

LA *LEGENDA AUREA* COM A FONT DEL TEATRE HAGIOGRÀFIC CATALÀ DE TÈCNICA MEDIEVAL: UN TAST COMPARATIU¹

Hèctor CÀMARA I SEMPÈRE
Universitat d'Alacant

In memoriam Josep Romeu i Figueras,
en el desé aniversari del seu traspàs (2004-2014)

1. INTRODUCCIÓ

1.1. ANTECEDENTS I OBJECTIUS

En la línia del treball que presentàrem en el XVIII Simposi de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, que tingué lloc a la Universitat d'Alacant al setembre de 2010, en el qual analitzàrem l'adaptació del capítol dedicat a l'Assumpció de la Mare de Déu que apareix en la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine en el *Misteri d'Elx* (Càmara, 2011),² ara ens proposem ampliar l'estudi de la influència d'aquest llegendari en el teatre hagiogràfic català de tècnica medieval, en concret en tres de les consuetes contingudes en el ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya: la de sant Jordi, dedicada a l'episodi de la donzella i el drac; la de la conversió de sant Cristòfol i la de sant Mateu.

De la mateixa manera que, quan tractàrem del *Misteri d'Elx*, no partíem del no-res, sinó que comptàvem amb algunes aproximacions anteriors, en aquest cas és inevitable tenir en consideració les aportacions que féu Josep Romeu i Figueras en l'edició de les peces hagiogràfiques d'aquest manuscrit (1957). El treball d'aquest savi, traspassat al desembre de 2004, ha sigut l'esperó per a aprofundir i avançar en l'estudi de la *Legenda aurea* com a font d'aquesta mena de teatre. Per aquest motiu, en aquest treball aprofitem les indicacions de Romeu, a vegades prou detallades, com a punt de partida per a oferir

1. Aquest estudi s'emmarca en el projecte d'investigació *LITHACAT. La literatura hagiogràfica catalana entre el manuscrit i la impremta*, finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

2. Per les exigències d'espai només en poguérem oferir una aproximació, que ampliàrem finalment en Càmara (2013a).

una anàlisi més exhaustiva de la manera en què els drames hagiogràfics adapten algunes de les vides contingudes en l'obra de Voragine. Per no allargar-nos excessivament, ens hem circumscrit a les tres consuetes indicades, però que poden ser prou representatives de la forma de fer servir teatralment la *Legenda aurea*.

1.2. UNA OBRA AMB FORTUNA: LA *LEGENDA AUREA* DE VORAGINE

Jacobus de Voragine (*ca.* 1226-1298), dominic i arquebisbe de Gènova, escrigué, entre altres obres, com ara diversos reculls de sermons, la *Legenda aurea* —també coneguda com a *Legenda sanctorum*, *Lombardica historia* i, més comunament, *Flos sanctorum*—, redactada en una primera versió cap al 1260. L'obra, com és de sobres conegut, és un gran recull en llatí de vides de sants i de festes cristològiques, mariològiques i eclesiàstiques organitzades a partir del calendari litúrgic cristià. Pel que fa als capítols dedicats als sants, estan construïts d'una manera semblant: en primer lloc, apareix l'etimologia simbòlica del nom i, a continuació, apareixen els episodis més rellevants de la seua vida, amb especial atenció a la conversió o dedicació religiosa, amb alguns dels miracles més famosos en què intervingué el sant, tant en vida com després de mort. Encara que Voragine aprofite uns altres reculls hagiogràfics anteriors, com el de Jean de Mailly o el de Bartolomeo da Trento, i faça servir sovint el recurs a les autoritats, tan característica de l'escriptura medieval, construeix una obra que, si bé difereix molt de considerar-la original, pot ser reconeguda per la seua capacitat d'organització, integració, síntesi i neutralitat.³

Per la gran difusió i fama que obtingué, sense dubte podem considerar aquesta obra, fent servir un concepte actual, com un *best-seller* de l'època. Tres dades confirmen açò: sense comptar els testimonis de les múltiples traduccions, han perviscut més d'un miler de manuscrits arreu d'Europa, cosa força sorprenent per a una obra medieval; a més a més, es traduí del llatí a les llengües vernacles abans que l'autor morira, fet que evidencia la rapidesa de la divulgació de l'obra;⁴ i, si açò no fóra prou, comptà amb una segona versió revisada de l'autor, amb una transmissió textual pròpia.

La gran fortuna de la *Legenda aurea* permeté, d'una banda, que s'aprofitara en multitud d'àmbits, tant comunitaris (la predicació, els oficis litúrgics —com és el cas de les matines—, la lectura als refectoris i capítols dels monestirs, etc.) com privats, així apareix documentada en moltes biblioteques, ja siguen reials, nobiliàries o burgeses; i, d'una altra, que esdevinguera una de les fonts més recurrents per als escriptors i artistes des del

3. Per a una síntesi de la manera de treballar de Voragine, *vid.* Maggioni, 2012.

4. Probablement, la primera llengua a la qual es traduí fou la catalana, a les acaballes del segle XIII. Aquesta traducció, portada a terme en algun monestir del nord de Catalunya, es conserva en diverses còpies manuscrites dels segles XIV i XV (en total, cinc de completes), la més famosa de les quals és les *Vides de sants rosselloneses* (BNF, ms. esp. 44). A finals del segle XV, es publicaren dos incunables (un de 1494 i un altre que no conserva la data, però que es pot situar entre 1490 i 1496) que arpleguen la tradició anterior i la transmeten a sis edicions del segle XVI, amb diferents graus de revisió, l'última de les quals és de 1576. Per a la transmissió del text català medieval de la *Legenda aurea*, *vid.* Càmar, 2013b: XXXIV-XLII; Avenoza-García Sempere 2012; García Sempere, 2012.

segle XIII al tercer quart del XVI, quan els nous aires provinents del Concili de Trento (1545-1563) en desaconsellaren la lectura. El teatre medieval no fou alié a la influència d'aquest llegendari. En aquest sentit, dins l'àmbit lingüístic català, moltes de les obres conservades tenen com a model, amb diferents graus de dependència, la *Legenda aurea*.

2. LA LEGENDA AUREA A ESCENA

2.1. EL TEATRE HAGIOGRÀFIC MEDIEVAL CATALÀ: UNES BREUS CONSIDERACIONS

La pràctica del teatre a l'edat mitjana, a pesar de les interdiccions que en un principi interposà l'Església per considerar-la massa llicenciosa, s'estengué per arreu d'Europa, fet que no es reflecteix en el nombre de peces conservades, encara que les notícies en general són prou abundants. La literatura catalana pot considerar-se afortunada per la quantitat de textos que coneixem i les dades documentals que atresoren els nostres arxius.⁵ Podem considerar sense embuts que la cultura en llengua catalana tenia en l'espectacle teatral o parateatral un referent ineludible, i així ho demostren celebracions que han perviscut fins als nostre dies, com ara la Patum de Berga, el cant de la Sibilla a Mallorca o el *Misteri d'Elx*, l'únic drama religiós d'origen medieval que s'ha representat ininterrompudament des de finals del segle XV, totes tres declarades Obres Mestres del Patrimoni Oral i Immaterial de la Humanitat per la UNESCO. A pesar d'açò, de la riquesa teatral medieval en llengua catalana, encara que em desvie una mica del tema, sorprén que no siga matèria d'estudi a les aules universitàries. Açò es deu en gran mesura a l'escassa qualitat literària dels textos dramàtics, que funcionen com a mers fils conductors d'una acció més sensorial que parlada. Però açò no justifica que un gènere de tanta transcendència i influència en la seua època quede moltes vegades relegat a un apunt marginal.

L'escassa o, a vegades, ínfima qualitat literària dels textos (la descurança mètrica, els calcs textuais o la maldestra construcció dels personatges i de l'acció, per posar alguns dels exemples més cridaners, palesen aquest fet) l'acosten a la literatura popular, i de fet així és si atenem, a més a més, a la finalitat i a la recepció, però el seu origen, vinculat, encara que no siga de forma directa, al drama litúrgic en llatí o les fonts de què es nodreix, matisen aquesta adscripció. En poques paraules, podríem dir que el teatre medieval consisteix a ser un producte popular de referents cultes, la majoria dels quals tenen un origen eclesiàstic llatí. Si parlem de fonts en el teatre medieval, és evident que es tracta d'un gènere que aprofita i reaprofita multitud d'estímuls, teixint en cada obra una xarxa eclèctica de referències que es mouen en diferents plans: argument, música, escenografia, etc. No és gens estrany tampoc: l'edat mitjana basa el seu quefer intel·lectual i literari en la citació contínua d'un conjunt d'autoritats transmeses i assumides com a pròpies que vin-

5. El treball de Josep Romeu o Francesc Massip, per citar-ne els dos investigadors més representatius, poden donar idea del que parlem. Per a una breu síntesi sobre el tema, *vid.* Romeu (2001) i Massip (1995); per a un repàs més exhaustiu és imprescindible Massip (2007: 59-264).

culen una determinada obra amb unes altres creant, més que en cap altre moment, una comunitat de pensament en què tot es recicla. «Ningún avance es seguro si no está garantizado por un precedente en el pasado», diu Le Goff (2002: 292). L'autor de l'època, quan n'hi ha, se'ns presenta quasi sempre com un compilador o, en el millor dels casos, com un glosador.

Pel que fa a l'argument, les fonts utilitzades pels drames de tècnica medieval són molt diverses, però entre totes destaca l'autoritat per excel·lència, la Bíblia, encara que, segons els cicle (veterotestamentari, nadalenc, pasqual, assumpcionista o hagiogràfic) se'n complementarà amb unes altres. En el cas de l'hagiogràfic, que és el que ara mateix ens interessa, a banda del Nou Testament, que serveix per a les vides de personatges com ara sant Mateu o sant Pau, la font més utilitzada és la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine, de què parlàvem en l'apartat anterior, que, d'una o altra manera, està present en quasi totes les consuetes conservades en català.⁶

Deixant d'una banda els textos parateatral, com ara les epístoles farcides de Sant Esteve (segona meitat del s. XII) i de sant Joan Evaneglista (finals del s. XIV o principis del XV) o el *Sermó del Bisbetó* (primera meitat del s. XIV), conservem dotze drames hagiogràfics en català de tradició medieval: d'una banda, el *Misteri de sant Cristòfol* (finals del s. XVI), pertanyent al Corpus valencià, la *Consueta del Misteri de la gloriosa sancta Àgatha* (s. XVI) i la *Consueta de sant Eudalt* (s. XVI); i, d'una altra, els que pertanyen al manuscrit 1139 de la BNC (de finals del s. XVI) i que es coneixen també com a consuetes mallorquines: la *Consueta de sant Francesc*, la *Consueta de sant Jordi*, la *Consueta del gloriós sant Jordi*, dedicada a la seua passió, la *Consueta del gloriós sant Cristòfol*, la *Consueta del martiri de sant Cristòfol*, la *Consueta de la conversió y vida de sant Matheu*, la *Consueta de sant Crespí i sant Crespinià, germans, fills de un rey sarraý*, la *Representació de la vida de sant Pera*, de la qual només es conserven els 35 primers versos, pertanyents a una part del pròleg, i la *Representació de la conversió del benaventurat sant Pau*. La *Legenda aurea*, amb un major o menor grau de fidelitat (com més arcaica i arrelada a la tècnica medieval siga l'obra, més ho és) és la font principal de les consuetes de santa Àgata, sant Jordi (la primera, que relata la lluita amb el drac), les tres de sant Cristòfol, la de sant Mateu i, sembla ser, la de sant Pere. Les fonts de les altres són més difícils d'identificar: n'hi ha que es basen en tradicions devocionals locals (com la de sant Eudald, sant Francesc o la passió de sant Jordi), la de sant Pau pren com a model els Fets dels Apòstols i, de la dels germans sabaters, no se n'ha identificat cap font. La fidelitat a la *Legenda aurea*, com hem dit adés, és variable: des de la més absoluta, com és el cas de les primeres de sant Jordi i de sant Cristòfol de les consuetes mallorquines, a la que es deixa influir per unes altres, com per exemple la de sant Mateu, que fa servir els Evangelis per

6. El teatre, com a espectacle en què intervenen altres factors que van més enllà del text, fa que les fonts no s'esgoten en l'argument, com ja hem apuntat: la música, quan les intervencions es fan al to de determinades melodies, es basa en himnes i salms litúrgics coneguts per la comunitat de fidels (*Pange lingua*, *Vexilla regis*, *In exitu Israel de Egipto*, *Veni creator spiritus*, etc.); o l'escenografia, que a vegades adapta elements d'altres representacions (el cas més conegut és el de l'*araceli*, que la tradició vincula al relat de la Sibilla i l'Emperador, propi de Nadal, i que els drames assumpcionistes de València i Elx arpleguen imitant la posada en escena que es feia d'aquest episodi, *vid.* en aquest sentit Massip 2012).

a l'inici de l'obra. Amb tot açò que diem, no s'exhaureixen les fonts i, en aquest sentit, a vegades apareixen episodis sorprenents, com el dels peregrins de la consuetada de sant Cristòfol del Corpus de València o el de l'alcajota Afrodísia de la de santa Àgata, inspirada en la Celestina.⁷

El manuscrit 1139 de la BNC, al qual pertanyen nou dels dotze drames que acabem d'enumerar, és el recull més important de teatre de tradició medieval en català, ja que conté quaranta-nou consuetes, cinc de les quals són en castellà. Fou descobert per l'erudit mallorquí Gabriel Llabrés (1858-1928) el 1887 en un arxiu parroquial de Mallorca que a hores d'ara desconeixem i es tracta d'una còpia molt heterogènia de peces teatrals, des d'obres de tradició medieval fins a *autos sacramentales* de Joan Timoneda, feta per Miquel Pascual entre 1598 i 1599.⁸ La temàtica, sempre religiosa, és prou completa, amb representació dels cicles més importants (veterotestamentari, nadalenc, pasqual o hagiogràfic), a excepció del marià, del qual no hi ha cap peça. L'interès del manuscrit, pel gran nombre d'obres que arreplega i les rúbriques que conté, en molts casos bastant detallades, rau a ser la font primordial per al coneixement de la manera de representar el teatre d'arrel medieval.

2.2. TRES EXEMPLES D'ADAPTACIÓ TEATRAL DE LA *LEGENDA AUREA*

La major part del teatre de tècnica medieval que conservem en català —i la totalitat del de temàtica hagiogràfica—, com hem vist, ens ha pervingut en peces del Cinccents, fet que no ens ha d'estranyar, ja que el XVI, a pesar de la creença popular de marcar el començament d'una nova època, és un segle de continuïtat de la baixa edat mitjana i de transició cap a la plena edat moderna. I, si això és així arreu d'Europa, en el cas de la literatura catalana, fins i tot és més accentuat.⁹ És cert també que, pel que fa al teatre, aquesta fortuna de les formes medievalitzants, més enllà del reaprofitament renaixentista, amaga un fracàs en la renovació dramàtica dirigida cap a la creació d'un teatre modern semblant al castellà, l'anglès o el francès.¹⁰ Per aquest motiu, podem parlar encara en el segle XVI

7. Per a l'estudi pormenoritzat de cadascuna d'aquestes consuetes, *vid.* Romeu, I, 1957.

8. Llabrés presentà el recull en l'article «Repertorio de “Consuetas” representadas en las iglesias de Mallorca (siglos XV y XVI)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3a època, v (1901), p. 920-927. Per a una descripció del manuscrit i de les consuetes hagiogràfiques que conté, Romeu, I, 1957: 73-192, al qual seguisc.

9. Rossich ho diu clarament en parlar de la literatura catalana del renaixement: «No tota manifestació aparentment arcaïtzant és retrògrada. El cert és que a mesura que ens acostem a la fi del segle [XVI] detectem, cada cop més clarament, un reforçament de les posicions tradicionals: de manera independent, tant a València com a Mallorca i a Catalunya sorgeixen iniciatives que propugnen el trencament amb la moda renaixentista d'arrel italiana, com més va més identificada amb Castella i amb la literatura en castellà [...] Com hem d'interpretar aquest fet? Com una pervivència del medievalisme més tronat i una incapacitat manifesta de pujar al carro de la modernitat? [...] Perquè, quin era, en el fons, el programa dels renaixentistes? L'ambició de construir una tradició literària damunt els valors nacionals que emergien en les aigües estancades de la cultura medieval, la dignificació de les llengües vulgars projectant-se orgullosos cap al futur» (2010: 50-52).

10. En paraules de Massip: «Pensem que al segle XVI, a diferència del que passa a la resta d'Europa,

de teatre, sinó medieval, sí de *tècnica medieval*, però també aquesta reflexió ens serveix per a ser conscients que aquesta pervivència de la tradició dramàtica anterior també suposà la introducció al seu si d'elements nous, alguns dels quals serien inconcebibles en un misteri *plenament* medieval.

En aquest sentit, com bé indica Mas (2001: 30), dins d'aquest grup de peces teatrals populars i religioses cinccentistes, podem parlar d'una relació amb la tradició escènica medieval en diferents graus: 1) obres amb esquemes tradicionals reduïts als seus elements mínims; 2) obres en què aquestos esquemes s'amplien a partir de materials de tot tipus, però sense modificar l'estructura bàsica; 3) obres més evolucionades en què intervenen elements al·legòrics, personatges més discursius, mètrica amb formes més modernes i trets originals que remetent a una certa redacció d'autor; 4) obres dividides en passos, amb una major presència d'elements humanístics i 5) els *autos* sacramentals de Joan Timoneda. I és a partir d'aquesta classificació de peces teatrals segons la seua relació amb la tradició medieval, que palesa la varietat de respostes d'una època de transició en què els trets anteriors encara compten amb un gran ascendent i les novetats mai no s'introdueixen de manera constant i uniforme, que hem seleccionat les consuetes que farem servir per al nostre treball. La primera, la *Consueta de sant Jordi*, s'emmarca en els tipus d'obres amb esquemes tradicionals ampliat amb diferents elements heterogenis; la segona, la *Consueta del gloriós sant Christòfol*, pertany al grup següent, que és un pas més endavant en la influència d'elements moderns; i la tercera, la *Consueta de la conversió i vida de sant Matheu* entra en les peces de transició, aquelles que incorporen trets propis de l'humanisme.

2.2.1. *Consueta de sant Jordi* (Romeu, III, 1957: 5-32)

Aquesta consuetada du el núm. 30 del manuscrit 1139 de la BNC i conté 398 versos. És una peça de tradició medieval, a pesar de tenir una escenografia simplificada, que es caracteritza per l'ús abundant de les noves rimades, per l'aprofitament de cants litúrgics per als parlaments, per personatges poc discursius i per una acció dinàmica que no se centra en el protagonista, que no apareix fins al v. 302. Encara que el text segueix prou fidelment el capítol dedicat a sant Jordi de la *Legenda aurea*, l'autor, en paraules de Romeu, «no es limita pas a l'esquema de Voragine, ans procura d'infondre humanitat i nervi als personatges» (I, 1957: 136). Ho podríem dir d'una altra manera: l'autor del misteri sap seleccionar molt bé els elements dramàtics que presenta la font, que no en són pocs, i

en l'àmbit de la cultura catalana, la renovació del món dramàtic no culmina amb la creació d'un teatre nacional, laic i modern, sinó que el procés innovador queda estroncat per manca del suport d'un estat i una cort reial autòctona [...] l'única pràctica escènica que acollirà plenament la llengua catalana és l'anomenada populista, però no tan aquella pràctica de carrer, pública, realitzada per autors-actors professionals que s'han anat agrupant en companyies més o menys regulars i que adapten els models teatrals de la *commedia dell'arte*, sinó sobretot aquella que perpetua els arguments religiosos i la ritualitat festiva del teatre medieval» (2007: 246-247). En aquest sentit, Mas (2001) tracta el tema de la pervivència de formes teatrals d'arrel medieval tot al llarg del Cinccents amb prou encert, al meu parer; remetem, doncs, a la seua lectura per a un aprofundiment en aquest tema.

desenvolupar-los en una acció i una conversa dinàmiques. Fins i tot, és capaç d'inventar-se escenes que ajuden a crear la suficient tensió dramàtica i patetisme perquè l'obra funcione. En aquest sentit, l'episodi inicial dels caçadors o el del sacrifici del fadrinet en són una bona mostra. De tota manera, fem una anàlisi més detallada per escenes.¹¹

1) *Els caçadors descobreixen el drac* (v. 1-43). La consuetat comença amb la presència de tres caçadors que han eixit a deportar-se i que es troben casualment amb el drac; intenten enfrontar-s'hi i un d'ells és pres pel drac. Aquest episodi, com hem dit adés, és una aportació de l'autor que no trobem a la *Legenda aurea* amb l'objectiu de presentar el drac i de donar-li protagonisme escènic més enllà de la breu lluita amb sant Jordi. A més, no sols descobreixen el drac i, en l'escena següent, n'informen el rei, sinó que es materialitza la crueltat de la bèstia amb la mort d'un d'ells. La salvació dels altres dos s'aprofita per a mostrar que els habitants d'aquell territori són pagans de manera molt més explícita que en la font: «O, grans déus de magestat! / Gràties vos fem, senyors, / qui-ns au guardat del gran drach. / Sempre es serem servidors» (v. 40-43). Aquest agraïment a l'inici del text s'oposa frontalment al cant de lloança final i fa més contundent per a l'espectador, ara lector, la conversió al cristianisme d'aquella població.

2) *Els caçadors informen el rei* (v. 44-83). Aquesta escena és una continuació de l'anterior: els caçadors es dirigeixen al palau del rei per informar-lo de la presència del drac. En la consuetat s'afegeixen personatges que ni tan sols s'intueixen en la *Legenda aurea* (fet comú en aquestes peces teatrals), que només esmenta el rei, la seua filla, sant Jordi i el poble. Als tres caçadors que ja han aparegut, s'incorpora ara un porter amb el qual conversen els dos supervivents a l'atac del drac. Encara que aquest episodi tampoc apareix en la font, la descripció que els caçadors fan del drac s'hi inspira directament i, en aquest sentit, es destaca el poder mortífer del seu alé: «la qual lanse per la boca / flames de foch fins el çel; / ovellas y bous derroca / en lo alé pudent cruel» (v. 72-75).

3) *Els cavallers lluiten contra el drac* (v. 84-136). El rei demana a l'algutzir, un altre personatge alié a la tradició, que arme cavallers i que vagen a lluitar contra el drac. Com és d'esperar, acaben vençuts i informen el rei del seu fracàs, el qual es lamenta. A pesar que encara ens trobem en un episodi que no apareix en la font, es tracta d'una amplificació d'un breu fragment que diu: «havia un drach qui moltes vegades lo poble contra ell armat fahia fugir»,¹² amb el qual es pretén escenificar de nou la maldat que simbolitza el drac. El recurs a la batalla («ara fan la batalla, y lo drach los desbarate a tots», diu l'acotació), que potser és la manera més visual de representar l'enfrontament, contradiu la *Legenda aurea* que centra el poder destructor de la bèstia en el seu alé enverinat i no en la seua força. I és així com ho reporta un dels cavallers al rei: «Lo qual és axí farós / he tan cruel y terrible, / que à morts a molts de nós / ab lo seu alè orrible» (v. 129-132).

11. La divisió és nostra, ja que el teatre de tradició medieval no es divideix mai en escenes de manera explícita, com a molt en jornades. Hem d'esperar al teatre d'influència humanística, com la *Consuetat de la conversió i vida de sant Matheu*, que veurem més endavant, per a trobar una divisió del text, en aquest cas en passos.

12. Tot i que per a la collació hem fet servir l'edició crítica de la *Legenda aurea* de Maggioni (Varazze 1998), per a facilitar la lectura i gràcies a la fidelitat al text llatí en molts dels passatges, citem a partir de la traducció catalana medieval de la *Legenda aurea* que arreplega el *Flos sanctorum romançat* (Johan Rosenbach, Barcelona, 1494), text que editem en Càmara (2013b: 357-361).

4) *La decisió del rei* (v. 137-176). En aquesta escena el rei es lamenta de nou i demana consell; finalment decideix que, per sorts, cada dia es done al drac un ciutadà i una ovella perquè els deixi viure tranquils. A poc a poc, la *Legenda aurea* es fa més present al text: en aquest episodi s'escenifica la decisió de sortejar els fills de la ciutat per sadollar el drac. La diferència respecte de la font és que la decisió de sacrificar persones es pren després que s'esgoten les ovelles que li donaven a menjar, és aleshores quan es decideix lliurar cada dia un fill tret a sorteig juntament amb una ovella. El consell que dona el cavaller que parla amb el rei —abandonar la ciutat— ni tan sols es planteja en l'obra de Voragine. En el plany del rei es torna a destacar el paganisme dels personatges als quals finalment salvarà sant Jordi i obligarà a batejar-se: «Los déus m'euran desemparat» (v. 138). L'espectador coneix el desenllaç de la història i, amb aquests tipus de recursos textuais, interpreta que l'aparició del drac, al cap i a la fi, és la conseqüència de la falta de fe o, fins i tot, la materialització de viure fora de la salvació vertadera.

5) *El sacrifici del fadrinet* (v. 177-196). Per a mostrar la crueltat de la decisió del rei de condemnar a mort la part més jove de la població i per a afegir més maldat a la figura del drac, la consuetat presenta una escena en la qual es tria un fadrinet per a ser devorat per la bèstia. Aquesta situació, que s'allunya per complet de la narració de la *Legenda aurea*, constitueix un recurs teatral d'un dramatisme i patetisme molt ben aconseguits gràcies a la manca de misericòrdia per part dels executors i a la tendresa amb què es representa la figura del nen. És una manera d'oposar el destí del fadrinet, que, a pesar de la crueltat, l'accepta estoicament, a la posterior renúncia del rei a admetre el mateix destí per a la seua filla: la falta de pietat amb el fadrinet que mostren els cavallers en el compliment de la llei que ha imposat el rei es tornarà en contra del mateix rei.

6) *La filla del rei és triada a sort per a morir* (v. 197-236). Trauen la filla del rei a sort per a ser lliurada al drac, per la qual cosa el pare intenta oposar-s'hi, però és amenaçat pels cavallers. Finalment, demana huit dies per a plorar la seua filla, cosa que li és concedida en gràcia. A partir d'aquesta escena, el text de la consuetat segueix fidelment la *Legenda aurea*, això sí, amb matisos. Encara que les converses del rei amb l'alguatzir i els cavallers contenen el mateix contingut que a la font, ni l'alguatzir ni els cavallers hi apareixen. Aquests personatges fan el paper del poble en la narració de Voragine, que ací es dilueix i no té el mateix protagonisme. En certa manera, es converteixen en els seus portaveus o, fins i tot, en el cas de l'alguatzir, en el seu reportador: «Y tots criden ab gran veu, / dient: "Puis la ley ç'à dade, / que sia per tots arreu"» (v. 206-208). La consuetat no aprofita la força dramàtica de l'enfrontament rei-poble que apareix en la *Legenda aurea* i el transforma en una conversa cara a cara amb l'alguatzir i els diferents cavallers. A més a més, l'amenaça del poble de cremar-lo viu («E, si tu no serves ço que dius, nosaltres cremarem a tu e tota la tua casa») s'ablaneix en el misteri, ja que només es diu «cremarem vòstron palau / ab quants són, sens piatat» (v. 223-224); potser la intimidació amb el regicidi per no complir la llei que ell mateix havia imposat era massa subversiva per a escenificar-la. D'altra banda, el drama omet que la filla del rei és l'última en una llarga successió de condemnes a mort que ha delmat la població (de tota manera, l'escena del fadrinet assumeix aquesta imatge de crueltat a la qual està sotmesa la població).

7) *El rei acomiada la filla* (v. 237-289). En aquesta escena s'estableix un diàleg entre

pare i filla en el qual el primer es lamenta amargament de la sort de tots dos i la segona accepta tranquil·lament el seu destí. La consuetada segueix de prop les paraules de la narració de la *Legenda aurea*, encara que trobem algunes diferències, com ara que la primera lamentació que adreça el rei a la seua filla és anterior a la demanda de huit dies per a acomiadar-se'n en l'obra de Voragine o que el rei no fa cap menció a la descendència que no tindrà, cosa que era necessària per a la continuïtat de la dinastia, i se centra únicament en la voluntat que tenia de casar-la «ab algun gran rey o príncep» (v. 249). Tanmateix, la diferència més evident la trobem en el fet que la filla no té cap intervenció en la font i, en canvi, en el misteri apareix com un personatge més, amb una clara consciència del seu deure, actitud que es contraposa amb la del seu pare. Finalment, en un salt temporal típic d'aquesta mena de teatre, tornen els cavallers i, com que ja ha arribat el dia, demanen que es complisca la llei, però amb un to molt més dolç i suau que a la *Legenda aurea*, en la línia de respecte cap a la figura del rei que comentàvem adés pel que fa a l'omissió de l'amenaça de mort:

Flos sanctorum

E, vengut lo temps, lo poble dix ab gran furor: «Per què vols perdre aquest poble per la tua filla? E veus que tots morim per lo alenament del drach».

Consuetada de sant Jordi

Senyor, lo temps és arribat.
Face's segons nos eu promès;
no-ns sia més desnegat
lo que per lley dictat és. (v. 264-267)

Segons la font, el rei vestí la seua filla amb vestiments reials, que al text passen a ser simplement les joies de la filla, molt més fàcil d'escenificar que un canvi de vestuari.

8) *Aparició de sant Jordi* (v. 290-321). En aquesta escena s'explica com la filla del rei és nugada per a ser devorada pel drac i, com en el moment just, apareix sant Jordi, a qui demana que marxe perquè no muira. Ell demana la raó d'aquesta situació insistentment fins que la donzella li ho explica tot. El drama s'allunya de la font respecte a les escenes precedents en diversos punts: en primer lloc, la filla interpel·la els cavallers que la condueixen i pregunta per què fan una cosa que no mereix; en segon, la filla és acompanyada fora de la ciutat i lligada a un pal, mentre que en la *Legenda aurea*, es dirigeix a soles i caminant fins al llac on es troba el drac; i, finalment, els cavallers que han conduït la filla del rei es dirigeixen de nou al seu senyor i s'hi adrecen per donar-li consol.

9) *Lluita amb el drac* (v. 322-341). Aquesta escena segueix fidelment la narració de Voragine: el drac apareix mentre els dos joves estan conversant, la donzella prega al cavaller que marxe i se salve i sant Jordi puja a cavall, ataca el drac amb la llança, el venç i el lliura a la dama perquè el conduïska fins a la ciutat. Les úniques diferències són que el sant demana a la donzella que faça el senyal de la creu abans d'atacar el drac, quan en la font és ell qui, abans de vèncer-lo, se senya; i que l'agraïment a Crist tampoc apareix en la *Legenda aurea*, que ja l'ha esmentat abans. És curiós que Voragine faça servir una imatge per a explicar el moment en què la donzella se'n va amb el drac lligat que podria ser, encara que el text de la consuetada no la faça servir, ben bé una acotació per a descriure com s'hauria d'escenificar: «lo drach la seguí axí com si fos un goçet manso». Realment el text de la font és suficientment ric en diàlegs i en imatges com per a transvasar-lo fàcilment al teatre.

10) *Conversió de la població* (v. 342-377). El desenllaç és del tot previsible. Després que tots s'espanten quan veuen que el drac és conduït per la donzella, aquesta explica el que ha passat i li demanen a sant Jordi que mate el drac, però aquest es nega a fer-ho fins que no es bategen tots, cosa que fan. El rei, en agraïment, lliura la seua filla i el seu tresor al sant, que els rebutja i aprofita per a adoctrinar el rei en la nova fe. A pesar de la fidelitat a la *Legenda aurea* (i la transcripció de les quatre normes que el sant imposa al rei és un exemple simptomàtic), l'autor de la consuetat permet algunes petites llicències, com ara oferir la filla del rei com a esposa a sant Jordi o obviar la petició del sant de repartir les riqueses entre els pobres. A més a més, cal afegir que el bateig col·lectiu del relat de Voragine («batejaren-se XX milia persones e més») queda deslluït en la consuetat, ja que no l'aprofita escènica i només el dedica al rei i als seus companys.

11) *Lloança final* (v. 378-398). El final del drama és una petició de bateig general per a tota la població i un cant de lloança per a demanar la protecció del sant.

2.2.2. *Consuetat del gloriós sant Christòfol* (Romeu, III, 1957: 65-82)

Correspon a la peça núm. 32 del manuscrit i només consta de 261 versos, encara que devia formar una unitat amb la núm. 33, dedicada a la passió de sant Cristòfol amb 437 versos. A pesar que aquest drama correspon a un grau major d'influència moderna, segons la classificació que hem vist, fet que palesa l'existència d'un pròleg inicial adreçat als espectadors, encara conserva prou de la tradició medieval: mètrica dominada per les noves rimades, acció dinàmica i poc discursiva, un cadafal amb diferents mansions simultànies i l'ús de melodies litúrgiques per al cant. La consuetat segueix amb fidelitat la *Legenda aurea*, encara que en alguns moments tendeix a desenvolupar-la, com en el cas anterior. A més a més, pel que sembla, segueix la versió catalana que arreplega l'incunabile anomenat *Flos sanctorum romançat*, que, com hem dit adés, transmet la traducció que se'n féu a finals del segle XIII i que conservem gràcies a diversos manuscrits i impresos.

1) *Pròleg* (v. 1-55). Es tracta d'una petició de respecte a l'auditori per part de l'autor, a més aprofita per a fer un resum de l'argument, tant d'aquest text com del que segueix en el manuscrit i que tracta de la passió de sant Cristòfol.

2) *Sant Cristòfol com a servent del primer rei* (v. 56-95). La consuetat desenvolupa en una conversa entre el sant i el rei el fragment de la *Legenda aurea* que diu: «com ell stava ab un rey cananeu, a ell vengué en voluntat de cercar lo major príncep del món e que stigués ab ell». Aquest monarca, del qual la font no diu res més, adquireix personalitat pròpia dins de la peça teatral, que li dona veu: prega a sant Cristòfol que no l'abandoni i li pregunta la raó de la seua actitud. El sant vol buscar al senyor més poderós del món per a servir-lo i, per aquest motiu, se'n va, fet que el rei lamenta fins al punt que intervien dos servidors per a confortar-lo.

3) *Sant Cristòfol com a servent del segon rei* (v. 96-155). En aquesta escena, la consuetat segueix més fidelment la *Legenda aurea*, encara que també desenvolupa l'acció de la font: sant Cristòfol arriba al palau d'un nou rei i, després d'una breu conversa amb el porter, hi accedeix; demana al rei ser el seu servidor, ja que es tracta del rei més poderós. En aquest moment, apareix un joglar que canta unes cobles de la

victòria de Crist sobre el diable i, cada vegada que anomena el diable, el rei s'espanta i se senya. Sant Cristòfol, veient açò, demana la raó al rei i aquest, que no vol respondre, després d'insistir-hi, confessa que té por del diable i el sant decideix anar-se'n a buscar-lo, ja que es tracta d'un senyor més poderós. El personatge del porter no apareix en la narració de Voragine i del joglar només diu que: «cantava davant aquell rey un cantar en què nomenava sovint lo diable». La conversa posterior entre el rei i sant Cristòfol és completament fidel a la font i, fins i tot, amb parts en què els versos calquen la versió catalana:

Flos sanctorum

E lo rey dix-li: «Sàpies que, aytantes vegades com yo oig nomenar lo diable, me seny per temor gran que yo he d'ell e que no haja poder en mi ne-m pugue noure».

E sanct Christòfol li dix: «Donchs, ell major és que tu e més poderós pus que tant lo tems, per què yo-m tinch per decebut en tu pensant que tu fosses lo més poderós hom del món. Mas, sàpies que yo cercaré lo diable, que sia mon senyor e que sia servidor d'ell». (f. CLXXXVIIIa)

Consueta de sant Cristòfol

REY: Sàpies que tantas vegades que-l diable sent anomenar, tantes vegades m'é de senyar perquè no-m puga noure en res.

CHRISTÒFOL: Dons, major és aquell que tu, puis que tu tant tems aquell. Jo-m tinc a mi per decebut, stant en tu menor que ell. El diable,-l vull jo cercar perquè ell sia mon senyor y que d'ell sia servidor; y no vull més ab tu estar. (v. 144-155)

4) *Sant Cristòfol com a servent del diable* (v. 156-187). Sant Cristòfol, que rep encara, com en la font, el nom de Reprovat, es troba casualment amb el diable en forma de cavaller i el segueix. En el camí es troben amb una creu i el diable ix fugint, per la qual cosa sant Cristòfol li pregunta la causa. El diable, que de primeres no vol respondre, li diu que té por de Crist, resposta que desagrada al sant i marxa a la cerca de qui és més poderós que el diable. En aquesta escena, la consueta segueix fidelment la *Legenda aurea*, a excepció d'un parell de detalls menors: el diable apareix a soles, mentre que en la font va acompanyat d'una host de cavallers, i el sant no segueix al diable en la fugida. D'altra banda, en la font el diable no explica en cap moment el motiu pel qual té por a la creu («Deus saber que un hom qui havia nom Jesucrist fonch crucificat en la creu, del qual senyal de la creu he yo gran paor com lo veig»), en canvi el text de la consueta sí que es deté a donar-ne les raons amb un to més didacticodoctrinal: «per la gran temor que he d'ell, / perquè ell ma lensà del cel / y va'm llensar dins lo infern / a on crem jo de foch etern» (v. 176-179).

5) *Trobada amb l'ermità* (v. 188-223). Sant Cristòfol troba un ermità que li parla de Crist i conversen sobre la millor manera de servir-lo. L'ermità li aconsella que ajude els viatgers a passar un riu molt perillós, cosa que el sant accepta de bon grat. La fidelitat a la *Legenda aurea* és tal que, de nou, ens trobem amb fragments reproduïts quasi directament de la versió catalana, amb expressions i detalls que no apareixen en l'original llatí (i que assenyallem amb la cursiva):

Flos sanctorum

«Donchs, ves-te'n allà e, com tu sies gran, passa tothom qui aquí venga e, axí, serviràs Déu Jesuchrist, *qui és sobre tots senyors e rey sobre los reys*, al qual tu vols servir. E sàpies que ell t'ó agrairà molt e *yo he fe e sperança que aquí ell se manifestarà a tu*». (f. CLXXXVIIb)

Consueta de sant Cristòfol

HERMITÀ: Dons vés allà de continent.
Vés-te'n tu molt prest allà
perquè ets molt gran de persona
y passaràs de cada hora
la gent qui anirà allà.
Axí tu a Déu serviràs,
la qual, sert, és nòstron Senyor,
*també rey sobre tots los reys
y senyor de tots los senyors;*
y cert ell t'ó agrairà,
*per què tinch fe y sperança
que a tu ell te mostrarà.*
Per so tén tu gran confiança.
(v. 207-219)

6) *Trobada amb l'infant Jesús* (v. 224-261). En aquesta escena, sant Cristòfol, que viu ja al costat del riu, sent la veu d'un infant que li demana ajuda, però no veu a ningú. La veu torna a demanar-la i, aleshores, es troba un xiquet que vol creuar el riu, per la qual cosa se'l posa sobre els seus muscles i, amb moltes dificultats, aconsegueix deixar-lo en l'altra riba. En aquell moment, descobreix que el gran pes que suportava a pesar de ser un xiquet es devia al fet que es tractava de Crist, que l'havia posat a prova. I, perquè no tinga cap dubte de qui és i del seu poder, diu al sant que al matí següent veurà florit el seu bastó, com així ocorre. El misteri acaba amb un cant d'agraïment de sant Cristòfol i el propòsit d'anar a convertir els infidels. Aquesta part final de la peça teatral es relaciona més que cap altra amb la versió catalana de la *Legenda aurea*, que ací consultem a partir de l'incunable *Flos sanctorum romançat*. En aquest sentit, mentre en el text llatí Crist crida sant Cristòfol tres vegades, tant la consueta com la traducció catalana només són dues les vegades que ho fa. A més a més, com en la resta de l'obra, els versos reproduïxen moltes de les expressions que apareixen en aquesta versió, fins al punt que podem considerar que hi ha parts que són versificacions del text català:

Flos sanctorum

«No te'n meravells, Cristòfol, que no tan solament tenies damunt tot lo món, mas aquell qui ha fet tot lo món has portat. E yo só Crist, lo teu rey, a qui tu serveixs, e, per ço que proves que açò sia ver, fica lo teu bastó en terra prop la tua casa e veuràs que, al matí, serà florit e granat». (f. CLXXXVIIIc)

Consueta de sant Cristòfol

Cristòfol, no te'n meravells,
que no solament as portat
damunt tot lo món, mas aquell
qui lo món à fet y creat;
y jo só Jesucrist, ton rey,
que tu molt temps à que serveys.
Si vols provar asò si-s ver,
y jo si tinch ten gran poder,
fica lo teu bastó en terra
y vés-te'n a la tua case,

y veuràs, com serà llevat,
que serà florit y granat. (v. 238-249)

També cal comentar que hi ha dues intervencions de sant Cristòfol que no apareixen en la font, però que simplement són recursos escènics: una quan, després que l'infant el cride la primera vegada, ix a veure qui ha parlat, no troba ningú i es pregunta què ha pogut passar; i l'altra quan, en desaparèixer l'infant, dona gràcies que Crist se li haja aparegut i que serveix per a representar el pas del temps entre la nit i el dia perquè puga florir el bastó.

2.2.3. *Consueta de la conversió i vida de sant Matheu* (Romeu, III, 1957: 117-152)

És la consueta núm. 44 del manuscrit i es tracta d'una de les més llargues, amb 730 versos. És un drama pràcticament sense escenografia i amb un atrezzo mínim que aprofita l'espai de l'altar, està dividit en quatre passos i s'inicia amb un pròleg, l'acció és menys dinàmica i tendeix a les exhortacions i a les meditacions, encara que no d'una manera massa profunda, els parlaments no són cantats i la mètrica es basa en quintets de versos heptasíl·labs. En aquest text, participen diverses fonts a banda de la *Legenda aurea*, encara que la influència continua sent-ne important, això sí, l'autor la fa servir d'una manera més lliure.

1) *Pròleg* (v. 1-60). La consueta s'inicia amb un pròleg en què es resumeix l'argument de l'obra i es demana atenció al públic.

2) *Primer pas* (v. 61-210). El primer pas en què es troba dividida la consueta escenifica la conversió de sant Mateu i el convit que ofereix a Jesús a la seua casa, fets extrets de la mateixa narració evangèlica, concretament de Mt 9, 9-13; Mc 2, 14-17 i Lc 5, 27-32 (Romeu, III, 1957: 120). La *Legenda aurea* en fa una al·lusió breu en l'etimologia del nom del sant: «Fonch ell pres de la quèsta del tribut e fonch aplegat al nombre dels apòstols».

3) *Segon pas* (v. 211-280). Aquest pas només conté un monòleg de sant Mateu en què parla del poder de Déu per a salvar-nos i posa com a exemple el seu cas. També expressa la seua determinació d'anar a Egipte a convertir els infidels (la *Legenda aurea* parla d'Etiòpia).

4) *Tercer pas* (v. 281-565). Es tracta del pas més llarg, es divideix en tres escenes: la recepció que el sant rep per part de l'eunuc; la malaltia, mort i resurrecció del fill del rei, i la conversió i dedicació a Déu de la filla. És a partir d'aquest moment que l'obra es relaciona més directament amb la *Legenda aurea*, però sempre amb llibertat i sense que l'autor se senta lligat a la font. Fins ara, en les dues consuetes que hem vist, hi ha una fidelitat al relat de Voragine bastant acusada, encara que s'eliminaven certs elements de la narració i d'altres es desenvolupaven, especialment quan hi havia accions que en les peces teatrals es traslladaven a diàlegs. En aquest drama, en canvi, la narració del llegendari s'adapta a les necessitats de la peça i queda relegat a la mera trama del text. En aquest sentit, en la primera part del pas, a banda que els diàlegs són inexistents en la font, és simptomàtic d'aquesta manera de funcionar que s'elimine l'enfrontament amb dos personatges claus en la narració de la *Legenda aurea*, els mags Zaroen i Arfaxat. El recurs a

l'antagonisme bé-cristianisme/mal-paganisme desapareix en el text de la consuetat, que ni tan sols arplega l'episodi dels dracs, amansits per sant Mateu quan intenten atacar-lo. Hi ha alguna diferència important més, com ara la indefinició del tema del sermó que predica a casa de l'eunuc, que a la font està dedicat clarament al paradís. En la segona part, es demostra clarament la llibertat amb què actua l'autor, ja que en Voragine el fill del rei ja està mort quan arriba sant Mateu mentre que en la consuetat el fill només està malalt i, fins i tot, té diàleg. Els dos metges que apareixen i que no poden salvar-lo fan el paper dels mags Zaroen i Arfaxat en la *Legenda aurea*, però s'elimina de nou l'enfrontament directe amb sant Mateu i la resurrecció del fill del rei gràcies a l'oració del sant queda un poc deslluïda com a victòria del cristianisme sobre el paganisme. La resurrecció provoca la conversió del rei i de tota la població, encara que no hi ha cap referència a la construcció de l'església a partir de les riqueses que donen a sant Mateu quan, en un primer moment, el consideren un déu. La part de l'ordenació de la filla, dels vers 505 al 565, és un desenvolupament d'un breu comentari que trobem en Voragine («na Ephigènia, filla del rey, fonch per l'apòstol batejada e consegurada e convertí a Déu més de CC vèrgens») i que en la consuetat té l'objectiu d'explicar els compromisos que s'adquireix quan una dona entra en un convent. Per aquest motiu, Romeu considera que aquest misteri es pogué representar en algun monestir amb la intenció d'adoctrinar a les que degueren professar en l'orde (1, 1957: 157).

5) *Quart pas* (v. 566-730). Mort el rei, és substituït pel seu germà, que intenta convèncer sant Mateu perquè parle amb Ifigènia i accepti casar-se amb ell. Aleshores l'apòstol fa un sermó sobre la bondat del matrimoni davant de la comunitat en el qual acusa el rei d'intentar llevar l'esposa a Déu. El rei, irat, marxa i un criat seu entra i, abans que el sant comence la missa, el mata. Tot l'episodi està més desenvolupat que en la *Legenda aurea*,¹³ així i tot la consuetat acaba amb el martiri de sant Mateu mentre que la font afegeix després la revolta del poble contra el rei, l'intent de cremar la casa d'Ifigènia per forçar-la a casar-se amb ell i el càstig que rep per part del dimoni. Pel que fa al sermó, que és la part més llarga d'aquest pas, es diferencia del del relat de Voragine pel fet que no és interromput pel rei, el qual, en sentir-ne la primera part —la lloança del matrimoni—, pensa que li ha donat permís per a casar-se i el felicita sense saber que, tot seguit, li dirà que no pot fer-ho perquè seria atemptar contra Déu. A més a més, en la consuetat el sermó està construït imitant alguns dels recursos que feia servir l'*ars praedicandi* a l'edat mitjana, com ara el *tema* (la citació bíblica a l'inici), dedicat a les noces de Canà (Jn 2, 1-11), episodi bíblic que es desenvolupa a continuació com a *exemplum* per a reforçar la lloança al matrimoni. La mort de sant Mateu està precedida d'un parlament del criat enviat pel rei per a fer-ho que narra l'acció als espectadors al mateix temps que l'executa i que en la *Legenda aurea* apareix només al·ludit per les paraules: «lo rey envià un hom qui degollàs sanct Matheu e, axí fonch degollat».

13. Es podrien posar molts exemples de desenvolupament, però ens quedem amb aquest comentari de la *Legenda aurea*: «com lo rey hac açò oit, molt irat se partí d'aquí»; que en la consuetat esdevé un parlament del rei: «De ira no puc parlar: / tant me trobe anutjat / de lo que has predicat; / y promet sens faltar / que serà ben castigat. / Puis que tant públicament / me as volgut afrontar, / tu m'o vindràs a pagar, / y promet-te verament / que-t faré ben castigar» (v. 691-700), versos que avancen el desenllaç.

3. CONSIDERACIONS FINALS

La *Legenda aurea*, un recull de vides de sants i festivitats religioses elaborat per Jacobus de Voragine en la segona meitat del segle XIII, es convertí en una de les obres de referència preferides per la literatura religiosa i l'art medievals de la baixa edat mitjana, que la feren servir sovint com a font. El teatre no fou alié a aquesta influència i, en aquest sentit, bona part de les peces conservades en català —especialment dels cicles nadalenc, hagiogràfic i marià— prenen aquest llegendari com a text base per a construir-ne la trama i els versos, encara que no tots amb la mateixa dependència.

Dels dotze drames hagiogràfics conservats en català de tècnica medieval, encara que la majoria en còpies del segle XVI, n'hem triat tres —la *Consueta de sant Jordi*, la *Consueta del gloriós sant Cristòfol* i la *Consueta de la conversió i vida de sant Mateu*— per analitzar-hi la presència de l'obra de Voragine i la manera de traslladar els continguts narratius a l'escena. La selecció de les peces, a més a més, s'ha fet tenint en compte l'estadi d'evolució, ja que, a causa de la transmissió tardana de les consuetes, en trobem unes amb un estil més plenament medieval i d'altres que ja incorporen elements més moderns propis del teatre humanístic o renaixentista. En aquest sentit, les dues primeres pertanyen a un grup més fidel a la tradició medieval, encara que la de sant Cristòfol presenta algunes característiques cincenistes, com ara el pròleg inicial. En canvi, la de sant Mateu, a pesar de l'ascendent medieval innegable, assumeix un estil més innovador: a més del pròleg, la versificació, la divisió en passos, l'escenografia i l'acció dramàtica ho palesen.

Pel que fa a la fidelitat a la *Legenda aurea*, els misteris de sant Jordi i sant Cristòfol segueixen fil per randa la font. Això no vol dir que, segons les necessitats escèniques o la competència de l'autor per a crear escenes o personatges vius i creïbles dramàticament, es desenvolupen episodis o se'n creen d'altres. En el cas de la *Consueta de sant Jordi*, per exemple, l'inici del text, amb l'enfrontament dels caçadors amb el drac, o l'escena del sacrifici del fadrinet s'incorporen al relat base de Voragine. A açò cal afegir que, en ocasions, reproduïxen expressions que apareixen en la font, especialment la *Consueta del gloriós sant Cristòfol*, en la qual, com hem vist, hi ha fragments que versifiquen la narració original i, pel que sembla, a partir de la traducció catalana que ens ha pervingut.

La presència de la *Legenda aurea* en la *Consueta de la conversió i vida de sant Mateu*, potser perquè presenta una factura més moderna, difereix de les peces teatrals anteriors. En aquest text, les dues primeres parts, les dedicades a la conversió de l'apòstol, no es basen en l'obra de Voragine, sinó que desenvolupen unes altres fonts, sobretot evangèliques. Les altres dues parts segueixen l'argument del llegendari, però amb prou llibertat com per a eliminar personatges i episodis que són fonamentals en la font. En aquest sentit, és rellevant i mostra del que comentem la supressió dels dos antagonistes de sant Mateu, els mags Zaroen i Arfaxat, l'enfrontament amb els quals és clau per al triomf del cristianisme a Etiòpia. La consueteta els redueix a dos metges sense massa protagonisme que apareixen només en el moment de la mort del fill del rei.

L'objectiu de Voragine quan redactà la *Legenda aurea* fou donar una eina que facilitara la predicació, pas imprescindible perquè els continguts didacticodoctrinals arribaren a la massa il·letrada dels fidels. L'èxit de l'obra, impensada en un primer moment per

l'autor, féu que la transmissió dels continguts fluïra per uns altres canals. La traducció a les llengües vernacles i la cada vegada major alfabetització de les classes benestants ajudà a aquesta difusió múltiple. El teatre medieval, que es nodria de multitud d'influències —literàries, artístiques, musicals, litúrgiques, etc.—, trobà en aquest llegendari un referent ineludible per a pintar amb paraules i gestos les vides dels sants i de la Mare de Déu i, així, l'obra de Voragine trobà un altre camí diferent, però amb una finalitat semblant a la de la predicació, per a arribar als creients.

BIBLIOGRAFIA

- AVENOZA, Gemma / GARCÍA SEMPERE, Marinela (2012): «Santos y santas en la tradición escrita catalana medieval». PAREDES, Juan (ed.): *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*. Granada: Editorial Universidad de Granada, p. 47-60.
- CÀMARA I SEMPERE, Hèctor (2011): «La *Legenda aurea* com a font del *Misteri d'Elx*: una anàlisi comparativa». ALEMANY, Rafael / CHICO, Francisco (eds.): *Literatures ibèriques medievals comparades*. Alacant: Universitat d'Alacant; Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 133-146.
- (2013a): «El *Misteri d'Elx* com a adaptació teatral de la *Legenda aurea*». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/LXVI. Miscel·lània Albert Hauf 5*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 57-84.
- (2013b): *El Flos sanctorum romançat. Edició crítica dels dos incunables catalans de la Legenda aurea de Jacobus de Voragine*. Sant Vicent del Raspeig: Universitat d'Alacant (tesi doctoral).
- GARCIA SEMPERE, Marinela (2012): «Vides de sants en català conservades en manuscrits solts i en impresos anteriors a 1550». GARCIA SEMPERE, Marinela / LLORCA TONDA, M. Àngels (eds.): *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 185-207 (Symposia philologica, 22).
- LE GOFF, Jacques (2002 [1964]): *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona: Paidós.
- MAGGIONI, Giovanni Paolo (2012): «Riletture e riscritture agiografiche del XIII secolo: i legendari abbreviati». GARCIA SEMPERE, Marinela / LLORCA TONDA, M. Àngels (eds.): *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 11-34 (Symposia philologica, 22).
- MAS I VIVES, Joan (2001): «El teatre religiós del segle XVI». ROSSICH, Albert / SERRA, Antoni / VALSALOBRE, Pep (eds.): *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Universitat de Girona; Edition Reichenberger, p. 17-33.
- MASSIP i BONET, Francesc (1995): «Església i teatre. De la litúrgia al drama: un viatge d'anada i tornada». *Festa d'Elx*. Núm. 47. Elx: Ajuntament d'Elx, p. 89-100.
- (2007): *Història del teatre català. Dels orígens a 1800*, Tarragona: Arola.

- (2012): «L'Araceli i la Sibilla Tiburtina: de visió oracular a màquina escènica», *Festa d'Elx*. Núm 56. Elx: Ajuntament d'Elx, p. 175-186
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1957): *Teatre hagiogràfic*. Barcelona: Barcino, 3 vol.
- (2001): «Teatre medieval als Països Catalans». ROSSICH, Albert / SERRA, Antoni / VALSALOBRE, Pep (eds.): *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Universitat de Girona; Edition Reichenberger, Kassel, p. 3-15.
- ROSSICH, Albert (2010): «Panoràmica de la literatura catalana moderna». MIRALLES, Eulàlia (ed.): *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Vitella, col. «Philologica: Sèries Estudis», p. 15-109.
- VARAZZE, Iacopo da (1998): *Legenda aurea*, edició a cura de Giovanni Paolo Maggioni. Florència: Sismel - Edizione del Galluzzo.

RESUM

En aquest treball ens proposem estudiar la influència de la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine en el teatre hagiogràfic català de tècnica medieval, en concret en tres de les consuetes del ms. 1139 de la BNC: la de sant Jordi, dedicada a l'episodi de la donzella i el drac; la de la conversió de sant Cristòfol i la de sant Mateu. Comptem amb algunes aproximacions anteriors, com és el cas de les consideracions que féu Josep Romeu en la seua edició de les peces hagiogràfiques d'aquest manuscrit (1957). En aquest sentit, aprofitem les seues indicacions com a punt de partida per a oferir una anàlisi més detallada de la manera en què els drames hagiogràfics adapten algunes de les vides contingudes en l'obra de Voragine. Per no allargar-nos excessivament, ens centrem en aquestes tres consuetes, ja que poden ser prou representatives dels diferents tipus d'adaptació teatral de la *Legenda aurea*.

MOTS CLAU: teatre medieval, hagiografia, *Legenda aurea*, manuscrit Llabrés.

ABSTRACT

The *Golden Legend* as a source of medieval Catalan hagiographic drama:
a comparative sample

In this article we aim to study the influence of the *Golden Legend* by Jacobus de Voragine (Jacob of Voragine) on medieval Catalan hagiographic drama, specifically three of the prompt copies of plays in ms 1139 in the BNC: the one about Saint George and the damsel and the dragon, the story of the conversion of Saint Christopher and the one about Saint Matthew. We already have some earlier studies, for example Josep Romeu's com-

ments in his edition of the hagiographic plays in the manuscript (1957). Therefore, we use his observations as a starting-point for a more detailed analysis of the way in which hagiographic drama adapts some of the lives depicted in Voragine's work. To keep within certain limits, we concentrate on the above three pieces as representative of different types of theatrical adaptation of the *Golden Legend*.

KEY WORDS: medieval theatre, hagiography, *Golden Legend*, Llabrés manuscript.