convent d'origen. Aquí, també, els textos escrits conservats d'aquests sermons són pura excepcionalitat.

Els *Vita Christi* i les Passions populars en vers -sovint dialogades- medievals conservats ens ofereixen versions més o menys literaturitzades del tema, on la contemplació mental de la passió de Crist -recreada detall a detall- era l'atractiu més nuclear. En aquesta línia, hi ha el text trobat per Joan Segura a Freixenet - a la Segarra- i editat per Ernest Moliné i Brasés als Estudis Universitaris Catalans els anys 1919-1920: *Passió, mort, resurrecció y aparicions de Nostre Senyor Jesucrist* (manuscrit del segle XIV). El poema presenta ja com a dominant la rima de noves rimades en versos octosíl·labs.

Al missal trescentista que el Pare Jaume Villanueva consultava a Cervera en el transcurs del seu viatge per les esglésies de València, Catalunya i Mallorca, trobà una cerimònia litúrgica vinculada a la Setmana Santa: era la *Depositio Christi* que se celebrava el Divendres Sant.

Solange Corbin la qualifica de costum litúrgic regional i és ben probable que se celebrés a l'església major cerverina en la forma litúrgica típicament medieval.

D'aquest costum a la primera dada en què ens consta una possible referència a representació de la Passió a Cervera (el 1477) hi ha ja un salt notable. El fet de no haver conservat llibres consueva de l'església cerverina de Santa Maria d'aquells segles ens impedeix veure'n la continuïtat. En l'endemig, però, el tema era viu a l'entorn i també a la població.

Respecte a la representació de la Passió a Lleida, hi ha dades des del 1431. Al 1453 passa a ser representada al claustre de la seu i tornem a tenir-ne dades de representació el 1482 i, amb l'especificació de "entremesos de Pasqua de Resurrecció", els anys 1511, 1517, 1521 i 1522.

D'aquestes representacions lleidatanes només tenim constància de despeses en els llibres de l'obra, d'ornamentaria i d'algunes decisions capitulars. No n'ha quedat cap text, tot i que no dubtem que aquest seria escrit en les tradicionals noves rimades. Queda també com a pura hipòtesi la probable relació entre aquest text lleidatà i el text antic de la passió cerverina dels anys 1477 a 1519.

Encara ens cal considerar una dada aïllada que vam trobar a l'Arxiu Històric de Balaguer, i és que l'any 1475 consta la "representació del resucitament de Llätzer" al temps de la Setmana Santa.³

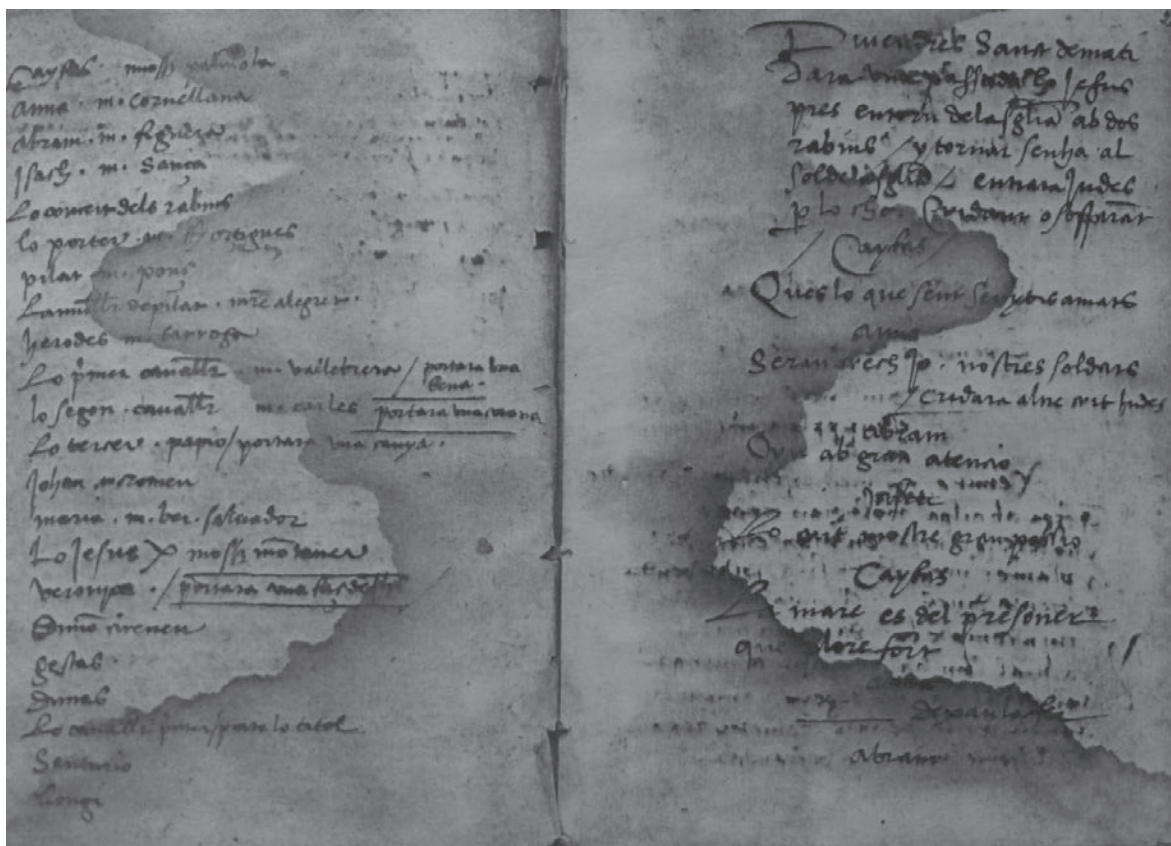
Ja al temps de les representacions de la Passió, a Cervera, ens consten igualment dades de la construcció del monument (ex., dades de 1488, en què paguen disset diners per sis pams de bordat per al monument). Constarà igualment una processó celebrada el Dijous Sant a l'interior de l'església, amb dotze preveres vestits d'apòstols, que duen el Corpus Christie al monument per a segellar-lo allí dins. La visita de les autoritats civils al monument comportarà també una certa ritualització i el pagament d'un refresc.

Així mateix, l'any 1490, al consell celebrat el dotze de maig, el Consell determinà pregar als preveres i als ordes (convents) que cada dia fessin dir la "passió" baixa, "la del Divendres Sant, ab les commemoracions acostumades perquè Nostre Senyor Déu nos quart de pestilència" (Consells, 22r).

2. Les vinculacions a altres moments celebratius: el Corpus com a pol teatral originador

Amb les dades que anàvem trobant a Cervera, que-

3. Recordem que l'episodi de la història de Llätzer serà inclòs a l'última representació de la Passió a Cervera (la de 1545) i reprès a Tàrraga l'any següent.



Manuscrit B de la Passió de Cervera

dava clara l'anterioritat de l'espectacle teatral vinculat a la processó de Corpus. Per això arribarem a titular un treball primicer "El teatre tardomedieval a Cervera: possibilitat d'un model de tipologia secundària" (1991), i proposàvem la teoria que per a Cervera probablement, i per a una altra colla de poblacions catalanes que no fossin seu de bisbat, les primeres representacions teatrals serien generades pels entremesos de la processó de Corpus, i d'aquí passarien després les representacions a altres dates de l'any litúrgic, en bona part perquè les confraries organitzadores s'atrevirien a fer alguna activitat teatral també a les festes patronals o en altres dates assenyalades.

La mateixa riquesa documental dels textos cerverins conservats respecte a la processó de Corpus (la sèrie de crides i ordres de la processó conservada, emanada del Consell municipal, és veritablement excepcional) ens permetia estudiar amb bastant de detall l'organització del seguici processional i les seves variacions, així com la riquesa, varietat i progressiva densificació de la secció d'entremesos, que trametia a una colla de confraries i convents encarregats de mantenir-los i de fer-los representar.

La quantitat de llibres conservats de consells i de l'activitat econòmica d'aquestes confraries i convents era ben mínima. Tot i així, permetia tenir un tast de

l'evolució en l'entitat dels entremesos la conservació d'alguns llibres de la Confraria del Sant Esperit i d'uns inventaris de la de Sant Joan i la de Sant Francesc. Comprovàvem en estudiar-los com eren freqüents alguns entremesos sobre la Passió o episodis relacionats, a l'entorn de la vida de Jesucrist.

El nom: entremès/misteri i les seves relacions. És àmbit d'especulació tan sols, però és raonable pensar que en els textos dels entremesos de Corpus s'aprofités textos ja existents de misteris. Els dos termes arriben a ser pràcticament intercanviables en determinats casos, i així trobem anomenar-se entremesos les parts del misteri de la Passió representades a Lleida per Pasqua de Resurrecció, els anys 1517, 1521 i 1522. La interrelació entre una i altra designació i un i altre moments dona lloc a una colla de creuaments en els noms que ens afermen en la realitat d'aquestes relacions (vegeu MIRÓ, 1999).

3. Les representacions entre 1477 i 1519

És ben prima la informació que tenim d'aquests anys, sobre les representacions, i en bona part consisteix tan sols en dades de despeses fetes pel consell municipal en pagar quelcom, que, des del segon any que hem resseguit, és la construcció del cadafal a l'interior de l'església, per a la representació de la Passió el Divendres Sant.

Que el 1480 consti a Tàrraga, amb ajuts inclosos a cantors, ens vindria a confirmar indirectament l'entitat d'aquesta representació a Cervera, els anys 1477 i 1479.

L'any 1488, és el Consell municipal que determina pregar al clergat i a aquelles persones aptes i necessàries, que prenguin càrrec de fer la representació el Divendres Sant i els assignen vint sous (una lliura) de subvenció. La determinació fou presa al consell del dia cinc de març i permet veure com l'afer és, bàsicament, competència dels preveres de la parròquia, ajudats per algú més. L'ajut del Consell anirà, segons els comptes, a fer el cadafal (com ja constava el 1479 i el 1481, encara que amb un ajut inferior); ahirora, l'existència de la despesa als llibres de comptabilitat ens confirma que el prec fou seguit i la representació realitzada.

No hi ha, doncs, una realització automàtica i continuada, cada any, de la representació de la Passió, sinó una tendència a fer-la de tant en tant, amb un ajut desigual des del Consell municipal, que, això sí, va destinat bàsicament a fer el cadafal per a la representació i que normalment ronda els vint sous.

El 1501 tornarem a trobar decisió de Consell, però ara a posteriori. El fuster Bernat Cardona féu el cadafal del Divendres Sant per a la representació de la Passió a petició d'alguns paers i consellers, i ara ha de portar el tema a Consell perquè altrament no li paguen la feina; al consell de vint-i-nou d'octubre, finalment, fou tractat el tema i determinaren donar-li vint sous (la lliura més habitual). I acabà cobrant-los el trenta-u d'octubre d'aquell any.

Encara, el 1506, tenim la certesa que amb la Passió es representava l'acte de la baixada a l'infern per alliberar els primers pares i altra descendència humanal, després de la crucifixió i mort de Crist, puix que hi ha despesa també a pintar la boca de l'infern; aquest any, la despesa del Consell arriba quasi a les quatre lliures. No consta, però, com a nova introducció, així que el decorat podria ser també anterior.

El 1508 i el 1512 tornem a trobar els vint sous acostumats. I torna a disminuir el 1518 i el 1519.

Les dades, doncs, en combinació amb altres o en relació entre elles, permeten tenir la seguretat que els preveres anaven representant la Passió el Divendres Sant a l'interior de l'església de Santa Maria, de tant en tant. La proposta de Baltasar Sança a la Comunitat de preveres de tornar a fer una nova representació el 1534 acaba de confirmar, des de l'àmbit de la pròpia Comunitat de preveres, aquesta activitat, "considerant la oportunitat y la molta habilitat dels preveres d'aquesta nostra venerable Comunitat".

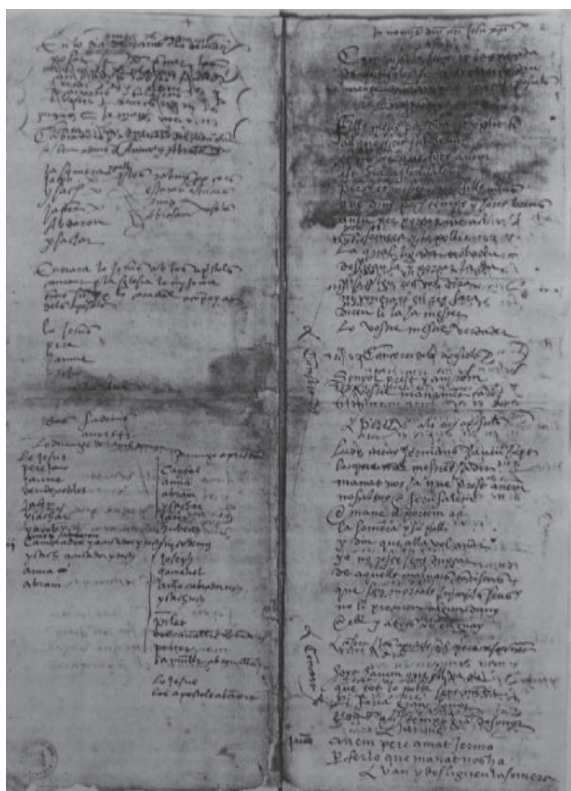
4. L'especificitat dels textos certerins (segle XVI)

A l'Arxiu Comarcal de Cervera es conserven dos manuscrits d'aparença ben diversa, que cal catalogar també de manera diferent; fins i tot la descoberta fou en dos moments diferents. El manuscrit B fou el primer en l'àmbit de descoberta i de consideració en el segle XX. Conegut per Agustí Duran i Sanpere, que havia emprès la recollida i catalogació dels materials dels arxius, abans de passar a treballar a Barcelona, fou publicat per ell l'any 1915 als Estudis Universitaris Catalans. A la publicació diu que el manuscrit no era inclòs a l'inventari de l'Arxiu de la Comunitat de Preveres perquè "havia estat fins ara en les oblidades estancies dites arxiu vell de l'esglesia mentada" (DURAN, 1915, 241).

Segons explica la seva filla, Eulàlia Duran, fou amb posterioritat a aquesta edició, que "Duran i Sanpere trobà entre els papers vells de la casa certerina de mossèn Ignasi Arques un segon manuscrit que contenia unes altres dues representacions, L'entrada a Jerusalem i La Citació o Concili contra Crist, destinades al Diumenge de Rams." (DURAN, DURAN, 1984, 10). Si la troballa del primer manuscrit ja fou atzarosa, la d'aquest segon encara deu més a la casualitat. Mossèn Josep Arques era un important erudit en qüestions històriques, especialment en referència a l'esglesia i la vida religiosa a Cervera; deixà inèdits una colla de manuscrits amb estudis històrics que no hem consultat, però. D'Ignasi Arques sabem que fou subscriptor de Lo Pla d'Urgell, el setmanari editat per Valeri Serra i Boldú. És estrany que ni un ni altre haguessin dit res d'aquest segon manuscrit.

Les característiques externes de presentació entre els dos manuscrits no poden ser més dispars. El manuscrit A presenta una coberta de pergami moderna i un text força net, si el comparem amb l'altre. En el seu contingut no hi ha ni un vers que provingui de Lo Passi en cobles, si bé hi ha el paper del porter de Ponç Pilat que segueix aquest metre i les rimes més complexes amb combinacions derivades de creuats i encadenats. Té tota l'aparença de ser una còpia neta d'un text anterior de creació. Just a l'inrevés del manuscrit B, que presenta l'enquadernació antiga i, amb versos ratllats, trossos de text enganxats, repeticions de fragments en altres parts, etc., es presenta clarament com un text de creació.

El manuscrit A consta de setze fulls de paper gran foli plegats verticalment. Les cobertes, de pergami, són modernes. La lletra és la mateixa que trobem a B, potser una mica millor cal·ligrafiada; que el text no sigui directament de creació, sinó còpia, confirmaria aquesta apreciació. Conté el text de "L'entrada de Jesús a Jerusalem" per representar el Diumenge de Rams al



Manuscrit A de la Passió de Cervera

matí i el “Concili contra Jesús” que podria correspondre a la referència inicial de “La citació”, per a primeres hores de la tarda (“al deprés dinar”). Porta acte seguit l’especificació “Compost en lo any MDXXXVIII i en lo dit any representat en Cervera”. És en base a aquesta especificació i al fet que tot seguit hi haurà un llistat de personatges que intervenen a la representació de l’any 1545, que pensem que aquest manuscrit és posterior al manuscrit B i que, com a còpia, fou feta per Baltasar Sança no al 1534 sinó al 1545. Un altre argument a favor seria el fet que a l’únic foli on apareix filigrana és al foli set, i es tracta d’una campana (filigrana que no apareix en els fulls del manuscrit B).

El manuscrit B, el segon quant a l’ordre d’episodis que conté, és sens dubte anterior i es tracta d’un manuscrit de treball, de confecció; hi ha molts fragments ratllats, amb una nova redacció, i fins i tot, d’algunes parts, redaccions alternatives sense ratllar que implicaven dues possibilitats diferents de representació. Aquest sí que el situariem com escrit l’any 1534, encara que la nota final -i potser alguna possible variació final de text, en full afegit- hauria estat escrita el 1545. El format que presenta, fulls de paper foli plegat horitzontalment, és el més habitual en els textos teatrals conservats (per exemple en el manuscrit Llabrés, o bé en els manuscrits de les passions manuscrites conservades dels segles XVII i XVIII).

El manuscrit B presenta dos tipus diferents de filigranes, si bé són similars i podrien pertànyer al mateix molí paperer. Són la filigrana d’un guant/una mà (foli 4) i la d’un guant/una mà amb una corona damunt (amb algunes diferències de forma, apareix als folis 13, 30, 31 i 34). Presenta la mateixa cal·ligrafia que el manuscrit A i, segons especifica al final, “Fonch acabada de compondre la Sancta Passió lo dia de Sancta Maria de Mars, any MDXXXVIII, per los venerables mossèn Pere Pons y mi, Baltasar Sansa. Fonch representada en lo any de MDXXXVIII. E aprés en lo any MDXXXV, en lo qual any se tingué consell en Torento.”

Conté la “Passió” pròpiament dita, els “Plants de Joan i de la Magdalena” i el “Davallament de la Creu”.

5. Les extensions comprovades (Tàrraga) i possibles (Bellpuig)

Una primera extensió del text antic (potser el de Lleida, passant també per Cervera), el 1480, fou a Tàrraga, on veiem el Consell municipal que accepta el pagament d’una colla de despeses per la representació de la Passió el Divendres Sant. El fet anava acompanyat de dos elements més de referència teatral o parateatral: al Corpus de 1479 i, posteriorment a la Setmana Santa, al Corpus de 1480, el Consell paga també ajuts perquè diverses confraries i convents de Tàrraga facin entremesos a la processó (MIRÓ, 1990).

Si per aquest primer moment és el context targarí i el del seu entorn que ens ajuda, el segon cas és molt més clar. El 1546 es dóna una extensió provada de la consuetud cerverina, feta copiar expressament i representada a la plaça, a Tàrraga. El tema és tractat prèviament al Consell municipal targarí, en la sessió del dia catorze de març. No sembla una iniciativa directament del clergat, en aquest cas, i el fet que la representació es faci a l’exterior i no a l’interior de l’església n’és un indicatiu més. Tracten el tema que “alguns los han dit com tenrien intent de fer la Resurrecció de Llätzer o la Passió, y que no volrien sinó que la universitat pach los gastos de fer cataffals y loguer de caretas, y per ço que obtinguen licència del senyor ynquisidor.” (Consells, 134r)

I és després, a la sèrie de despeses amb què es carreguen, que podem establir l’entitat de l’obra representada (tant la Resurrecció de Llätzer com la Passió pròpiament dita), així com la relació amb un entorn on totes aquestes activitats o similars eren ben vives.

De primer, ens referma la relació amb Cervera, no només en la imitació d’activitats, sinó fins i tot en la còpia de textos. Així, un dels rebuts és de dos reals (quatre sous) a mossèn Muntaner, notari de Cervera “per un traslat tragué de la consuetud per les coses de la Pas-

sió”.⁴ Confirmaria, en certa manera, la introducció que determinaven fer els preveres cerverins de l’episodi de la Resurrecció de Llätzer a la Passió que representaren el 1545. Més enllà d’aquesta determinació (de la Comunitat de preveres), no teníem altra confirmació de la representació efectiva d’aquest nou episodi.

Després, hi ha una colla de despeses en fer els cadafals necessaris per a la representació, amb alguna referència explícita al port i retorn de fustes a gent particular que les deixà per a l’ocasió. Així mateix, consten despeses en fer la creu de Jesús i les dels dos lladres.

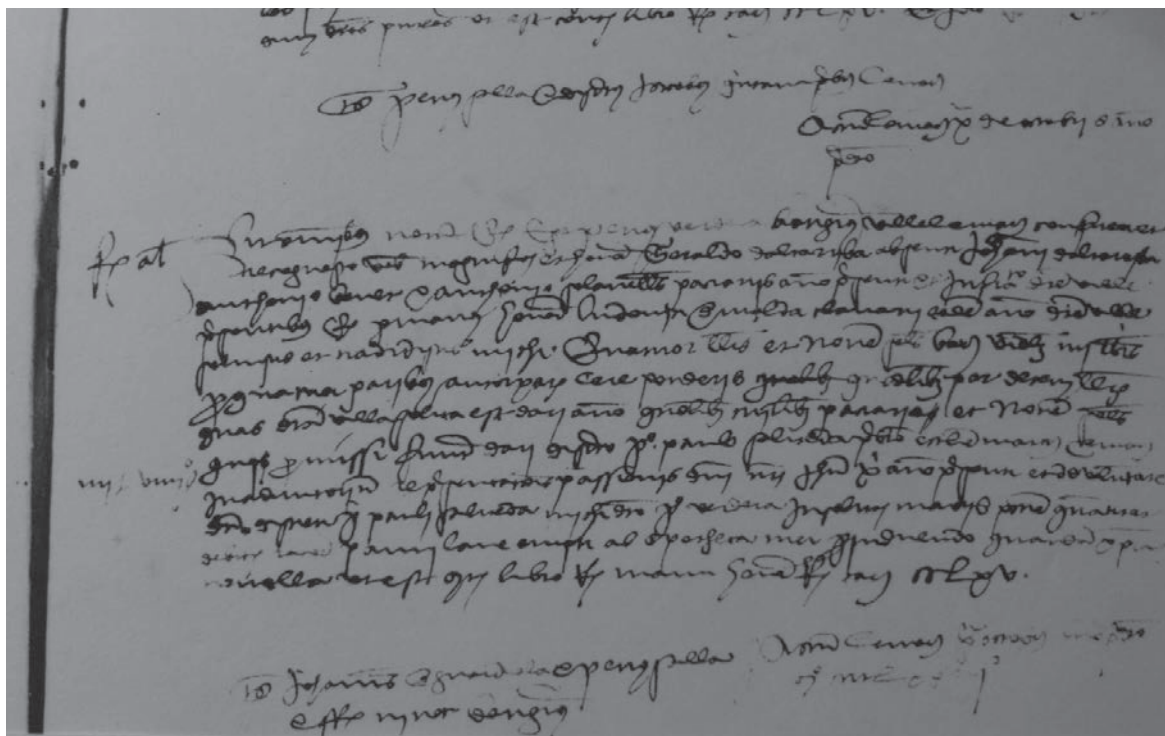
També consten les despeses d’un viatge fet a Lleida a llogar màscares, un altre a Cervera pel lloguer de dues màscares i un altre al Tarròs a cercar un vestit de diable. I altres despeses en elements d’atretzo, com les mitres d’Annà i Caifàs, així com quatre diademes.

I encara, en una determinació posterior de Consell, celebrat el vint-i-quatre d’abril, després de la representació, es confirma la doble representació feta i fins i tot determinen donar un ducat a mossèn Rabassa (Pere Baltasar Rabassa), llavors potser estudiant i després notari de Tàrrega, per haver fet amb tant d’encert el

paper de Jesús. Rabassa esdevindrà un notable reporter de festivitats i fasts celebrats a Tàrrega en anys posteriors (una mica com farà abans mossèn Baltasar Sança a Cervera).

Més enllà d’aquesta data, a Cervera consta la representació d’algunes obres diferents de la Passió i a l’exterior de l’església parroquial. També a Tàrrega, consta una certa continuïtat de representació d’obres a l’exterior de l’església. Un any especial, però, serà el 1555, en què es parla de la representació d’uns episodis, ara a l’interior de l’església, el Dijous Sant de 1555. Les dades sobre aquesta representació, però, són ben escasses i no ens permeten tenir idea de quins foren els episodis representats.

Aquell any fou ben especial a Tàrrega. El vint-i-dos de març consta que el Consell municipal donà quatre sous als d’Arbeca, que representaren el Misteri de sant Cristòfol, per haver estat els primers (hi havia una colla de representacions que se’ns escapen ?). Després, per Cinquagesma, fou representada a la plaça Major la Història de la vida cristiana (o de Vita Christi, en una altra referència) i el consell ajuda en els cadafals.



Primer text amb referència a representació de la Passió (Cervera, Àpoques del comú, 1477)

4. Aquest mossèn Muntaner, notari de Cervera, no sembla que s’hagi d’identificar amb el mossèn Lluís Montaner, prevere, que trobem implicat en la representació de la Passió a Cervera el 1545. En aquelles dates hi havia dos notaris a Cervera amb aquest cognom, Joan Montaner (Major) i Joan Montaner (Menor); la distància inicial dels llibres conservats entre l’un i l’altre, d’una trentena d’anys (1501-1560 el primer i 1532-1566 el segon –traiem les dades de la catalogació feta per Montserrat Canela i Montse Garrabou-), fa pensar en una relació de pare-fill. Com que els dos actius es troben el 1546, podem pensar que potser més aviat la feina seria encarregada al més jove, puix que tampoc no comporta un pagament gaire quantios; i és probable que el prevere Lluís Montaner fos germà o cosí germà del més gran i els pogués passar sense problemes els textos a copiar.

Una possible derivació cap a Bellpuig podríem apuntar encara amb la representació del Davallament, almenys l'any 1583. Consta l'adob d'un Crist articulad, per a aquesta funció explícita, per part del Consell municipal i potser amaga –la breu despesa- una certa consuetud.

xem una riquesa ben interessant en el cas de l'Arxiu Comarcal de Cervera, menor a Tàrraga i Bellpuig, tot i ser, en aquesta última població, un fons similar al d'Agramunt i prou interessant i excepcional, per a arxius sense ajut exterior i amb manteniment únicament des dels ajuntaments respectius. Considerem tot seguit els àmbits que han estat fructífers quant a proporcionar-nos dades.

6. Recapitulació. La diversitat de fonts i el sentit dels actes.

Fons escrites

Depèn de la riquesa dels arxius conservats. Reconeix-

En breu esquema de fons amb dades localitzades, tenim per a Cervera:

Fons Municipal:	Consell municipal (de Paeria)	
Determinacions	Llibre de Consells	pràcticament anual
Comptabilitat	Llibre de Racional	en grups d'anys
	Llibre de Clavaria	pràcticament anual
	Èpoques Comunes	pràcticament anual
Ordinacions, Records i Crides	Llibre de records i crides	en grups d'anys
	Llibre de crides	
	Llibre d'ordinacions	
	Ordinacions i crides de la processó de Corpus (en llibret de plec)	pràcticament anual
Fons Eclesiàstic:	Comunitat i Confraria de Sant Nicolau	
Determinacions	Llibre de consells	en grups d'anys
Consueta	--	
Llibres funcionals	Missal, Gradual, Prosari, ...	
Manuscrits de teatre	Manuscrits A i B d'episodis de la Passió	
Fons General:	Confraria del Sant Esperit	
Determinacions	Llibre de consells	en grups d'anys
Comptabilitat	Llibre de comptes	en grups d'anys
	Confraria de Sant Francesc –Hospital Berenguer de Castelltort	
Comptabilitat	Llibre de dates i rebudes	en grups d'anys
Inventari	Llibre dels inventaris de l'hospital	en grups d'anys
	Confraria de Sant Joan i Sant Eloi	
Inventari	Inventari de la confraria de mossèn Sant Joan lo vell	Inventari acumulatiu
	Confraria del Roser	
Comptabilitat	Comptes i inventaris de la confraria del Roser	en grups d'anys
Inventari	Comptes i inventaris ...	en grups d'anys

Per al cas de Tàrraga, escurcem les sèries i tenim:

Fons Municipal:	Consell Municipal	
Determinacions	Llibre de Consells	en grups d'anys
Comptabilitat	Llibre d'albarans	en grups d'anys
	Llibre de Racional	en grups d'anys
	Llibre de Clavaria	en grups d'anys
	Llibre de Comptes del Consell	en grups d'anys

Per a Bellpuig

Fons Municipal:

Determinacions

Comptabilitat

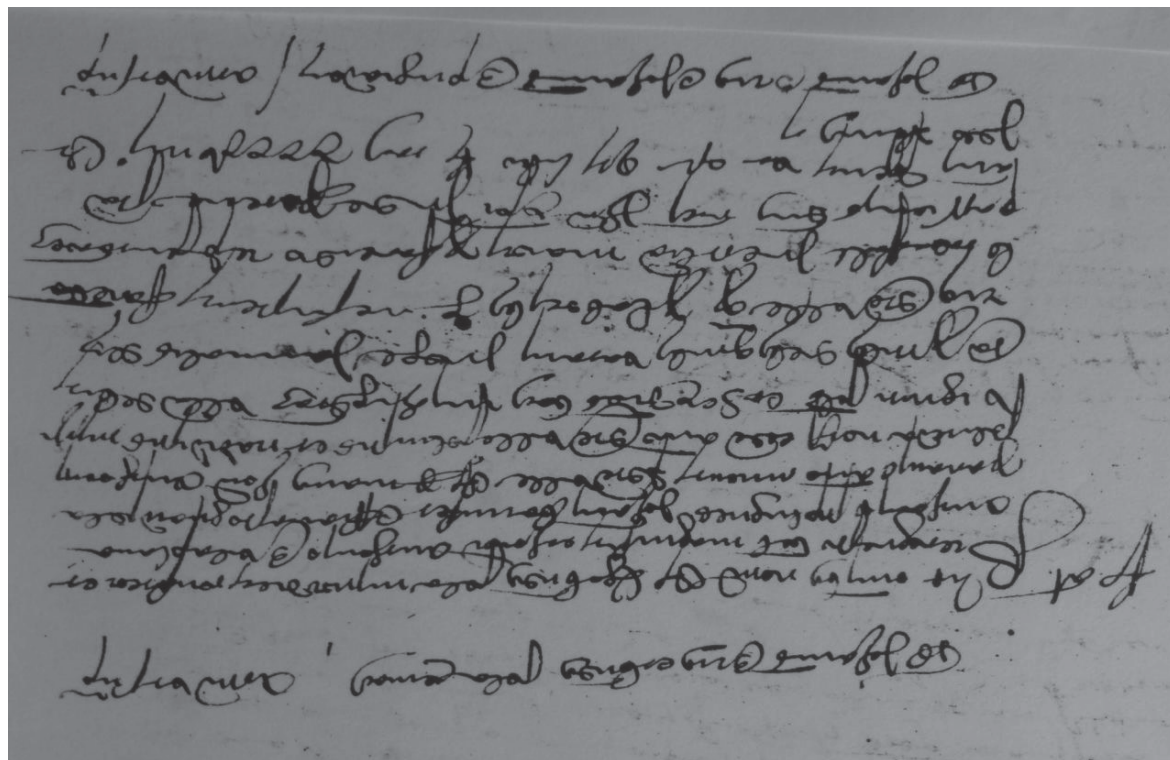
Consell Municipal

Llibre de Consells

Llibre d'albarans

en grups d'anys

en grups d'anys



Text de referència a la segona representació (Cervera, Àpoques del comú, 1479)

Fonts iconogràfiques

Quant a escultura, no tenim notícia que en el nostre entorn s'hagi conservat cap grup de davallament, ni tan sols cap Crist articulat.

Quant a pintura, hom té a l'entorn segarrenc i urgellenc algun retaule gòtic interessant. El més destacable, i al qual ja vam fer referència per a l'aparença de l'entremès de Corpus del Paradís Terrenal o d'Adam i Eva cerverí, és el de Guimerà, de Ramon de Mur (actualment al Museu Episcopal de Vic).

Més interessant, pel tema passionístic –i més encara pel de la dormició de la Verge–, és el retaule gòtic del Sant Dubte, d'Ivorra, avui conservat al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

Una i altra obra són de la segona meitat del segle XV i en donen, per tant, una visió ben contemporània a les activitats teatrals que considerem. Si estenem la consulta a tots els retaules gòtics catalans conservats, tindrem moltes més dades, tant d'episodis de la Passió com de llocs escènics (Paradís celestial, sepultura, boca d'Infern, etc.) que poden servir d'orientació adequada per saber com veien aquests episodis la gent d'aquells temps.

Sentit dels actes

Quant al "sentit moral" dels actes, cal ressaltar

l'ambivalència entre l'acte passional com a punt catàrtic de dolor necessari per a la redempció de la humanitat i la baixada als inferns, en què, amb l'alliberament dels Primers Pares i d'altres ànimes retingudes acompanya visualment –amb la mena de processó cantada que fan tots ells cap al Cel– el camí final de salvació que representa la crucifixió i la mort de Crist. En aquesta processó veiem ja el Crist triomfant sobre la mort, però aquest episodi de la redempció de la humanitat i l'afegit l'últim any, de la història de Llätzer, van en la línia de ressaltar la positivitat del dolor passionístic.

Així, Jesús ressuscita els morts a la vida terrenal (Llätzer) i, finalment, amb la seva mort en creu, els ressuscita a la vida celestial (significació amb el doble motiu d'encadenar el dimoni a l'Infern i de ser rebuts pels tres querubins a les portes del Cel, on entren processionalment després que aquests querubins guardians els afranqueixen el pas).

La Passió acaba amb el davallament de la creu i l'enterrament de Jesús per recordar el moment –encara de dol a la terra– en què es troben dins la Setmana Santa. Hi ha una alegria interior (s'ha acomplert la redempció), però falta encara la plena alegria exterior que no es produirà fins al Diumenge de Pasqua, en què s'acompleix la resurrecció de la carn amb la resurrecció

de Jesús. Aquests últims episodis, que seran els únics esmentats a les últimes representacions de Lleida i que entronquen amb el primitiu drama litúrgic, són absents de Cervera i el seu entorn en el període considerat.

Bibliografia.

Solange Corbin (1960), *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint* (Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux. Analyse de documents portugais). Société d'Éditions Les Belles Lettres. Paris/ Lisboa.

Agustí Duran i Sanpere (1915), "Un Misteri de la Passió a Cervera" a *Estudis Universitaris Catalans*, VII, Barcelona, p. 241-290.

..., "Antigues solemnitats de la Setmana Santa a Cervera" a *Nuevo Ambiente*, núm. 111 (Cervera, 22.04.1917), p. 3-4 (signat amb les inicials R. A., ref. a Romeu Altamir, un dels pseudònims usats en aquells anys).

... (1971), "El teatro en la iglesia y en la plaza" a *Diario de Barcelona*, 14.03.1971.

... (1972), *Llibre de Cervera*, Tàrraga, (n'hi ha reedició a Ed. Curial, Barcelona, 1977).

Agustí Duran i Sanpere i Eulàlia Duran (1984), *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*. Ed. Curial, Barcelona.

Francesc Massip i Bonet (1987), "Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana" a *D'Art*, núm. 13 Barcelona, p. 253-268.

...(1991), *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Diputació d'Alacant i Ajuntament d'Elx, Alacant.

... (1997), "La recerca en la història del teatre: el cas de l'espectacle medieval" a Biel SANSANO (ed.), *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*. Universitat d'Alacant, 1993. Sant Vicent del Raspeig/ Alacant, p. 11-45.

... (2007), *Història del Teatre Català. 1. Dels orígens a 1800*. Arola Editors, Tarragona.

Ramon Miró i Baldrich (1990), "La Passió a l'Urgell. Segles XV i XVI" a *URTX*, núm. 2 Tàrraga, p. 79-90.

... (1991), "El teatre tardomedieval a Cervera: possibilitat d'un model de tipologia secundària" a *Miscel·lània Cerverina*, núm. 7, Cervera, p. 41-57.

...(1992), *Activitat teatral a Cervera des del segle XV fins a mitjan segle XIX*. Tesi Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (edició en microfita, 1994).

...(1996), *Teatre medieval i modern*. Universitat de Lleida, Lleida.

...(1998), "Setmana Santa a Tàrraga (segles XV-XVII)" a *URTX*, núm. 11, Tàrraga, p. 89-104.

... (1999), "Els entremesos de Corpus a la tardor medieval" a *Revista d'Etnologia de Catalunya*, núm. 14 (Barcelona, abril, p. 122-131).

...(2001), "La temàtica pasqual a les terres de Lleida fins al segle XVIII" a Albert ROSSICH (coordinador), *El teatre català dels orígens al segle XVIII* (Actes del II Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: Teatre Català Antic. Girona, 1998). Edition Reichenberger. Kassel.

Josep-Sebastià Pons (1929), *La littérature catalane au Roussillon au XVIIe et au XVIIIe siècle*. Edouard Privat/ Henry Didier. Tolosa/ Paris.

Josep Romeu i Figueras (1957), "La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal. Essai de classification des passions dramatiques catalanes" a *Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*. Publications de l'Institut Méditerranéen du Palais du Roure. Avinyó, p. 68-106.

Luis Rubio García (1949), *Las Representaciones Sacras en Lérida*. IEI, Lleida.

...(1974), *Estudios sobre la Edad Media española*. Universidad de Murcia.

Les fonts documentals i el seu tractament en ocasió d'una temàtica concreta: la Passió a Cervera i el seu entorn en els segles XV i XVI

Resum

Amb la progressió de les descobertes de dades documentals, hom va refent un panorama i, alhora, enriquint-lo.

Costa trobar dades noves, però un cop trobades cal jugar-hi. Combinar, preguntar, obrir expectatives i, amb elles, orientar noves recerques.

Com en tota disciplina humana, l'àmbit de les dades/ descobertes i el de la teoria s'interrelacionen. Aquí fem una mena de reflexió i d'història sobre una colla d'anys de recerca i el que, en el nostre cas, ha anat generant, per confeccionar un panorama més o menys actualitzat de com veiem avui el tema.

Els apartats explícits que considerem són:

1. El context celebratiu (segles XIV i XV)
2. Les vinculacions a altres moments celebratius: el Corpus com a pol teatral originador
3. Les representacions entre 1477 i 1519
4. L'especificitat dels textos cerverins (segle XVI)
5. Les extensions comprovades (Tàrraga) i possibles (Bellpuig)
6. Recapitulació. La diversitat de fonts i el sentit dels actes

Avantprojecte per la posada en escena

Alba Cuñé Solé, directora artística de la Passió medieval de Cervera

L'any 2004 em vaig reunir amb el Patronat de la Passió de Cervera amb el propòsit de recuperar l'escenificació del Misteri realitzat dins l'església parroquial de Santa Maria l'any 1545. Aleshores es va realitzar un estudi per temàtiques, amb l'objectiu d'obtenir uns pressupostos aproximats, per partides (música, espai escènic, vestuari, efectes especials ...) per poder-ne demanar ajuts. El primer ajut que va arribar va ser per a la realització i l'enregistrament de la música, portada a terme per Daniel Vilarrúbias. El 2011 va arribar un segon ajut per al disseny d'escenografia i vestuari.

Davant la necessitat de concreció del disseny definitiu, va caldre fer una tasca de documentació. Molts eren els fronts que anaven apareixent i que quedaven oberts, amb un munt d'interrogants per resoldre. Aquest va ser el moment en què el Museu Comarcal de Cervera ens va oferir la seva col·laboració, i va destinar les jornades "Reviure el Patrimoni" d'enguany a aquest treball de recerca. Paral·lelament el Patronat va decidir complementar el treball de recerca amb una exposició del treball recollit. Així doncs, aquest segon ajut s'ha destinat a realitzar la tasca de recerca de l'espai escènic i de la indumentària. La documentació ha estat exposada el dia de les jornades i durant un mes i mig a la sala d'exposicions del mateix Museu.

He anomenat aquesta exposició "En procés..." i l'he organitzat com si fos una llibreta blanca, on les seves pàgines s'han anat omplint durant la tasca de recerca i que continuarà fins al dia de tancament. A partir d'aquí s'han extret les conclusions que han definit la proposta escènica del Misteri.

El treball mostra un recull d'informacions de com podia ser va la Passió a la Cervera del 1545:

- Com era l'Església Parroquial de Santa Maria de Cervera i quina utilitat se'n feia...

Santa Maria conserva l'estructura arquitectònica que va aixopugar les primeres representacions de la Passió, però l'espai en què aquelles es representaren era força diferent als àmbits en què nosaltres ens movem, no tan sols per la manca del cor de fusta que hi havia en el centre de la nau principal, sinó també per la disposició dels diversos retaules que s'allotjaven entre els pilars o pel conjunt del seu Altar Major, que estava tancat per unes reixes i presidit per un gran retaule probablement de la mà de Ramon de Mur. Tampoc hi eren les bancades actuals, encara que hi hauria petits espais reservats a algunes de les famílies importants de la ciutat.

LA PARRÒQUIA DE SANTA MARIA

Un escenari per a la Passió (Ma. Teresa Salat Noguera)

- Com és vivia a la Cervera de l'època: lleis sumptuàries, ordenacions de draperia...

- Les característiques del teatre religiós en l'època medieval: la posada en escena, la simbologia, la iconografia...

- Baltasar Sança, prevere coautor i promotor de la representació...

Encara que els primers documents que fan referència a aquestes representacions dins de la Parròquia daten de 1481 i que les primeres serien pròpiament medievals, no és fins a l'any 1534 que tenim un text de la Passió, titulat Misteri de la Passió, del qual són autors els preveres certerins Pere Ponç i Baltasar Sança.

- Recull de documents diversos (despeses, notes,...) que ens ajuden a deduir com era la representació, la posada en escena, etc.

- Estudi esquemàtic de com era vestuari medieval i la seva evolució cap al renaixement.

Estudi del vestuari eclesiàstic, estudi del vestuari propi de la ciutat, obrint, d'aquesta manera, diferents vies de concreció.

Tot aquest material recopilat com avantprojecte per la recuperació de la Passió medieval de Cervera ha estat utilitzat en la taula d'experiències de les jornades realitzades el 14 de desembre de 2012:

REVIURE EL PATRIMONI, Recreacions del passat per mitjà de la festa.

Recuperació de la Passió medieval de Cervera.

Les jornades han complert l'objectiu i han estat una bona ajuda per poder tancar i definir la línia del disseny i posada en escena del Misteri.

CONCLUSIONS

Proposta escènica del projecte. Recuperació de la Passió Medieval de Cervera del 1545

L'objectiu del projecte és la recuperació escènica i dramàtica de la Passió Medieval de Cervera. Per aconseguir-ho ens hem basat en el text que Baltasar Sança i Pere Ponç van refer l'any 1545, i també en algunes dades de passions anteriors que ens han semblat significants.

La direcció artística de la Passió Medieval de Cervera, ha decidit, per viabilitat de la proposta, fer alguns ajus-

tos tècnics en l'adaptació de la dramaturgia actoral i escènica als nostres temps. Sense perdre en cap moment, el concepte de teatre medieval.

En el seu origen, l'escenificació de la Passió medieval era dins l'església, i estava representada pels mateixos eclesiàstics. Amb el temps s'hi varen anar incorporant alguns prohoms de la població molt propers a clero. Tots els personatges estaven representats per homes, els femenins també.

Després d'avaluar el moment actual en el qual vivim, coneixent els actors de la nostra població que podrien escenificar aquests personatges, l'equip artístic hem decidit que, en la nostra Passió, els papers els faran actors femenins i masculins. El text serà el català que apareix en els manuscrits trobats del 1545. La representació és farà en un sol dia, en lloc de ser cíclica com aleshores.

Pel que fa a l'espai, la seva distribució es justificarà segons el concepte de teatre medieval en general, amb tota la seva simbologia i concepte. La distribució variarà del que s'havia fet al 1545 dins l'església de Santa Maria de Cervera, i el motiu es deu als canvis estructurals que el temple ha sofert. El cor central ha desaparegut; l'altar major ha variat la seva arquitectura; l'església en si té un funcionament diferent; el que estava poblat amb retaules, pendons, tapissos, estores, mobiliari de famílies... s'ha buidat, i les trones van ser desmuntades. Ara gaudim de la pedra vista, els suports d'il·luminació són actuals i de disseny modern.

És per tots aquests canvis que s'han anat produint al llarg dels anys que ens veiem forçats a realitzar una sèrie de modificacions en la nostra proposta, tots ells justificats. Es proposa seguir el concepte teatral de les escenificacions religioses medievals en general, on la disposició espacial és múltiple i horitzontal, els espais escènics simultanis. Tot està a vista de tothom des del principi i els actors transiten per aquests espais.

Seguint la simbologia arquitectònica i cosmologia medieval de l'església d'aquell moment. El paradís s'ubica a l'altar major, a l'est de l'església, la sortida del sol. És l'espai que simbolitza el món de la llum, el món dels vius, el regne del cel, habitatge de Déu, els Sants i els Àngels. A l'espai oposat, hi trobem l'infern, a l'oest de l'església, porta principal d'entrada de l'església. Amb una gran boca de drac que fa de porta de l'infern, és el món dels morts, l'espai sota terra, el món de l'abisme, el regne del mal, espai que els dimonis ompliran de sorolls, fum i olors, a més d'altres efectes especials... Al centre, hi trobem la terra (casa, palau, ciutat), on es viu i es camina, on passen les accions, el moviment principal del drama.

L'escena dramàtica que il·lustrarà el Misteri, s'obre per

tot el temple amb telons, artefactes en l'infern, cadafals en la terra i escales d'accés per al cel, reforçat amb cortinatges, il·luminació d'espelmes, i estris varis pels efectes especials.

Amb el mateix criteri s'ha dissenyat el vestuari. Segueix la línia de la indumentària medieval tardana, i a la vegada l'estètica que marquen els artistes cerverins de l'època en els seus retaules, pintures i escultures. S'ha estudiat, també, les lleis de draperia de la Cervera d'aquells moments, els inventaris i encants (béns personals que se subhastaven després de la mort). D'altra part, el text bíblic ha estat també una de les altres mirades, i se'n pot fer algunes deduccions que acoten aspectes del vestuari, com per exemple, les peces de roba que portava Jesús:

“Los soldados, cuando crucificaron a Jesús, tomaron sus vestiduras e hicieron cuatro partes, una para cada soldado, y la túnica. Ahora bien, era la túnica sin costura. tejida desde arriba enteramente. Se dijeron pues unos a otros: ‘No la desgarremos, sino sorteémosla (para ver) de quien será’. Para que se cumpliese la Escritura: ‘Se repartieron entre si mis vestidos, y sobre mi vestidura echaron suertes.’”

L'objectiu és aconseguir un vestuari el màxim fidel a l'època, assumint alguna traducció contemporània. És probable que el tipus de teixit variï per la mateixa dificultat d'aconseguir els teixits tal com es feien en aquell moment, si no és per tenir un ampli pressupost. En l'adaptació escènica també s'utilitzaran alguns dels recursos del teatre per a la seva elaboració. El vestuari es mostrarà, tal com ens sembla que era, amb la seva sobreposició de capes i complements. Cinc eren les capes de roba que se solien portar en aquella època, nosaltres ho construirem tot, a ser possible, en dues peces, que visualment semblin cinc capes de teixit. Per exemple, camisa, gonella i túnica poden ser una mateixa peça, on en el coll, mànigues i baixos trobem les capes falses; l'altra peça seria d'abrigall, capa/mantell/caputxa...

En conclusió, el públic actual gaudirà d'una escenificació de la cerimònia del misteri d'una durada de 3 hores, en català antic, dins el recinte de Santa Maria de Cervera. S'hi ubicaran seients, es canviarà la situació actual dels bancs. En un principi s'ubicarà un teló a la boca de l'infern (es preveu la seva ampliació escènica per a més endavant). La boca enllaça amb una estora vermella amb la terra, serà el passadís d'unió (andador). La terra és on trobem els cadafals i cadafalets, al centre de l'església. La terra s'unirà amb la continuïtat del passadís (cadafal elevat) amb el paradís, espai que amb escalinates i cortinatges jugarà més amb la verticalitat. Aquest espai, el paradís, estarà decorat amb el color blau, núvols de paper, elements florals, olors i efectes especials.