

ORÍGENES Y DESARROLLO DEL TEATRO MEDIEVAL CATALÁN ¹

FRANCESC MASSIP.

Universitat Rovira i Virgili (Tarragona).

Sea cual fuere la idea de teatro en la época medieval ², nosotros hemos de referirnos a aquellos acontecimientos no ordinarios que convocaban un auditorio cuya experiencia estética se fundamentaba en la imagen y la musicalidad, más que en el texto o discurso verbal. Auditorio de espectadores que, como tal, experimentaba, en principio, una comunión que les permitía una recepción homogénea, sintiéndose, de alguna forma, involucrados en el proceso comunicativo y de actualización argumental que se realizaba ante sus ojos. Acto que este público, a su vez, concebía en unas coordenadas más amplias: el marco festivo o ritual que constaba de diversas actividades y ceremonias, algunas de ellas con componentes decididamente espectaculares, y, por lo tanto, sin duda, percibidos por la audiencia como manifestaciones específicas (distintas de otras no espectaculares).

Es en estas ocasiones de excepcionalidad (aunque detalladamente periodizadas a lo largo del año) en las que debemos tratar de dilucidar aquellos elementos propios de la teatralidad para otorgarles su debido puesto en la historia de las artes escénicas. Momentos que, a nuestro entender, se localizan en tres grandes ámbitos celebracionales: la ceremonia litúrgica, la fiesta cívica y el fasto cortesano.

¹ Conferencia pronunciada en el Ciclo *O teatro na Europa medieval* (Universidad de Santiago de Compostela, 29-31 de marzo de 1993), organizado por las profesoras Eva Castro y Pilar Lorenzo, y en el que debía participar el profesor Jean-Claude Aubailly (Universidad de Perpiñán), presidente que fue de la *Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, a cuya memoria dedico este trabajo.

² Véase al respecto Luigi Allegri, "La idea de teatro en la Edad Media", *Insula*, n.º 527, 1990, págs. 1-2 y 31-32; del mismo, "Teatre i espectacle a l'Europa medieval", *El País-Quadern*, 508 (ed. Barcelona), 2-VII-1992.

1. LA CEREMONIA LITÚRGICA.

En nuestro ámbito cultural, el territorio catalán fue el primero de la Península Ibérica que se integró en la cultura europea, en aquella "Eoruppa vel Regnum Caroli"³ con la que, de hecho, nació Cataluña como país de *Marca*, adscrito al Imperio carolingio⁴. Esta circunstancia imprimirá una particular originalidad a sus manifestaciones artísticas.

El primer rudimento dramático propiamente europeo se originó en los cenobios carolingios bajo el estímulo de Angilberto, alias *Homero*, abad laico del monasterio de Céntula-Saint Riquier (790-799), cuyo modelo litúrgico, que era un espacio específico, a imagen del Santo Sepulcro de Jerusalén, para el ceremonial de la Resurrección de Cristo, se difundió por los distintos territorios imperiales, y cuyas muestras más decididamente teatrales aparecen en Winchester y Augsbourg a lo largo del siglo x⁵. La práctica se extiende hasta la Marca Hispánica, donde se documenta una intensa y original actividad dramática⁶, que permitiría la floración espectacular que se produce, durante la última Edad Media, en el estado federal catalano-aragonés⁷, nacido a mediados del siglo xii y abolido por decreto en 1716.

Las tres Marías.

Mientras los *lambarti* colaboraban a que el arte catalán hiciera una tan original aportación al que se ha llamado primer estilo constructivo propia-

³ Cf. Denis de Rougemont, *Tres milenios de Europa (Vingt-huit siècles d'Europe)*, París, Payot, 1961), Madrid, Revista de Occidente, 1963, pág. 57.

⁴ Cf. Ramon d'Abadal, *La Catalunya Carolíngia*, 4 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans (IEC), 1926-1955.

⁵ Cf. Carol Heitz, "De la liturgie carolingienne au drame liturgique médiéval", en *L'architettura teatrale dall'epoca greca al Palladio*, *Bolletino del Centro Internazionale di Studi Architetonici Andrea Palladio*, XVI, 1976, págs. 73-92.

⁶ Richard Donovan, *The Liturgical Drama in Mediaeval Spain*, Toronto, P. I. M. S., 1958; del mismo, "Two Celebrated Centers of Medieval Liturgical Drama: Fleury and Ripoll", en E. Catherine Dunn/Tatiana Fotitch/Bernard (M. Peebles (ed.), *The Medieval Drama and its Claudelian Revival*, Wasinghton, Catholic University of America Press, 1970, págs. 41-51.

⁷ No procede, pues, considerar el *Officium Pastorum* y la *Visitatio* de la catedral de Huesca (s. xii) al hablar del teatro medieval castellano, puesto que el contexto cultural de Aragón, al menos hasta fines del xv, poco tenía que ver con el reino de Castilla, donde no existe una actividad escénica significativa hasta mediados del siglo xv, fuera de algunos centros internacionales como Santiago o Toledo (cf. Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro medieval castellano*, Madrid, Editorial Alcalá, 1968).

mente europeo (*románico*)⁸, los clérigos de Vic ponían en escena dos dramas en torno a la Resurrección: *De Tribus Mariis* y *Versus de Peregrinus*, y ello entre finales del siglo XI y mediados del XII⁹. El uno resulta ser la primera *Visitatio* europea que incorpora un personaje laico, el mercader de ungüentos, de gran éxito ulterior, y que supondría la penetración en el ámbito sacro de la vida cotidiana. Junto a él aparecería, en la catedral de Girona, el apotecario, sus esclavos y su esposa, quien, ante el regateo de las Marías por el precio del perfume, abandona a su marido huyendo con el joven criado. Excesos que no tardarían en ser expresamente prohibidos. El segundo es el drama de los Peregrinos de Emaús, con la célebre escena del *Noli me tangere*¹⁰.

No resulta extraño que sea también en la catedral ausonense donde se halle la primera *Visitatio* en lengua vulgar (siglo XIV), rebautizada como *Representació del Centurió*¹¹. Dada su vitalidad, tampoco es raro que haya pervivido, bajo distintas formas, hasta nuestros días¹².

Pentecostés.

Otra ceremonia litúrgica cargada de teatralidad se celebraba el día de Pentecostés: durante la misa de Quincuagésima, mientras se entonaba el himno *Veni Creator Spiritus*, los monaguillos, instalados cual ángeles en sitios elevados (torres, galerías, bóveda, cimborio o cúpula), tiraban hojas de encina, rosas, obleas y estopas encendidas para expresar los dones y la inspiración

⁸ Cf. Marcel Durliat, *L'art roman*, París, Mazenod, 1982.

⁹ Para sus orígenes y desarrollo textual, véase Eva Castro, "El texto y la función litúrgica del *Quem quaeritis* pascual en la catedral de Vic", *Hispania Sacra*, XLI, 1989, págs. 399-420.

¹⁰ Textos en el Ms. 105 del Archivo Episcopal de Vic (AEV), editados, aunque atribuyéndolos erróneamente al monasterio de Ripoll, por Higinio Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, IEC, 1935, págs. 276-78; edición textual en Josep Romeu, "Teatro hispánico del período románico", en *Estudios Escénicos*, 9, 1963, págs. 9-70. Miquel Gros, director del AEV, ha dado la correcta ubicación de los dramas en la catedral ausonense. Ambas piezas han sido puestas en escena por F. Massip y R. Simó en la catedral de Girona (1989), en la basílica de Elx (1990) y en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid (1992).

¹¹ Publicada por J. Gudiol ("Els entremesos o oratoris pasquals", *Vida Cristiana*, I, 1915, págs. 237-240) y por Donovan (*The Liturgical Drama*, págs. 87-91), redescubierta y revisada paleográficamente por Anna Cornagliotti, "Sobre un fragment teatral català de l'Edat Mitjana", en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, I (*Homenatge a Josep M. Casacuberta*), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (PAM), 1980, págs. 163-174.

¹² En Gandía, hasta fines del siglo pasado, se escenificaba una *Visitatio* polifónica compuesta por S. Francesc de Borja en el siglo XVI, y en diversos templos de Mallorca la ceremonia se conserva como acto sin palabras.

que el Espíritu Santo otorgó a los apóstoles a fin de que pudieran extender la fe cristiana por el mundo¹³, mientras que, para manifestar la poliglotía que se lo había de permitir, los clérigos proferían palabras en latín, hebreo y griego¹⁴. Todo ello subrayado por fragores pirotécnicos y de trompetería que simbolizaban el estrépito de la venida del Paráclito.

En la Península Ibérica, es la *Consueta* antigua o libro de ceremonias de la catedral de Lleida (s. XIII) la primera en referenciar la celebración pentecostal preñada de la simiente festiva popular: Durante la misa, y después de la epístola, se cantaba el "*Veni Sancte Spiritus et ab omnibus et ea incepta, fiat tumultus cum pelvibus et conquis et proiciantur de cimborio neules et stupam incensam*"¹⁵, es decir, que la lluvia de obleas y estopas se reforzaba con un efecto sonoro significativo producido por el repiqueteo de calderos y el son de las trompas, estruendos en los que sin duda participaría la comunidad de los fieles.

Más contundentes eran los estrépitos que, durante la misma ceremonia, se hacían, al menos desde principios del XIV, en el cimborio de la catedral de Valencia, donde, en consonancia con la tradición pírica de aquella zona, se disparaban truenos con ballestas. El acto se enriquece en ambas catedrales, así como también en la de Barcelona, Perpinyà o Tarragona, ya a fines del XIV, e incluye aparatos aéreos complejos que, desde lo alto, bajaban una paloma mecánica y unas ruedas con cirios (es decir, el Espíritu y sus lenguas de fuego), procedentes de un cielo preparado en el cimborio, y que lanzaban, en el descenso, cohetes y fuegos de artificio. Si en principio los personajes que intervenían (los apóstoles, la Virgen, las tres Marías, peregrinos, judíos y ángeles) ceñían su actuación a los cantos litúrgicos, pronto incluirán diálogos más o menos complejos en lengua vernácula. Así, durante el siglo XV, hay explícita constancia de la composición de textos poéticos y en la lengua vernácula, sobre "la missió del Sant Sperit als apòstols", al menos en la ciudad de Cervera¹⁶ (que solía emular a su vecina Lleida), cosa que corrige la afirmación de Young de que, en la Edad Media, el tema de Pentecostés no fue efectivamente dramatizado¹⁷.

¹³ Cf. Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis, conditum a Carolo du Fresne, domino Du Cange*; ed. nova a L. Favre, I-X, Niort, 1883-1887, vol. V, pág. 582, voz "Nebula".

¹⁴ Cf. Karl Young, *The drama of the medieval church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. I, págs. 489-491.

¹⁵ *Consueta Ecclesie Ilerdense*, fol. LXXXII, Archivo Capitular de Lleida.

¹⁶ Véase Ramon Miró, "El teatro tardo-medieval a Cervera: possibilitat d'un model de tipologia secundària", en *Miscel·lània Cerverina*, VII, 1991, pág. 51.

¹⁷ "the impressive theme of Pentecost was not effectually dramatized", K. Young, *The drama*, citado, vol. I, pág. 491. Para los actos dramáticos pentecostales véase Francisc Massip, "Actos dramáticos de Pentecostés en la España medieval", en *Literatura Medieval (Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval)*,

Llantos, Descendimiento y Resurrección.

Entre las múltiples ceremonias cargadas de teatralidad que se desarrollaban durante la Semana Santa, cabe destacar el acto del expolio de Cristo (cuando los soldados se reparten los vestidos y se rifan la túnica), que, durante la lectura dialogada de la *Passio* (Domingo de Ramos), era rudimentariamente escenificado, desde el siglo XII, en las catedrales de Urgell, Vic, Mallorca o Barcelona: en la acción intervenían dos clérigos o niños del coro que, situados a ambos lados del altar, cogían el lienzo que lo cubría, rompiéndolo con violencia y huyendo "in modum furantis" (es decir, como ladrones). También hay que señalar la ceremonia del *Planctus Mariae*, realizada durante el viernes santo, y de la que se conserva un texto en catalán del siglo XIII que después sería integrado en la Pasión escénica. Se trata de los llantos que la Virgen, las Marías y San Juan hacían a los pies del crucificado, a los que, con el tiempo, se les interpoló un nuevo episodio: el Descendimiento de la Cruz, de cuyo texto (s. XIV) se conserva el rol de Nicodemo en una hojita de papel de la catedral de Barcelona. Hacia 1480 se configura en la catedral de Mallorca una representación del Descendimiento, cuyo texto y disposición espacial (el primer plano escénico de tipo religioso hallado en territorio catalán)¹⁸ conservamos, y que perduró, sin variaciones, hasta que lo prohibió, en 1691, el nuevo obispo de Mallorca, sustituyéndolo por un texto latino, ceñido a los himnos litúrgicos, y desprovisto de los personajes más característicos (la Virgen se convierte en imagen y desaparecen Pilatos y S. Pedro). Es decir, se hace marcha atrás en el camino de la teatralidad: se neutralizan sus componentes espectaculares y se reconduce el drama a la ceremonialidad litúrgica primigenia. Así se conservó en las Baleares hasta principios del presente siglo¹⁹.

Otra primicia catalana en la dramatización de la ceremonia litúrgica, es el *Victimae Paschali laudes* que se desarrollaba el Martes de Pascua en la misa mayor e íntegramente en lengua vulgar, cosa doblemente insólita en Europa en las fechas que aquí se documenta (siglo XIV): se trata del diálogo entre los discípulos que preguntan a Magdalena: "Ara digues-nos, Maria, / què has vit en la via, / de Ihesu Christ lo Salvador, / qu'és d'aquest món

Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, págs. 33-37, quien, asimismo, realizó un montaje de la ceremonia espectacular en la catedral gótica de Lleida, con motivo del *Congrés de la Seu Vella de Lleida* (7-III-1991).

¹⁸ Véase Francesc Massip, "El descendimiento de la cruz: la vitalidad de una tradición", *Hispanorama*, 65, 1993, págs. 26-41.

¹⁹ Cf. Gabriel Llompert, "El Davallament a Mallorca, una paralitúrgia medieval", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, I, 1978, págs. 109-133. Hoy en día el acto sigue reproduciéndose, pero únicamente mimado.

Redemptor?" (esto es, el célebre *Dic nobis Maria quid vidisti in via*). En la catedral de Mallorca el acto finalizaba con la aparición, desde una capilla elevada, de un ángel con las alas llenas de velas encendidas, anunciado por una "hombarda significando el ímpetu de su salida"²⁰.

Navidad.

Tal vez las ceremonias litúrgicas más trufadas de elementos populares fueran las navideñas. Las saturnalescenas inversiones jerárquicas tuvieron un amplio predicamento en el Medioevo y en el seno eclesiástico: obispos, abades y reyes efímeros eran encarnados durante unos días por los más jóvenes de la comunidad clerical. Diáconos o niños del coro recibían los atuendos del poder, entonaban un parlamento cómico de transgresión y rebeldía y parodiaban los oficios divinos. En catalán conservamos un "Sermó del Bisbetó" (obispillo) de principios del XIV y expresivas descripciones de la ceremonia bufa en las consuetas eclesiásticas de los siglos XIII al XVI²¹, ceremonia que actualmente aún permive en los monasterios de Montserrat i Lluc, bien que con parlamentos muy atemperados. La versión popular y urbana de tales actos dio lugar a los jóvenes reyes efímeros, el *Rei Pàssero*, *Rei Moixó* o *Rei de Nadal*, documentados desde principios del siglo XV y aún vigentes en el XVIII, que también tenían su discurso satírico, aunque no se han conservado textos²².

Por su parte, la ceremonia de la Sibila, inscrita en los maitines de Navidad, con su espeluznante anuncio del Juicio Final, se ha mantenido perfectamente integrada en la liturgia de las iglesias de Mallorca, Alguer y Cagliari (Cerdeña), con texto catalán y con la melodía gregoriana más arcaica que pervive en Europa. Ya en el siglo XV presentaba múltiples elementos espectaculares, como la aparición desde las bóvedas del *araceli* que bajaba a la Virgen y el Niño en la catedral de Barcelona, y alcanzaba un pleno desarrollo teatral con verdaderos textos dialogados.

²⁰ *Consueta del Sagristà*, 1511. Cf. H. Anglés, *La música*, citado, pág. 274, y R. Donovan, *The liturgical drama*, citado, págs. 133-134.

²¹ Cf. Josep Romeu, *Teatre hagiogràfic*, 3 vols., Barcelona, Barcino, 1957, vol. I, págs. 24-32, y vol. II, págs. 17-24; del mismo, "Els dos textos catalans del *Sermó del Bisbetó*", en *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM, 1993, vol. I, págs. 189-231.

²² Cf. Ramon Miró, "Joves reis efímers", en *Miscel·lània Joan Fuster*, Barcelona, PAM, 1992, vol. V, págs. 67-77.

2. LA FIESTA CÍVICA.

El renacimiento urbano que experimenta Europa a partir del siglo XII, que permite, entre otras cosas, el acceso de los laicos a la cultura a través de las escuelas catedralicias y las universidades de nueva creación, comportará asimismo la celebración periodizada de festividades en las que la ciudad canaliza las aspiraciones de sus habitantes potenciando su identidad con la demostración de su apogeo a través de esplendorosas ceremonias colectivas en las que cifra su prestigio.

Entre tales actos destacaban, por encima de todo, las manifestaciones de tipo espectacular que se constelaban alrededor de los ciclos festivos de carácter religioso más significativos: la Fiesta del Corpus, la Semana Santa, la Navidad y las fiestas patronales, y que no tardaron en dar lugar a escenificaciones complejas en las cuales no sólo entraba en juego el componente sociológico, sino también el económico.

Se asiste así al nacimiento de los *misterios*, representaciones sacras que ocupan el espacio urbano (calles y plazas), tradicionalmente reservado a los auténticos profesionales del teatro (juglares)²³, cuyas artes interpretativas, junto con las retóricas de los predicadores, se ponen al servicio de los nuevos espectáculos en lengua romance.

La Pasión.

El poeta e investigador rosellonés Josep-Sebastià Pons decía que el drama de la Pasión es "l'oeuvre essentielle du théâtre catalan tant à cause de sa diffusion qu'à cause de sa durée et de la matière qu'elle embrasse"²⁴. Efectivamente, según todos los indicios, la Pasión en lengua catalana es uno de los primeros misterios europeos de la Tragedia de Cristo que fue verdaderamente escenificado, a caballo de los siglos XIII-XIV, paralelamente a los recitados juglarescos sobre el tema²⁵. Se trata de la que llamaremos *Passió del Regne de Mallorca*, que fue traducida al occitano hacia 1345²⁶, y represen-

²³ Cf. Luigi Allegri, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, Roma, Laterza, 1988.

²⁴ Josep-Sebastià Pons, *La littérature catalane en Roussillon au XVI et au XVIII siècle*, Toulouse-París, Privat-Didier, 1929, pág. 268.

²⁵ Se conservan dos versiones de estos poemas narrativos, una publicada por Emili Moliné i Brasés, "Passió, mort, resurrecció y aparicions de N. S. Jesucrist", *Estudis Universitaris Catalans*, III, 1909, págs. 65-74, 155-9, 260-4 344-51, 459-63, 542-6, y IV, 1910, págs. 99-109, 499-508; la otra transcrita por Pere Bohigas, *Sobre manuscrits i biblioteques*, Barcelona, PAM/Curial, 1985, págs. 247-256.

²⁶ Cf. Josep Romeu, "La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal", en *Actes et Mémoires du I Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon, IMPR, 1957, págs. 68-106.

tada en la Plaza del Mercado de Pollença en 1355. También en la calle y quizás con el mismo texto, se escenificaba en Vila-Real (1369) y Castellón (1383)²⁷. Pero a fines del siglo XIV la Iglesia prohíbe el drama sacro fuera de los templos o de sus inmediaciones²⁸, como si le molestara la competencia y quisiera controlar más de cerca la producción espectacular. Las representaciones pasionísticas se incorporan a las ceremonias sagradas en el interior del espacio eclesiástico, como sucede en las catedrales de Barcelona (1406), Elna (1415), Lleida (1453), Tortosa (1460) o Tarragona (1472) y en las iglesias de Cervera (1477) y Tàrrega (1480). En la catedral de Girona aún se representaba en 1546, cuando se exige que el texto tradicional sea revisado por el vicario general, sin duda haciéndose eco de los debates tridentinos. También eclesiásticas eran las cuatro Pasiones mallorquinas copiadas a finales del XVI (una de las cuales debía pertenecer, sin duda, a la catedral, donde ya se realizaba en 1481) o la valenciana de Alberic (1615).

La dramatización de la Pasión adquiere, pues, en el territorio catalán, una vitalidad extraordinaria tanto en la creación de nuevas versiones²⁹ como en la continuidad de su representación hasta nuestros días. Así, al lado de las escenificaciones más espectaculares (Esparreguera y Olesa) que, apoyadas en una tradición genuina, se han hecho eco de los *peplums* cinematográficos, se mantiene la más austera, auténtica e impresionante de Verges, hecha en la calle y combinando el escenario fijo con el procesional.

La Asunción.

En diversas ocasiones ya hemos tenido ocasión de señalar la gran importancia que para el teatro medieval catalán adquieren las representaciones asuncionistas, tanto por la calidad de sus textos como por la variedad de planteamientos y soluciones escénicas³⁰. Así la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*, puesta en escena en la Plaza del Corral de Tarragona

²⁷ Francesc Massip, "La dramatisation de la Passion aux pays de langue catalane et le dessin scénique de la Cathédrale de Majorque", *Fifteenth-Century Studies*, XX, 1993, págs. 201-245.

²⁸ M. Teresa Ferrer Valls, "Fiesta en Valencia en el siglo XV", ponencia al *II Festival d'Elx de Teatre i Música Medieval* (1992, en prensa).

²⁹ Entre las múltiples versiones de los siglos XVIII y XIX, la más célebre fue la atribuida, desde 1773, al fraile Anton de Sant Geroni, en las innumerables ediciones que se hicieron, y cuyo texto aún es la base de la *Passió de Verges*. La última versión fue realizada por el escritor mallorquín Jaume Vidal Alcover (1923-1990) y se representa en Ulldecona desde 1991.

³⁰ Cf. Francesc Massip, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1984, págs. 59-180, y, del mismo, "The Staging of the Assumption in Europa", en J. Davidson-M. Twycross, ed., *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*, Kalamazoo, Michigan, 1991, págs. 17-28.

(1388)³¹; el *Misteri* de la catedral de Valencia (principios del xv), o la *Festa d'Elx*, nacida hacia fines del siglo xv y aún hoy representada en la basílica de Elche, venerable reliquia viva de lo que fue el teatro medieval europeo³².

Nada despreciables resultan el resto de incursiones que la cultura catalana hace en el teatro religioso medieval³³, tanto al entorno del Nacimiento del Mesías (12 piezas), como del Antiguo Testamento (siete dramas) o las Vidas de Santos (12 obras), entre otros temas, que a menudo se congregaban alrededor de la fastuosa procesión dramática del Corpus Christi³⁴.

3. EL FASTO CORTESANO.

Las monarquías tardo-medievales van neutralizando los antiguos poderes feudales apoyándose en la prosperidad de las ciudades libres. En tal estrategia, la realeza, en connivencia con las corporaciones urbanas, no duda en utilizar todos los medios disponibles para hacer prosperar sus programas. Y, entre otros recursos, destacan, obviamente, las manifestaciones espectaculares, siendo el teatro uno de los métodos más eficaces en la creación de opinión y en influir sobre el imaginario colectivo. De esta manera, se asiste a una descarada manipulación de la experiencia visual y auditiva de las gentes al servicio de las necesidades ideológicas y programáticas de la corte. Así, si a lo largo de los siglos XIII y XIV, las ciudades de la Corona de Aragón son coprotagonistas del espectáculo del poder real, durante los siglos xv y xvi, con su culminación en el xvii, la potestad monárquica, en un proceso de consolidación y en un irrefrenable camino hacia el absolutismo, retomará y promoverá una serie de actos espectaculares y festivos que, debidamente encarrilados, adquirirán una función esencialmente política. Es en este nivel de expresión festiva donde puede observarse la radical transformación de la imagen espectacular desde fines de la Edad Media a los albores de la Moderna, y ello a través de sus formas más fastuosas: las Entradas y las Coronaciones de los reyes.

³¹ Véase Amadeu-J. Soberanas, "El drama assumpcionista de Tarragona del segle xiv", en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Edicions Universitaries, 1983, págs. 93-97.

³² Véase el monográfico "Elche. Fiesta y Misterio" de *Cuadernos El Público*, 25, 1987.

³³ Véase F. Massip, "Teatro medieval catalán. Estado de la cuestión", *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 1989), en prensa.

³⁴ Véase J. Romeu, "Notas al aspecto dramático de la procesión del Corpus en Cataluña", *Estudios Escénicos*, 1, 1957, págs. 29-41. Más bibliografía sobre el tema en F. Massip, "Elements teatrals de la processó del Corpus de Tortosa (segles xiv-xviii)", en *Miscel·lània Jordi Carbonell*, Barcelona, PAM, 1992, vol. III, págs. 43-80.

De hecho, los primeros síntomas de glorificación de la monarquía, aunque todavía dentro del abanico de expectativas de sus súbditos, los hallamos en los extraordinarios espectáculos realizados en ocasión de la Coronación de Martín el Humano (Zaragoza, 1399). De regreso a palacio después de su unción, los ciudadanos le ofrecieron cierto entremés alegórico, que llamaremos *Entremès de les Sirenes*, compuesto por cuatro sirenas, un coro de ángeles, y en la cima un rey con su infante. Las sirenas, según los *Bestiarios* de la época³⁵, simbolizan las vanas riquezas del mundo, la inconstancia y otros vicios capitales (lujuria, gula, avaricia), que engañan al hombre y le arrastran al pecado. Aquí debían estar situadas bajo los ángeles, cuyos cantos sagrados habían de silenciar las seductoras melodías de las doncellas marinas. En la sumidad, como se esperaba de su gobierno, el rey, por encima de cualquier flaqueza, que aseguraba un prometedor futuro, igualmente justo, a través de su descendiente.

Durante el banquete en la Aljafería, salieron diversos monstruos de cartón piedra y otros artilugios mecánicos llamados "entremeses" (puesto que aparecían para dar entrada al servicio de los diversos platos del ágape real, como ya se documenta en 1380). Entre ellos destacan, por un lado, el *Joc de les Galeres*, simulacros de batallas navales que se combatían a golpe de naranja. En un país cuya expansión y riqueza era fundamentalmente marítima, tal escenificación venía a celebrar los triunfos del monarca, que tantos beneficios territoriales y económicos aportaban a sus súbditos. Por otro lado, el *Entremès dels Ciris*, carretas con cinco cirios, mayor el central, que simbolizaban el monarca y sus reinos confederados (Aragón, Cataluña, Valencia y Baleares); el *Entremès de l'Àguila*, emblema real por excelencia, que integra, por su elevado vuelo, la autoridad espiritual y la temporal, que también el monarca debía detentar: el *Entremès del Drac, de la Vibra* o de la *Cuca*, acompañado de salvajes y caballeros que luchaban entre sí, cuyas resonancias han llegado hasta nuestros días en los abigarrados dragones que salpican de fuego las fiestas de nuestro país; o el *Entremès de la Leoparda*, bestia que tenía una herida en la espalda de donde salía un niño vestido de rey, tras un refido combate, símbolo de la institución monárquica que vence a sus enemigos y se proyecta hacia el porvenir, encarnado por el infante que brota de su cuerpo.

Pero ya en esta misma celebración se observa cierta tendencia, que no hará más que progresar, hacia la sacralización del soberano, vehículo de Dios para ejercer la autoridad terrenal. Con la finalidad de acrecentar este rol de escogido por la Providencia, se configuran representaciones con presencia divina o sobrenatural (ángeles, santos, apóstoles, Dios Padre y la Virgen María). Así pues, el más destacado espectáculo preparado en el Palacio de la

³⁵ Véase Saverio Panunzio (ed.), *Bestiariis*, 2 vols., Barcelona, Barcino, 1963-64, y la compilación de I. Malaxecheverría, *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 1986.

Aljafería, era un Paraíso con diversas gradas donde se sentaban los santos presididos por Dios, rodeado de serafines cantores, y de donde bajaba una nube con un ángel que entonaba coplas referentes a la coronación. Por vez primera (1399) se muestra visualmente, a través del espectáculo, la privilegiada relación del monarca con las esferas celestiales. Desde entonces, y gracias a la introducción del eficaz artilugio en el que se desplazaba el embajador de la divinidad, los reyes de la Corona de Aragón serán recibidos en sus ciudades por ángeles y santos que les ofrecen las llaves de la villa, auténtica legitimación deífica de sus poderes³⁶.

Cuando en 1414 se corona a Fernando de Antequera, en la nube escénica descendió, además, el personaje de la Parca, que, con espantosa fisonomía, mimaba una escena en que se llevaba a los comensales (rey, príncipes, nobles, obispos, abades, frailes y burgueses), como una especie de danza de la muerte desde lo alto, en un moralizador *nemini parco* que no tardaría en hacerse realidad en la mismísima figura del monarca (fallecido dos años más tarde), constituyendo, además, la primera representación de la Muerte en la Península, que cabe relacionar con los deteriorados frescos de Morella sobre la danza de la muerte en los que aparecen restos del texto y de la música, y que son contemporáneos a los célebres del cementerio de los Inocentes de París. La coronación del primer Trastámara contó con una cuidada elaboración de la imagen espectacular al servicio de la legitimación de la nueva dinastía que había accedido al trono de Aragón mediante el controvertido Compromiso de Caspe. Con el objetivo de alejar toda duda, se confeccionaron las primeras piezas escénicas de propaganda política, inaugurando, con ello, una modalidad laica de teatro, basado no sólo en resortes visuales sino también en mensajes verbales³⁷. Así el *Entremès del Cisma*, donde se conmina al rey que, como paladín de la cristiandad, restaure la tiara de Roma en la persona de Pedro de Luna (que tanto había influido en su elección como rey de Aragón); el *Entremès dels Vicis i Virtuts*, auténtica Psicomaquia, en la que se expresaban las cualidades que debe ostentar y defender el príncipe y las bajezas que ha de castigar con rigor; el *Entremès de la Jarra y el Grifo*, la divisa personal de Fernando; el *Entremès de la Presa de Balaguer*, admonición contra

³⁶ Francesc Massip, "La maquinària aèria del Misteri d'Elx en el context escenotècnic medieval", en *Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, Barcelona, PAM, 1986, vol. II, págs. 73-97, y, del mismo, "Aeris mirabilia: lo maravilloso aéreo en la escena medieval", en *XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990)*. *Addenda*, Roma, Carlo Delfino, edit, 1990, págs. 801-819.

³⁷ Lamentablemente, los textos, atribuidos a Enrique de Villena e inspirados por S. Vicente Ferrer, con música de Antoni Sanç, y escenotecnia de los pintores Berenguar Llopart y Gombau, entre otros, no se han conservado. Cf. F. Massip, "Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)", *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Jaca, 1993, en prensa).

toda tentativa de rebelión, como la protagonizada por el Conde de Urgel en 1413 y objeto de tal espectáculo bélico; el *Entremès de la Coronació de Maria*, asociación simbólica de clara intención política que venía a autentificar, mediante la comparación sagrada, la coronación del nuevo rey cuya elección había levantado tantas suspicacias; o el *Entremès de la Roda de la Fortuna*, en cuya rueda giraban cuatro doncellas que simbolizaban los aspirantes al trono de Aragón (Jaume d'Urgell, Alfons de Gandia, Lluís de Calàbria y Frederic d'Aragó), y en cuya torre central se erigía, en una silla fija, un niño-rey a imagen de Fernando, inmóvil a la mudanza de la fortuna, nueva exaltación del soberano.

En esta misma tónica de manipulación de los contenidos religiosos puestos al servicio de la monarquía, se desarrollaron los ocho espectáculos preparados por la ciudad de Valencia para recibir a Fernando a fines de 1414. Aparte del *Entremès de la Divisa del senyor rey* (el emblema caballeresco de la Jarra y el Grifo), los tres siguientes iban presididos por el número fasto, cifra de la totalidad y la perfección, el siete, simbología inspirada en el *Setenario* de Alfonso el Sabio³⁸. Así, el *Entremès de les 7 Cadires*, sin duda las siete Virtudes³⁹; el *Entremès de les 7 Planetes*, es decir, la totalidad del cosmos conocido en la época⁴⁰, y el *Entremès de les 7 Edats*, las edades del hombre desde el nacimiento hasta el ocaso⁴¹. Tríada de representaciones que nos ofrecen una clara alegoría del poder real que, apoyado en las Virtudes, controla la Vida y el Universo: Fernando se convierte en espejo, en el mundo, de la autoridad divina.

Siguieron dos representaciones de visiones sagradas inspiradas en la predicación de S. Vicent Ferrer: el *Entremès de la Visió de sent Domingo c sent Francesch ab les 3 llances de la Fi del Món* y el *Entremès de la Visió de Mestre Vicent*. La primera se refiere al pasaje de la *Legenda Aurea* de Vorágine, según la cual, un día, Cristo se mostró con tres lanzas en la mano que blandía contra el mundo, porque lo consideraba lleno de vicio; ira divina

³⁸ Obra concebida bajo un módulo septenario, el "más noble" de los números. Edición de K. H. Vanderford, Barcelona, 1984.

³⁹ En uno de los arcos triunfales preparados en Palma de Mallorca para la entrada de Carlos I (1541), había *siete sillas*, tres en una parte y cuatro en la otra, donde estaban sentados siete mozos vestidos como doncellas, que representaban las siete virtudes (cf. F. Massip, "Un quasi espill de vida. Fast i espectacle en l'entrada de l'Emperador Carles a Mallorca (1541)", en *Miscel·lània Josep M. Llompart*, Barcelona, PAM, en prensa).

⁴⁰ Un manuscrito catalán del siglo XIV presenta una miniatura consistente en una gran esfera sostenida por cuatro ángeles en los ángulos, donde se distingue la tierra rodeada de círculos concéntricos que figuran, sucesivamente de dentro a fuera, el agua, el aire, el fuego, la Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno y el cielo estrellado. Una fisonomía similar debía tener nuestro entremés.

⁴¹ Hipócrates reparte la vida del hombre en siete partes, como lo hace Alfonso X: Infancia, Adolescencia, Juventud, Madurez, Flaqueza, Vejez y Fallecimiento.

que la Virgen calma presentándole dos adalides de santidad, Domingo y Francisco, que han de someter el mundo a su dominio⁴². La segunda visión, de rabiosa actualidad, dado que los hechos narrados eran recientes (1399) y su protagonista, rodeado ya de una aura beatífica, estaba vivo, relataba cómo al célebre predicador valenciano, hallándose en el Palacio de los Papas de Aviñón, se le apareció Jesucristo y le encargó recorrer el mundo predicando el Evangelio y anunciando la proximidad del Juicio Final⁴³, ambas visiones puestas en relación por Ferrer en sus exitosos sermones escatológicos. Otro paralelismo en olor a santidad: también Fernando se convertía en designado por la Providencia para materializar en la tierra, y particularmente en su flamante reino, la misión divina.

Al otro extremo del siglo, el fin de la Reconquista fue celebrado también con entremeses bélico-políticos. En Girona, pocos días después del célebre acontecimiento, se realizaron tres representaciones: dos bélicas, *La presa de la ciutat d'Alfama* y *La presa de la ciutat de Granada*, con gran aparato escénico que reproducía el asedio y victoria sobre las dos ciudades; y una tercera escenificación, *La Coronació Imperial*, en la que se fingía la unión de los Reyes Católicos como emperadores de la Cristiandad por mano de un cardenal, legado apostólico del Papa⁴⁴, exaltación hiperbólica del prestigio de los soberanos, en una ficticia pero deseada culminación, cuyas expectativas se harían realidad con Carlos I.

Cabe señalar también los entremeses y farsas que Joanot Martorell incluye en su soberbia novela *Tirant lo Blanc* (escrita hacia 1460 y editada en 1490): un Paso de Armas caballeresco, un entremés artúrico y una graciosa farsa escenificada con atuendos procedentes de los entremeses del Corpus⁴⁵.

Quisiera acabar reseñando cierta representación urbana cuya documenta-

⁴² Véase la versión catalana (fines del XIII) de la obra del fraile dominico de la Vorágine, cuyo texto pudo estar en la base de nuestro entremés: Ch. Kniazzezh-E. Neugaard-J. Coromines, *Vides de Sants rosselloneses*, 3 vols., Barcelona, 1977, III, páginas 155-56.

⁴³ Capítulo añadido a la *Legenda*, en los múltiples *Flos Sanctorum* que fueron renovándose a lo largo de los siglos, éste (cap. 232), por supuesto, escrito con posteridad a 1455, cuando lo canonizó su coterráneo Calisto III, "gloria nationis catalanae" (Santiago de la Vorágine: *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, 1992, II, págs. 971-972).

⁴⁴ Lluís Batlle i Prats, "Fiestas en Gerona por la conquista de Granada", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, I, 1946, págs. 103-105.

⁴⁵ Véase Albert Hauf, "Artur a Constantinopla. Entorn un curiós episodi del *Tirant lo Blanc*", *L'Aiguadolç*, 12-13, 1990, págs. 13-33; Giuseppe Grilli, "*Tirant lo Blanc* e la teatralità", en *Actes del Symposium Tirant lo Blanch*, Barcelona, Crema, 1993, págs. 361-379; y F. Massip, "Artificio y maravilla en el teatro medieval catalán: el mundo del espectáculo en *Tirant lo Blanc*", en Martin Gosman-Rina Walthaus (ed.), *Le théâtre européen du Moyen Age à la Renaissance: continuité et changement*, Groningen, Egbert Forsten, 1994, págs. 235-247.

ción ha sido recientemente exhumada ⁴⁶. Se trata de un entremés "de la Cruzada" escenificado en la Procesión del Corpus de Cervera en 1457, cuyo protagonista es el "comte Blanch". Sin duda se trata de Janos Hunyadi o Hungary, el caballero Valac ("blanc" o "blanco" en la adaptación románica), mariscal del reino de Hungría, que había hecho ejecutar al presuntamente terrible Vlad Dracul, el empalador, apoderándose de sus territorios (Valaquia) y que venció a los turcos en Belgrado en 1456. Sabíamos que el Papa había ordenado celebrar esta victoria a toda la cristiandad. Lo que es nuevo y muy sugestivo es que también se hicieron representaciones espectaculares, como es el caso de Cervera y que es plausible que no fuera el único. Recordemos que tras la pérdida de Constantinopla (1453), y entre los proyectos de cruzada para recuperarla, hubo la célebre fierta del Faisán de Lille (1454) donde se instaba a los príncipes cristianos que hicieran algo para derrotar a los turcos y recuperar la capital bizantina.

Aquí, un hecho de actualidad como la victoria del caballero Valac en Belgrado, inspiró un fastuoso entremés con aquel personaje como protagonista, en medio de turcos, reyes, cardenales y el propio Papa, en una acción claramente dialogada, con parlamentos cantados y una cuidadosa preparación y ensayo.

Conclusiones.

En resumen, los Países Catalanes sostienen una notable actividad espectacular durante la Edad Media, en consonancia con el resto de la cristiandad y erigiéndose en pioneros del teatro en la Península Ibérica. Manifestaciones dramáticas que muy pronto adquieren un amplio desarrollo textual en lengua vernácula y una compleja escenificación, con admirable variedad de soluciones técnicas y espaciales. Algunas de sus muestras resultan primicias en Europa, y su experiencia fue modelo, en muchas ocasiones, del posterior teatro castellano. Sin embargo, en los albores del siglo XVI, el teatro catalán llega desprovisto de un estado autónomo donde desarrollarse, cosa que le impidió tener los cimientos políticos necesarios para la creación de un teatro nacional moderno como el elisabethiano, el clasicismo francés o el Siglo de Oro español, cuya eclosión tanto debe a la práctica escénica catalana, especialmente a través de la Valencia del XV.

Por otra parte, tales acontecimientos teatrales cuentan durante el Medioevo con el apoyo eclesiástico hasta que, durante el siglo XVI, con la inseguridad que invade al catolicismo a raíz de la crítica frontal que supuso la

⁴⁶ Ramon Miró, *Activitat teatral a Cervera (ss. XV-XIX)*, Barcelona, PAM (en prensa).

Reforma, por una parte, y, por otra, con la maduración del arte dramático como actividad emancipada y laica, comenzarán a ser considerados impropios de la ceremonia litúrgica y a ser expulsados del recinto sacro.

Ambas anomalías (la política y la religiosa) abocaron la actividad dramática en nuestra lengua al ámbito de más difícil penetración: el popular. Y en este marco ha conseguido trascender los cambios históricos y perpetuar hasta nuestros días modelos y técnicas de raíz medieval, con una enorme variedad de pervivencias, algunas de ellas únicas en Europa: la Sibila, la Danza de la Muerte, la *Patum* de Berga y, muy especialmente, la *Festa o Misteri d'Elx*, único resto en el mundo de auténtica fiesta espectacular de naturaleza medieval⁴⁷.

APÉNDICE

TEXTOS Y EDICIONES DEL TEATRO MEDIEVAL CATALÁN⁴⁸.

1. Tres fragmentos correspondientes al *Misteri de la Passió del Regne de Mallorca* (principios del s. XIV, traducido íntegramente al occitano antes de 1345: edición de William Shepard, *La Passion provençale du manuscrit Didot. Mystère du XIVe siècle*, París, Société d'Anciens Textes Français, 1928), procedentes del antiguo reino de Mallorca: uno de Illa (Rosselló) (publicado por Pierre Vidal, "Note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'un fragment de mystère du XIVe siècle", *Revue des Langues Romanes*, XXXII, 1888, págs. 339-348), otros dos procedentes de la isla de Mallorca (editados por Josep M. Quadrado, "Un misterio catalán del siglo XIV", *La Unidad Católica*, 5-II-1871), del que tenemos constancia de su representación en Pollença (Mallorca) en 1355.
2. Fragmento de un Descendimiento de la Cruz de la catedral de Barcelona (s. XIV) (editado por István Frank, "Fragment de Passion catalan conservé à la Cathédrale de Barcelona", en *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera*, I, 1955, págs. 249-56).
3. *La Representació del Centurió*, drama de la Resurrección y Visita de las Marías al Sepulcro procedente de la catedral de Vic (s. XIV) (edición: ver nota 11).
4. *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria* (Tarragona, 1388) (publicada por Joan Pié, "Autos sacramentals del siglo XIV", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, I, 1896-1898, págs. 673-

⁴⁷ Cf. F. Massip, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant-Elx, Instituto Juan Gil Albert, 1993 (con 124 ilustraciones).

⁴⁸ Ampliamos y ponemos al día la lista elaborada por Pere Bohigas, "Notes sobre l'antic teatre català", en su libro *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, PAM, 1982, págs. 320-348. Cf. Francesc Massip, "Panorama des iberischen Theaters des Mittelalters: Katalonien-Aragon und Kastilien", *Zeitschrift für Katalanistik*, 5, 1992, págs. 9-37.

688 y 726-744. Edición crítica en *Teatre Assumpcionista*, a cargo de F. Massip y Amadeu-J. Soberanas, Barcelona, Barcino, en prensa).

5. *Sermó del Bisbetó*, texto dialogado de la ceremonia paródica del día de los Inocentes (s. XIV) (edición: ver nota 21).

6. *Misteri de l'Assumpció* de la catedral de Valencia (principios del s. XV) (editado por Manuel Sanchis Guarner, "El Misteri assumpcionista de la catedral de València", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (BRABLB)*, XXXII, 1967-68, págs. 97-112).

7. Fragmento de una Pasión de la catedral de Tarragona (hallazgo de A.-J. Soberanas, de próxima publicación por María Pena, *Teatre de la Passió (segles XIV-XVI)*, Barcelona, Barcino, en prensa).

8. *Lo fet de la Sibilla e de l'emperador Sésar en las matinas de Nadal* (s. XV). Editado por Emili Moliné i Brasés, "Textes vulgars catalans del segle XV", *Revue Hispanique*, XXVIII, 1913, págs. 431-438. Texto que tuvimos ocasión de poner en escena en el espectáculo *Breviari de les Vetlles de Nadal* (basílica de Terrassa, 1989).

9. Rol de la Sibila de otro drama similar, más arcaico, editado por Josep Massot i Muntaner: "Notes sobre la supervivència del teatre català antic", *Estudis Romànics*, XI, 1962-1967, págs. 49-101.

10. *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor* (s. XV), edición de Francesc Carreras Candí, "Lo passament de la Verge Maria (llibret talismà del segle XV)", *BRABLB*, X, 1921-22, págs. 211-212. En el mencionado montaje *Breviari*, también integramos este texto (véase el programa de mano con los textos editados e introducidos por quien firma estas líneas).

11. *Misteri de la Passió* de la iglesia de Santa María de Cervera, reelaboración hecha en 1534 por Mn. Baltasar Sansa y Pere Pons sobre el texto de una Pasión cíclica documentada ya en 1477, editado por Agustí Duran-Eulàlia Duran, *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Barcelona, Curial, 1984.

12. *Misteri de l'Assumpció* de la iglesia de Santa María de Elx, pieza de finales del siglo XV que ha pervivido hasta nuestros días. Edición en *Consueta de 1709* (facsimil y edición crítica de la *Festa d'Elx*: Estudio del texto por F. Massip y de la música por M. C. Gómez), Valencia, Generalitat Valenciana, 1986. Véase también Luis Quirante, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia, Generalitat, 1987.

Durante el siglo XVI el teatro religioso catalán reescribe textos anteriores o crea *ex-novo* piezas generalmente próximas a la tradición medieval, tanto literariamente como escénicamente, que podemos agrupar en los siguientes ciclos:

CICLO VETEROTESTAMENTARIO: *Misteri d'Adam i Eva* de Valencia, que ha pervivido hasta el presente siglo (del que restituimos su escenificación original en el espectáculo *Misteri i Festa*, Valencia, 1989); *Consueta del Sacrifici d'Isaac*, *Consueta de Josep*, *Consueta de Tobies*, *Representació de Judit*, *Consueta del Rei Assuer*, *Consueta de Susanna*, todas ellas procedentes de

Mallorca (edición de Ferran Huerta, *Teatre Biblic. Antic Testament*, Barcelona, Barcino, 1976).

CICLO DE NAVIDAD: *Misteri del Rei Herodes* de Valencia (edición de Hermenegildo Corbató, "Los Misterios del Corpus de Valencia", *Publications in Modern Philology*, XVI-1, 1932-33, Berkeley, University of California, págs. 113-134); *Representació de la Sibilla amb l'Emperador*, dos *Consueta per la Nit de Nadal*, *Consueta dels Pastorells*, *Consueta de la Nativitat*, dos *Consueta dels Tres Reys d'Orient*, de Mallorca (estudio y edición por Ferran Huerta-Guillermina Cenoz i de L'Aguila, *Teatre de Nadal*, Barcelona, Barcino, en prensa; véanse también los estudios de Josep Romeu, *Cançons nadalengués del segle XI*, Barcelona, Barcino, 1949, y "La canción popular navideña, fuente de un misterio dramático de técnica medieval", *Anuario Musical*, XIX, 1964-1966, págs. 167-184); otra *Consueta dels Pastorells* editada por Josep Obrador-Joan Mas, "La *Consueta dels Pastorells* del notari Ferragut: una nova mostra de teatre nadalenc mallorquí del segle XVI", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana (BSAL)*, XLIV, 1988, págs. 203-222.

CICLO DE LA VIDA DE JESÚS: *Consueta de la Samaritana* (inédita), dos *Consueta de Làtzer* (una inédita y otra editada por G. Cenoz-F. Huerta en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. III, 1988, págs. 35-59), dos *Consueta del Fill Pròdich* (una inédita y otra publicada por F. Huerta en *Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, I, 1986, páginas 259-288), dos *Consueta de la Tentació* (una inédita y otra publicada por G. Llabrés, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (RABM)*, XIII, 1905, págs. 127-134), todas ellas mallorquinas.

CICLO DE LA PASIÓN DE CRISTO: tres *Consueta del ditjous sant*, *Representació per lo ditjous de cena*, cuatro *Consueta del divendres sant*, *Consueta de la Resurrecció*, tres *Consueta del Devallament*, procedentes de Mallorca y de próxima aparición en el mencionado *Teatre de la Passió (segles XIV-XVI)*; un *Davallament de la Creu* de Ulldecona (edición de Josep Romeu i Figueras, "Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya i el fragment inèdit d'Ulldecona", *Estudis Romànics*, XI, 1962, págs. 103-132).

CICLO HAGIOGRÁFICO: *Misteri de S. Cristòfol* de Valencia; *Consueta del misteri de Santa Agata*, *Misteri de S. Eudald* de S. Joan de les Abadesses; *Consueta de S. Francesc*, *Consueta de S. Jordi cavaller*, *Consueta del gloriós Sant Jordi*, *Consueta del gloriós sant Christòfol*, *Consueta del martiri de s. Christòfol*, *Consueta de S. Mateu*, *Consueta dels sants Crispí i Crispinià*, *Consueta de S. Pere*, *Representació de la conversió de S. Pau*, de procedencia mallorquina, todas ellas publicadas por J. Romeu (ver nota 21).

MORALIDADES: *Consueta del Juí* (edición de G. Llabrés, *RABM*, VI, 1902, págs. 456-466), *Consueta dels Set Sagraments* (edición de Joan Mas, "El *Misteri dels Set Sagraments*: una 'fantasia' teatral de la primera meitat del segle XVI", *BSAL*, XLIX, 1993, págs. 273-306), *Representació de la Mort* erróneamente atribuida a Francesc d'Olesa (edición de J. Romeu, *BRABLB*, XXVII, 1957-58, págs. 181-225).

Una renovación del teatro religioso catalán adviene con las piezas de Joan Timoneda: *L'Eglésia militant* y *El Castell d'Emmaús* (1575) (edición de

J. Molas en la Colección "Antologia Catalana", n.º 29, Barcelona, Edicions 62, 1967), que desafortunadamente no tendría continuidad en nuestra lengua.

Los textos que nos han pervivido del teatro "profano", aparte de las coplas sueltas en espectáculos del fasto real, pueden considerarse ya plenamente renacentistas (edición de Josep Romeu, *Teatre Profà*, 2 vols., Barcelona, Barcino, 1962).