

JOAN MAS I VIVES

EL GÈNERE DE LA «MORALITAT» EN EL TEATRE CATALÀ ANTIC*

1. Introducció

Estudiar el gènere de la «moralitat» tardomedieval en relació al teatre català antic presenta la dificultat d'haver-se d'enfrontar a un tema gairebé del tot inexplorat, encara que és ben coneguda i divulgada la importància d'aquell teatre. En el context europeu —anglès, francès, provençal i alemany— dels segles XV i XVI, les moralitats tenen un paper cultural destacat, ja que produeixen obres tan evolucionades com l'*Everyman*, el *Castel of perseverance* o les peces del manuscrit de Chantilly publicades per Gustave Cohen.¹ En la cultura catalana, en canvi, encara cal respondre a la pregunta de si existiren realment les moralitats o, per dir-ho d'una manera més cenyida, de si l'al·legoria va tenir un ús important en l'estructuració d'obres teatrals de caràcter predominantment didàctic i adoctrinador, coetànies als darrers misteris de procedència medieval.

La resposta no és gens senzilla i, en tot cas, no convé que l'avancem sense analitzar abans amb atenció els materials teatrals que ens han pervingut i que poden justificar la nostra posició final. En qualsevol cas, però, no crec que tingui gaire sentit de proposar-la sense tenir en compte els trets més característics de la resta del teatre de tradició

* El contingut d'aquest article va ser utilitzat en la defensa d'una comunicació sobre el mateix tema a *The Eighth International Colloquium. Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval*, Toronto, 3 d'agost de 1995, presentada en col·laboració amb Pere J. Santandreu Brunet.

1. Cf. A. C. CAWLEY (ed.), *Everyman and medieval miracle plays* (London, J. M. Dent, 1974); G. COHEN (ed.), *Mystères et Moralités du Ms. 617 de Chantilly* (Paris, 1920).

medieval català, amb el qual, sens dubte, s'han de relacionar les obres susceptibles d'ésser considerades moralitats. Per tant, cal que esquematzem sumàriament aquestes característiques.

En els inicis, ja a partir del segle X, el drama litúrgic va tenir un conreu molt important als territoris de parla catalana i ho demostra el fet que Donovan pogués defensar centres com Vic, Ripoll i Girona com a punts impulsors de la seva expansió. Els territoris conquerits als àrabs en època més tardana, segle XIII, com València i Mallorca, també es constituïren en diòcesis favorables a les representacions dramàtiques litúrgiques o paralitúrgiques.² Aquestes representacions es perllongaren fins a la reforma del ritual de 1568 i algunes superaren aquesta data com ho prova que el cant de la sibil·la Eritrea, «Lo jorn del judici», es canti encara avui en dia a moltes esglésies de Mallorca la nit de Nadal.

També els misteris més evolucionats, segurament nascuts al marge de la litúrgia estricta, ja en romanç, són abundantment documentats a partir del segle XIV, època en què es representaven en escenaris exteriors urbans. D'aquest segle es conserva un extens i valuós misteri de l'*Assumpció de Madona Santa Maria*, segurament identificable amb el que sabem que es representava a la plaça pública de Tarragona el 1388,³ i fragments catalans d'una passió, conservada íntegra en una versió provençal —*Passió Didot*— que també podria ésser l'original que serví per a les representacions a la plaça del Mercat de Pollença, Mallorca, el 1355.⁴ Els manuscrits del XV són, per contra, escassos, tot i que la documentació demostra que les representacions continuaven amb molt de vigor, cosa que també resta evident en les nombroses obres de característiques estrictament medievals conservades a través de manuscrits del segle XVI. En general, es tracta de misteris caracteritzats per la

2. Cf. Richard B. DONOVAN, C.S.B., *The liturgical drama in medieval Spain* (Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958).

3. Vegeu, per exemple, Josep ROMEU I FIGUERAS, «El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans», dins *Teatre català antic* (Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/Curial, vol. II, 1995), ps. 121-175.

4. Cf. Francesc MASSIP, *La Dramatisation de la Passion dans les Pays de Langue Catalane et le Dessin Scénique de la Cathédrale de Majorque*, a «Fifteenth-Century Studies», Vol. 20 (Western Michigan University, 1993), p. 203.

seva fidelitat a les fonts que usen —*Legenda aurea*, *Bíblia*, etc.—, per la escassetat d'escenes d'origen profà, per la interdicció dels elements còmics profans i per la contenció en els episodis que en cultures pròximes assoliren un gran desenvolupament, com les escenes de dimonis o les dels turments del teatre hagiogràfic. Els textos solen ser breus i amb poca intervenció original de l'autor. Res comparable, per exemple, al *Mystère de la Passion*, de Arnoul Gréban, o al *Mystère des Actes des Apôtres*, dels germans Gréban, que entre totes dues sumen gairebé 100.000 versos. En canvi, assoleixen una certa complexitat en els elements escenogràfics externs, amb utilització de complicades tramoies horitzontals i verticals que al llarg del segle XVI tornen a adaptar-se a l'interior dels temples.

En aquest escrit utilitzarem bàsicament el manuscrit 1139 de la Biblioteca Nacional de Catalunya, o *Manuscrit Llabrés*, segons el nom del seu descobridor, Gabriel Llabrés i Quintana (1858-1928), perfectament conegut i descrit.⁵ Es tracta d'un conjunt de 49 peces, 44 de les quals són en català i 5 en castellà, totes copiades entre el 1598 i el 1599 amb la intenció que fossin útils per a la representació, i no amb la d'establir textos molt elaborats des del punt de vista literari. Per això són obres esquemàtiques, formalment molt descuidades, però minucioses en la descripció d'acotacions o didascàlies que expliquen espais escènics, escenografies o trucs de tramoia. Les obres castellanes, que són còpia d'obres d'autors coneguts com Bartolomé Aparicio o Joan de Timoneda, han estat estudiades per Shoemaker, que ha pogut comprovar, de manera objectiva, el mètode de treball del copista: poc respectuós amb l'original, redueix el text si creu que això no perjudica la representació i, en canvi, dóna moltes explicacions per facilitar els aspectes pràctics del muntatge.⁶

Pràcticament totes les obres catalanes que poden tenir algun punt

5. Cf. Gabriel LLABRÉS, *Repertorio de «Consuetas» representadas en las iglesias de Mallorca (siglos XV y XVI)*, a «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», tercera època, V (1901), ps. 920-927; G. DÍAZ-PLAJA, *De literatura catalana. Estudis i interpretacions* (Barcelona, 1956), ps. 17-31; Josep ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, ps. 46-77.

6. W. H. SHOEMAKER, *The Llabrés manuscript and its castilian plays*, «Hispanic Review», IV (1936), ps. 239-255.

de contacte amb el gènere de les moralitats es troben en aquest manuscrit. Concretament hi ha set «consuetes» que contenen personatges al·legòrics dramàticament configurats —és a dir, amb acció i diàleg propis— sobre les quals se centrarà la nostra investigació. Val a dir que no són gaire si ho comparam amb les que conté el conegut *Códice de Autos viejos*, en castellà, gairebé contemporani,⁷ en el qual l'al·legoria és molt més present. Malgrat això, la problemàtica del teatre en castellà és força diferent a la del teatre en català i no ens correspon ara de plantejar-la, encara que al llarg del segle XVI totes dues dramaturgies presenten ja punts de contacte que haurem de tenir en compte. Concretament, abans de començar a analitzar els aspectes al·legòrics de les nostres obres, convé aclarir una qüestió metodològica prèvia. La nostra intenció és de veure, en cada cas, si aquests aspectes s'inscriuen en la tradició de la moralitat i, per tant, del drama medieval, o si, per contra, són producte de la influència del teatre castellà, que ja havia iniciat el camí cap a l'«auto sacramental» barrocc, com va demostrar Wardrop-
per.⁸ Amb aquest pressupòsit podem començar l'estudi de les obres en qüestió.

2. *Dues peces nadalenques*

El teatre de Nadal és força present al Manuscrit Llabrés, però només dues de les peces catalanes d'aquesta temàtica contenen personatges al·legòrics: la *Consueta de la nit de Nadal*, número 1 del manuscrit, publicada pel mateix Llabrés,⁹ i la *Representació per la Nit de Nadal*, número 37 del manuscrit,¹⁰ encara inèdita.

La primera és una obra força complexa i desenvolupada que conté

7. Cf. Teresa FERRER VALLS, *Jaime Ferruz en la tradición del teatro religioso*, a Jaime OLEZA (dir.), *Teatro y prácticas escénicas. I: El quinientos valenciano* (València, Institució Alfons el Magnànim, 1984), ps. 112-115.

8. Bruce W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón* (Salamanca, Anaya, 1967).

9. «Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana», XV (1914-1915), ps. 38-46.

10. Biblioteca Nacional de Catalunya, ms. 1139, ff. 156r-161v.

gairebé tots els motius importants del cicle. Esquematzant el seu contingut, trobam la següent estructura.

1. Petita dimoniada: Llucifer, segurament acompanyat d'altres diables, convoca els pecats Original, Mortal i Venial, així com la Mort perquè estiguin alerta, ja que tem la vinguda del Redemptor.¹¹

2. Reminiscència de la Processó dels Profetes: Adam, Abraham, David, Sibil·la i Isaïes fan les seves profecies, mentre que els pecats i la Mort comenten l'aparició de cada personatge. Part força desenvolupada i extensa.

3. Tema de la sibil·la Tiburtina i l'emperador (llegenda de l'*Ara caeli*), amb interferències de la sibil·la Eritrea (cant de «Lo jorn del judici»). També força evolucionat.

4. El Naixement: Anada de Josep i Maria a Betlem, després de sentir l'edecte de l'empadronament. Episodi molt breu.

5. Adoració dels pastors: Anunciació de l'àngel als pastors, Tomeu, Guillem i Tonet; anada a Betlem i adoració.

Aquesta mateixa estructura ja indica que l'obra s'ha format a partir de la integració de materials de procedència diversa, encara que tots amb tradició antiga. El resultat és un misteri de característiques estrictament medievals. Pràcticament tot el segon bloc s'ha de cantar d'acord amb la melodia d'himnes gregorians i a la resta alterna el cant i el recitat; mètricament predominen els quartets (7a7b7b7a), però hi ha també fragments en noves rimades, el metre més comú de les peces arcaïques. També la concepció global de l'espectacle és medieval, basat en la dramaticitat externa i en la utilització de tot el temple com a espai escènic: els profetes, per exemple, entren a l'església des de diversos indrets —segurament les diverses capelles laterals— i els pastors s'aturen «en mig de la sglésia», com diu una acotació.¹² Els personatges

11. En l'estat actual del manuscrit, aquesta escena ha desaparegut, ja que l'obra comença amb el vers «mostrant ton poder quant gran es», núm. 89 en l'edició de Llabrés. Es degué perdre un foli que encara va poder utilitzar Llabrés, ja que en la numeració antiga, visible en aquest punt del còdex, el primer és el 4, no el 3 com havia indicat l'il·lustrer erudit en l'article citat a la nota núm. 5.

12. També Romeu està d'acord en la caracterització estrictament medieval d'aquesta obra: vegeu *Teatre català antic*, citat, II, ps. 145-146, nota 50.

al·legòrics no modifiquen aquest caràcter: en el primer bloc, els tres pecats i la Mort actuen com a servidors de Llucifer, paper que en altres obres representen els diables menors; els seus parlaments són breus i no es distingeixen del dels personatges de procedència estrictament medieval, és a dir, no són més moralitzants ni didàctics. També el personatge d'Adam, en el segon bloc, té cert grau d'al·legoria, ben interessant, ja que si bé inicialment pot semblar que es tracta només del personatge històric, després ell mateix s'identifica amb el Llinatge humà («Humanal linage som io», diu textualment).¹³ En resum, l'obra mostra un estadi molt primitiu de moralitat: aquell en què els personatges al·legòrics s'introdueixen tímidament en els misteris medievals sense transformar-ne en absolut les característiques.

La *Representació per la nit de Nadal* és més influïda pel teatre humanístic del segle XVI i pot classificar-se entre les que Romeu considera de transició postmedieval.¹⁴ És dividida en 4 passos, no hi ha referències a himnes gregorians i els parlaments dels personatges són molt més llargs, la qual cosa redueix dràsticament la força dramàtica externa. Repeteix els mateixos blocs temàtics que l'obra anterior, excepte el número 3, aquí del tot absent. El primer i el segon són els que més ens interessin, ja que presenten també els tres pecats com a personatges al·legòrics, encara que desapareix la Mort i apareixen dos nous diables, consellers de Llucifer. El paper dels pecats, ara, té una funció molt similar a la de l'obra anterior i fins i tot pot remetre a un original comú, perquè en aquests dos blocs hi ha moltes coincidències puntuals. Per tant, pel que a nosaltres ens interessa, podem dir que tot i que l'obra s'allunya del model medieval, segurament per influència del teatre castellà prelopista, aquesta influència no afecta els personatges al·legòrics, idèntics en la seva concepció als de la *Consueta de la nit de Nadal*.

13. Wardropper ja va documentar al *Códice de Autos viejos* aquesta manera d'introduir l'al·legoria en el que ell anomena «pseudomoralidades», és a dir, en les peces més identificades amb la tradició medieval del manuscrit castellà (*cf. op. cit.*, ps. 234-236).

14. Romeu s'hi refereix a *Teatre català antic*, citat, II, ps. 145-146, nota 50.

3. La Consueta del fill Pròdich i la Consueta de la representació de la tentació

Aquesta mena de personatges apareixen en algunes altres peces que escenifiquen paràboles o episodis del *Nou Testament*. Les dues que presentem en aquest apartat poden considerar-se, en la nostra opinió, també misteris de tradició medieval, sense gaire modificacions que afectin la seva estructura o concepció dramàtica.

Una és la *Consueta del fill Pròdich*, número 13 del manuscrit, publicada per Guillermina Cenoz i Ferran Huerta.¹⁵ L'obra és molt fidel al text dels evangelistes, però té la particularitat d'introduir el personatge de la Vanitat, encarregada de temptar el pròdig quan és fora de la casa del pare. Aquest personatge la diferencia de les altres peces sobre el tema, citades per Cenoz i Huerta.¹⁶ No és un tret secundari, perquè la Vanitat, vestida com a senyora, té un cadafal propi, o un «lloch», i protagonitza l'escena de la temptació del jove, central en el tema. Els editors creuen que, precisament a causa d'aquest personatge i de les escasses referències musicals, es pot considerar una obra relativament moderna, a mig camí entre el món medieval i el renaixentista. Per la nostra banda, ens sembla que els trets medievalitzants són els més evidents: mètrica —noves rimades—, escenografia —un «lloch» per a la casa del pare i un altre per a la de la Vanitat—, fidelitat a les fonts i, fins i tot, referències musicals —al començament se cita l'«alma laudes». Per tant, la considerem un misteri medieval que ha incorporat un personatge al·legòric, sense que això tingui res a veure amb el Renaixement. Aquesta versió de la paràbola degué tenir força acceptació perquè, amb una mínima evolució, és la base d'una altra *Comèdia del Fill Pròdig*, conservada en un manuscrit del segle XVIII,¹⁷ inèdita a hores

15. G. CENOZ I DEL ÀGUILA; F. HUERTA I VIÑAS, *La «Consueta del Fill Pròdich», peça núm. 13 del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, a Estudis de Literatura Catalana en Honor de Josep Romeu i Figueras*, vol. I (Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes/Universitat Autònoma de Barcelona/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986), ps. 259-288.

16. *Ibid.*, p. 266.

17. Dipositat avui a la Societat Arqueològica Lul·liana, de Palma (Mallorca), ms. A. 168.

d'ara. Es tracta d'una peça més extensa que ha perdut alguns dels elements més arcaics, com la mètrica – ara quintets heptasil·làbics – i la música, però que reproduceix gairebé intacte el personatge de la Vanitat i en general respon també a una estructura molt primitiva. Aquesta versió demostra una vegada més l'extraordinària pervivència del teatre català antic, àmpliament demostrada per Josep Massot i Muntaner.¹⁸

L'altra obra és la *Consueta de la Representació de la Tentació*, número 10 del manuscrit, ja publicada pel seu descobridor, Gabriel Llabrés.¹⁹ Conté tres nuclis temàtics:

1. Bateig de Jesús al Jordà i miracles relacionats amb aquest episodi.

2. Consell de diables per tal de lluitar contra Crist. El motiu més desenvolupat.

3. Temptació al desert.

Els personatges al·legòrics apareixen a l'apartat 2 – una autèntica diableria força més desenvolupada respecte a les que vérem en les peces nadalenques – i es mantenen en el 3. Concretament es confonen diables i al·legories: Llucifer-Supèrbia, Alberich-Ira, Matmona-Avarícia, Almedeu-Luxúria, Starot-Peresa i Belfagot-Gola. Aquesta identificació era perfectament coneguda en l'Edat Mitjana i surt, per exemple, a diversos passatges de sant Vicent Ferrer, del segle XIV.²⁰ Teatralment també es troba molt desenvolupada en obres provençals i franceses, com *Lo Jutgamen General* (s. XV) o alguns dels *Mystères alpins*, citats per Moshe Lazar en l'edició de la primera d'aquestes obres.²¹ En la nostra peça és interessant de veure com els diables són progressivament substituïts per les al·legories. Al començament sempre apareix el nom del diable, que de vegades és seguit pel del «vici» que representa (per exemple: «Alberic, capità de la ira»), al final, en

18. Cf. Josep MASSOT I MUNTANER, *Notes sobre la supervivència del teatre català antic*, a «Estudis Romànics», XI (1962 [1967]), ps. 49-99.

19. Cf. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 3a. època, XIII (1905), ps. 127-134.

20. Per exemple, un reproduït per Josep ROMEU, *Teatre català antic*, op. cit., p. 144, nota 49; un altre citat per Moshe LAZAR, *Le Jugement dernier (Lo Jutgamen General). Drame provençal du XV^e siècle* (Paris, Éditions Klincksieck, 1971), p. 19.

21. Moshe LAZAR, op. cit., ps. 20-21.

canvi, només apareix el nom del pecat o vici. De la mateixa manera, alguns d'aquests personatges devien ésser caracteritzats com a diables i d'altres com a al·legories: almenys Almedeu-Luxúria va vestit «com una galant donzella» i en un parlament de Belfagot-gola s'utilitza el femení («enemiga so mortal / de la noble joventut»), cosa que indica que l'espectador també té davant un actor vestit de dona. Però tampoc amb aquests personatges no s'entorpeix la tècnica estrictament medieval del misteri: escenaris múltiples —dos cadafals i utilització del sòl del temple com espai escènic—, molts de fragments cantats amb ritme gregorià, mètrica que alterna les noves rimades i els quartets, etc. Com a fet excepcional, el manuscrit indica que aquesta versió de l'obra havia estat confegida per fra Cardils («ara novament feta per lo reverend para fra Cardils, mestre en theologia»): es tracta d'Antoni Cardils, un franciscà del Convent de Jesús de la ciutat de Mallorca que tenim documentat entre el 1539 i el 1575²² i que també va poder participar en la fixació d'altres consuetes del manuscrit, encara que això és difícil de demostrar. En el cas que ara ens ocupa, la seva actuació no condueix la peça per camins innovadors, sinó que s'ajusta als motlles tradicionals i és això que ens interessa remarcar.

4. La Representació de la Mort

En canvi, una obra molt curiosa i difícil de catalogar és la *Representació de la Mort*, editada i extensament estudiada per Josep Romeu,²³

22. El 1539 comprava diversos llibres i material d'escriptori a Tomàs Squer (cf. Gabriel LLOMPART, *Tomàs Squer, un librero nizado en la Mallorca de Carlos V*, «Gesam-melte Aulfsätze zur Kulturgeschichte Spaniens» (Munster, Societas Goerres, 1988); Jocelyn N. HILLGARTH, *Readers and books in Majorca (1229-1550)* (París, Éditions du CNRS, 1991)) i el 1553, 1564 i 1575 predicava el *Sermó de la Conquesta* a la catedral de Palma (cf. Antoni QUINTANA, Rosa CALAFAT, *La pervivència del rei En Jaume* (Palma, Edicions Documenta, 1992), ps. 185-186).

23. José ROMEU FIGUERAS, *La «Representació de la Mort», obra dramàtica del siglo XVI, y la Danza de la Muerte*, a «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXVII (1957-1958), ps. 181-225.

atribuïda durant un temps a Francesc d'Oleza,²⁴ però ara altre cop considerada anònima.²⁵

Es basa en l'esquema de les danses de la mort tardomedievales segons el qual la mort es presenta a diversos personatges genèrics —el jove, el mal ric, el pobre, el jugador, la dama, el fadrinet, el bandoler, el vell, el fosser, el rei, el frare i el papa—, amb els quals estableix un tens diàleg abans d'emportar-los-se'n. Evidentment l'al·legoria de la «mort corporal» ocupa un lloc molt destacat en la representació. No era un personatge insòlit en el teatre català primitiu i ja l'hem vist present en una de les peces nadalenques citades en aquest estudi. També el trobam a una peça veterotestamentària relacionada amb el Corpus de València, el *Misteri d'Adam i Eva*, en el qual abraça Adam, sense, però, que en aquest cas tingui diàleg propi.²⁶ Pel que fa a la resta de personatges, també són pròxims a l'al·legoria pel seu caràcter poc individualitzat. Amb tot, la *Representació* és difícil d'aparellar amb altres obres teatrals del període, ja que és a mig camí entre el teatre religiós, moralitzant, i el teatre profà. Com a mostra de teatre religiós té força punts de contacte amb les moralitats, evidentment. Romeu ja va indicar que el seu tema és pràcticament el mateix que el del *Castel of perseverance* —el «curso de la vida del Humanus Genus, desde su nacimiento hasta el juicio»— o del *Everyman* —«la Muerte visitando a la humanidad, para llevarse a cada uno de los hombres»—.²⁷ Tanmateix, és molt arriscat considerar-la estrictament una moralitat i seria més correcte veure-la simplement com una dansa de la mort dramàticament molt reelaborada per un autor que, tot i emprar materials preexistents, fa obra personal.

Respon a una tècnica teatral postmedieval: cada episodi té una uni-

24. Cf. Josep ROMEU FIGUERAS, *Francesc d'Olesa, autor dramàtic: una hipòtesi versemblant*, a «Randa», núm. 9 (1979), ps. 127-137; Josep MASSOT I MUNTANER, *Notes sobre el text i l'autor de la Representació de la Mort*, a *Serta Philologica F. Lázaro Carreter* (Madrid, Editorial Cátedra, 1983), ps. 347-353.

25. Albert ROSSICH, *Francesc d'Olesa i la «Nova Art de trobar»*, a *Miscel·lània Joan Fuster*, III (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991), ps. 267-297.

26. Cf. *Teatre bíblic. Antic Testament*, a cura de Ferran HUERTA VIÑAS (Barcelona, Editorial Barcino, 1976), p. 116.

27. Josep ROMEU, obra citada en la nota 23, p. 190.

tat molt marcada i l'escenificació no exigeix gaire espectacularitat externa. Alhora, els parlaments sovint s'allarguen i els quintets heptasil·làbics de la mètrica són prou regulars. No cal, però, cercar-li models entre els incipients «autos» castellans, perquè Josep Romeu ja va enumerar amb precisió les fonts en què s'inspira: sobretot la *Dansa de la Mort*, versió catalana de la *Danse macabre* francesa; el poema tradicional *La mort i la donzella*, i la narració coneguda amb el títol de *Llibre del romiatge del venturós pelegrí*, que al final conté també unes «Cobles de la mort».

5. La Consueta del juy i el Misteri dels Set Sagraments

Sens dubte, les dues obres que més s'apropen al model europeu de moralitats són la *Consueta del juy*, número 11 del manuscrit, ja editada per Llabrés²⁸ i reeditada per Sílvia Rovira i Pep Vila,²⁹ i el *Misteri dels Set Sagraments*, conservat en dues versions diferents, però també recuperat recentment.³⁰

En relació a la primera, hem de tenir en compte que el tema del judici final, i el que li és paral·lel sobre la separació de les verges boges i les verges virtuoses, té una llarga tradició en el teatre medieval europeu, des del *Sponsus* (s. XII) al *Jour de Jugement* (s. XIV), *Lo jutgament General* (s. XV) o el *Jutgament de Dieu* (s. XVI), per citar només obres franceses o occitanes estudiades per Moshe Lazar. Les dues darreres contenen personatges al·legòrics i són obres a mig camí entre els misteris i les moralitats pròpiament dites.³¹ També ho és la *Consueta del juy*, tot i que és molt més curta i, per tant, menys desenvolupada. En aquest text, els condemnats són set «vicis»: Supèrbia, Enveja, Gola, Ira, Avarícia, Peresa i Luxúria. No es tracta, com a la *Consueta de la re-*

28. Cf. «Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana», VI (1902), ps. 456-466.

29. Sílvia ROVIRA, Pep VILA, *Consueta del juy (Manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya)*. *Transcripció, notes i estudi*, a «Llengua & Literatura», núm. 5 (1992-1993), ps. 103-145.

30. Joan MAS I VIVES, *El Misteri dels Set Sagraments: una «fantasia» teatral de la primera meitat del segle XVI*, «Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana», núm. 49 (1993), ps. 273-306.

31. Moshe LAZAR, obra citada a la nota 20, ps. 36-45.

presentació de la Tentació, que ja hem presentat, de diables assimilats a vicis, sinó que els diables són aquí uns altres personatges autònoms i els vicis només entitats abstractes, és a dir, pures al·legories. Si ho comparam amb les obres citades, és curiós de veure que al *Jour de Jugement*, els condemnats són grups d'individus caracteritzats conjuntament: luxuriosos, mandrosos, etc.; de manera semblant, a *Lo Jugament General* cada diable s'especialitza en el turment d'un vici: orgull, ira, etc.; finalment, al *Jugament de Dieu* trobam un autèntic debat entre els set vicis o pecats capitals i les set virtuts, sense cap més suport, com ha d'ésser en una autèntica moralitat. L'obra catalana se situa prop d'aquest darrer estadi, ja que els vicis hi tenen un paper molt destacat, encara que les virtuts només són insinuades mitjançant els tres «salvats» i mantenen un debat molt rudimentari amb els vicis quan Déu fa arribar al món els senyals del judici. Encara es mantenen els personatges històrics i els parlaments didàctics no entrebanquen l'acció dramàtica, però, sens dubte, s'ha avançat molt cap a la moralitat. Això ha estat possible conservant la tècnica del teatre medieval que no s'ha deixat influir gaire pel món renaixentista. Representada en el temple, prop de la capella central, amb dos cadafals que produeixen dues altures –paradís i món– i encara amb trampes per figurar les boques de l'infern. En els moments inicials s'ha de simular una gran foscor seguida de la destrucció del món i durant tota l'obra l'espectacularitat externa, que culmina quan els diables s'emporten els condemnats travessant tota l'església, hi és essencial. També la música sacra serveix per cantar una part molt considerable del text.

Encara avançam més cap a la moralitat en el *Misteri dels Set Sagraments*, de només 406 versos en la seva versió més llarga, en el qual els personatges al·legòrics –els set sagraments, la Llei de Gràcia i l'Humana Llinatge– porten tot el pes de l'obra, pràcticament reduïda als monòlegs de presentació i de justificació, rudimentàriament teològica, de cada un dels sagraments. En una de les versions, apareixen alguns personatges històrics –Jesús, Longí, Marta i Magdalena– però només són importants en la petita escena introductòria de la crucifixió, encara que l'escena del Calvari, potser amb la substitució de l'actor per una imatge, presideix tota l'obra que fins i tot acaba amb una adoració col·lectiva.

L'acció externa pràcticament desapareix, perquè el que és impor-

tant aquí són els parlaments dels sagraments, caracteritzats mitjançant els símbols que els representen. Malgrat això, molts dels trets d'aquest misteri procedeixen del drama medieval, sobretot la mètrica — íntegrament en noves rimades — i la música — gairebé tota cantada al so dels himnes religiosos —. En canvi, es diferencia molt de les peces que tracten aquesta mateixa temàtica en el teatre castellà immediatament anterior a Lope, com el *Auto de la Fuente de los Siete Sacramentos*, de Joan Timoneda, o la *Farsa del Sacramento de la Fuente de San Juan*, que va servir de punt de partida a la de Timoneda.³² En aquests casos s'ha perdut el contacte amb el misteri medieval perquè tot se centra en l'exaltació de l'Eucaristia i perquè l'al·legoria, encara que poc desenvolupada, ja té un tractament molt pròxim al que caracteritza l'«auto sacramental».

En el mateix sentit, és interessant de comprovar que les dues úniques representacions efectives de l'obra que tenim documentades — març de 1561 a Artà i Divendres Sant de 1564 a Pollença —³³ s'emmarquen en el conjunt d'activitats pastorals de la Setmana Santa. Més concretament, són promogudes pel quaresmer, sacerdot encarregat dels sermons durant el període de la quaresma, que il·lustrava la seva predicació amb la versió més reduïda del misteri, possiblement sense cant. En els seus orígens és molt probable que l'obra es relacionàs amb les representacions de la Passió, però aquesta adaptació posterior mostra la versatilitat d'aquest tipus de teatre.

6. Conclusions

Aquestes són totes les obres del teatre català antic que, pel que sabem, contenen personatges o temes al·legòrics. Si ara recuperam la pregunta que ens fèiem al començament d'aquest treball sobre si exis-

32. Cf. Eduardo GONZÁLEZ PEDROSO, *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII* (Madrid, B.A.E. 58, 1865), ps. 95-103.

33. Cf. Joan MAS I VIVES, *op. cit.*, p. 280; Gabriel LLOMPART, *Les representacions de teatre religiós mallorquí en temps del bisbe Diego de Arnedo*, a «Randa», núm. 10 (1980), p. 105.

tiren moralitats en català, hem de respondre de manera afirmativa, encara que cal que matisem aquesta resposta. Només el *Misteri dels Set Sagraments* es pot considerar una moralitat en el sentit propi de la paraula, tot i que altres obres s'aproximen a aquest model. De fet el que crec que hem pogut documentar clarament és que els personatges al·legòrics s'introduïren progressivament en els misteris tradicionals, o en altres esquemes dramàtics o pseudodramàtics preexistents, com la *Dansa de la Mort*; en canvi, en cap cas no hem documentat que formassin obres del tot independents d'aquests misteris. Això vol dir que els misteris i les moralitats tendiren a confondre's, si més no al segle XVI. En les obres que hem presentat, el que canvia és el grau de contaminació, diguem-ho així, respecte als personatges o temes al·legòrics. És a dir, van des d'una presència mínima d'al·legoria a una presència màxima. Els punts extrems d'aquesta oscil·lació donen el misteri o la moralitat. La major part de les peces que hem estudiat aquí, però, participen de tots dos conceptes, encara que s'aproximen més a un o a l'altre extrem, segons de quina obra es tracti.

Són, però, obres fidels a les característiques de la resta del teatre català de tradició medieval, ja que hi trobam la mateixa contenció i el mateix desplegament literari, més aviat escàs. En canvi, hi continua present la representació a l'interior del temple, que es converteix íntegrament en espai escènic, i la utilització d'escenaris horitzontals múltiples, amb diverses alçades. També la música religiosa hi té un paper fonamental i això sovint es pot relacionar amb l'arcaisme de la mètrica. Per contra, no s'hi detecta la influència de models teatrals més evolucionats, com els que en el teatre castellà havien de produir l'«auto sacramental», tan important durant el Barroc.

JOAN MAS I VIVES
Universitat de les Illes Balears