

JOSEP LLUÍS SIRERA

LA PASSIÓ DE CHRISTO NOSTRE SENYOR: APROXIMACIÓ  
A L'ESTUDI D'UNA PASSIÓ BARROCA

*Sobre l'edició del text*

El 1929, i dins el segon volum de *Poetas dramáticos valencianos* (RAE, «Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles», ps. 655-694), Eduardo Juliá Martínez va publicar *La Passió de Christo Nostre Senyor*, extreta d'un manuscrit existent a la Biblioteca Nacional de Madrid, on havia estat catalogat per Paz y Melià (1899) amb el núm. 2.500 del seu catàleg (núm. 16.925 actual), tot i que no pas per Domínguez Boronat (1931). Les característiques d'aquesta edició, fins i tot les raons per haver-la inclosa en una col·lecció de comèdies barroques valencianes escrites en castellà, són poc menys que pintoresques. Malgrat que sovintegen a peu de pàgina notes que remetent no sols al manuscrit sinó també a les «Observaciones preliminares» en el volum I de la seua obra, manquen els aclariments promesos. I això que el capítol VIII de les esmentades «Observaciones» té un ben prometedor títol: «El teatro popular: teatro religioso. El valenciano y el castellano en el teatro. La castellanización del grupo culto. Conservación del valenciano entre el grupo popular. Lope de Vega y Valencia. Castillo Solórzano y la nueva evolución de la dramaturgia valenciana. Guillén de Castro y Madrid...» Manca, no gensmenys, un desenvolupament mínimament satisfactori de tota aquesta antologia de temes, als quals dedica quatre pàgines mal comptades. Ben poca cosa, doncs, és el que podem trobar-hi sobre aquesta Passió: ni la descripció del manuscrit ni cap aproximació al problema de l'origen, datació i transmissió. Sols les frases que segueixen: «Una muestra tardía del teatro religioso valenciano es el Misterio de la Pasión que insertamos en el Apéndice del tomo II. Basta una simple lectura para comprender que debió ser escrito en los límites de Cataluña, al norte

*de la provincia de Castellón. Responde al tipo provenzal, pero con un sintetismo propio ya del siglo XVI, o principios del XVII. Es, pues, de las más modernas pruebas de conservación de los elementos provenzales en Valencia»* (p. CXXXIII).

No és d'estranyar, doncs, que amb aquesta sola —i molt discutible— indicació (on podem comprovar com, ja el 1929, encara sosté Julià el mite dels orígens provençals del teatre català), unida a una transcripció del text que en alguns moments podem qualificar de dubtosa, no s'hagen sentit encoratjats els historiadors del teatre a entrar-hi a fons. De fet, la bibliografia crítica és més aviat minsa, per no dir quasi bé inexistent. Josep Romeu és qui més se n'ha ocupat, si bé mai no directament, car se n'ha preocupat fonamentalment per tres aspectes: l'origen geogràfic de la peça, l'ortodòxia del seu argument i la relació que manté amb les passions setcentistes; ho ha fet sempre en estudis de conjunt i tot relacionant aquesta Passió suposadament valenciana amb la resta de les catalanes. Del primer d'aquests temes ben poca cosa es pot dir, car el problema rau més a conèixer les raons que van moure Paz y Melià a afirmar que l'obra és «escrita en lengua valenciana», que no pas a qüestionar el caràcter lingüístic catalano-oriental del text (Massot 1962, p. 7, n. 83); és ben possible que potser el fet d'haver estat trobada en algun indret de l'antic Regne de València, o alguna altra raó semblant, haja originat aquesta confusió de què encara es fa ressò Julià Martínez. L'estudi del segon tema, realitzat dins un de més ampli sobre el tractament del tema llegendari de Judes a les passions catalanes (1957, ps. 96-98) li permet de qualificar l'obra com una *passió ortodoxa*, és a dir: com un text sotmès a les normes de la censura eclesiàstica posttridentina, la qual forçaria la supressió d'aquells detalls que no es corresponguessen amb el relat passionístic tal i com es troba contingut als Evangelis. La figura de Judes Iscariot, amb el tractament tan peculiar que rep a la dramaturgia catalana, restaria, doncs, constreta als límits de la tradició evangèlica. Finalment, l'aportació més extensa —i més discutible des del meu punt de vista— sobre la filiació de l'obra la trobem en un article del 1967, on estableix la classificació de les diferents passions en vuit grups; el text que ací ens ocupa es trobaria dins el setè, a propòsit del qual es diu: «la setena Passió ens ha estat conservada per diversos manuscrits i edicions, els uns i les altres presentant els mateixos episodis essencials, tot i que



alguns enclouen passatges generalment breus que manquen en els altres, i que d'altres tracten els passatges fonamentals més o menys llargament i ofereixen variants, reduccions i addicions, altrament secundàries» (p. 106). Dins d'aquest grup, «la versió reduïda [és a dir, l'ací estudiada, qualificada així per la seva extensió entre altres raons] conté únicament els tres actes esmentats, és més cenyida que les versions més arcaïques de la setena passió i suprimeix passatges apòcrifs continguts en aquells...» (p. 106). Per a la seua construcció, ens diu també Romeu a l'esmentat article, que «hom ha aprofitat textos més antics, amb els quals emparenta la tercera passió mallorquina, ha ampliat passatges i parlaments i, sobretot, ha tendit a agrupar en un de sol diversos misteris més o menys autònoms i representats en ocasions distintes, com a la Passió de Cervera i a les consuetes mallorquines» (p. 105).

No és pas propòsit meu modificar aquesta classificació, tot i que crec que convindria matisar molt la relació entre aquesta Passió i les versions posteriors, especialment amb la de Manresa; sobre aquest tema hi tornaré a un apartat a la fi de l'article, car pense que —amb independència de la classificació jeràrquica que hom puga establir— continuen essent-hi imprescindibles tota una sèrie d'estudis detallats sobre aquests textos, en especial aquells que enllacen la passió nostra amb la resta de les setcentistes. Quant a la resta dels crítics, Josep Massot i Muntaner fa seues les conclusions de Romeu en el seu breu i substancial article «Passió» dins del *Diccionari de la literatura catalana* (1979, ps. 537-539).

Menys interès encara ha despertat aquesta peça entre altres investigadors; com a botó de mostra, el brevíssim comentari que Martí de Riquer li dedica a la seua *Història de la literatura catalana* (1985<sup>3</sup>, vol. 4, p. 369: «D'aquest segle [el XVII] existeix el text d'una Passió de Christo Nostre Senyor, redactada en gran part en apariats de tipus medieval. Hi ha en aquesta peça evidents mostres de la influència del teatre castellà, aleshores en plena puixança, com s'esdevé, per exemple, en el romanç que recita Sant Pere després del cant del gall.» Anotem-hi, de passada, que, malgrat la superficialitat del comentari, Riquer ha sabut copsar dos elements constitutius del text: la tradició medieval i la influència del teatre castellà, que considere molt importants; hi tornaré més endavant amb deteniment.

*Els materials passionístics*

Ja he indicat abans com Josep Romeu va qualificar al seu article del 1957 aquesta peça com a *ortodoxa*. Ho és, en efecte, car dels materials emprats per a la construcció del text han restat suprimits tots aquells que, malgrat ésser tradicionals i basar-se en tradicions apòcrifes ben documentades, s'allunyen del relat de la Passió tal com apareix als diferents Evangelis. Així, si comparem la narració de la història de Judes que se'ns ofereix a la Passió de Cervera, menys d'un segle anterior a aquesta altra, ens trobem amb dues versions del tot diferents:

*Cervera*

Yo tota ma vida só stat nefandíssim  
 usant, en quant feya, d'enganys y barats,  
 y só jo dels hòmens lo més perversíssim,  
 may só stat en res jocundíssim  
 sinó quant robava tractant malvestats.  
 Ha! que, xiquet, en mar me llançaren  
 y dins la gran aygua negar no-m poguí!  
 D'aquella-m tragneren segurs, y-m portaren  
 a una gran reyna; llauors m'aleytaeren.  
 ¡Ja fos stat mort y no fos així!  
 Crexent molt pervers, ab mala manera,  
 lo fill de la reyna, sens por matí yo;  
 y après apartí'm, aní en ma terra  
 ahont malament la sanch verdadera  
 del natural pare scampí sens rahó  
 Après, per complir millor tal errada,  
 casí'm ab la mare qui-m va aleytar;  
 (1984, ps. 79-80)

*Passió*

En verinosa planeta  
 baix lo signe descorpí  
 degué ser mon naxament  
 puix som nat tan malayt.  
 La mara que me engendrà  
 sens dubta degué morir  
 de part, tan desventurada  
 per no donarme los pits.  
 Volgué lo sol, aleshores,  
 restar eclipsat y trist  
 perquè mirar no volgué  
 un traydor de fit a fit:  
 bufava la tramuntana  
 en lo temps que yo nasquí,  
 en pronostich que senyala  
 del mal que tinch de morir.  
 (1929, p. 666)

Com ha estudiat molt bé Romeu a l'article ja esmentat, la versió de Cervera es correspon prou correctament —i amb clara voluntat de síntesi— amb el desenvolupament del tema de Judes-Èdip, ben arrelat dins la història del teatre català, mentre que al text de la *Passió* la



llegenda ha restat reduïda a sols dos elements: els signes nefands que acompanyen el seu naixement (eclipsi i tramuntana) i la mort de la mare en el moment del part; aquesta major pobresa es vol compensar amb un to més emocional i poètic.

Podem, doncs, afirmar que en la construcció del relat de la Passió, l'autor (o autors) no ha dubtat a cenyir-se, molt sovint d'una manera absolutament estricta, a allò narrat pels Evangelis. I em referesc als Evangelis en conjunt perquè, tot seguint una pràctica poc menys que habitual, l'argument es construeix mitjançant la combinació dels diferents relats passionístics que s'hi contenen: així, l'obra ens ofereix un relat amplificat que no correspon exactament a cap dels quatre evangelis per separat, sinó que els recull en conjunt. Aquesta voluntat de seguiment fidel del text bíblic té com a conseqüència més immediata que alguns episodis tinguen un desenvolupament molt pobre, de manera que fins i tot hom podria parlar de pèrdua de llur funcionalitat dramàtica. Un bon exemple d'açò el tenim en la fugaç aparició de la *Muller de Ponç Pilat*:

(*Hix la MULLER DE PILAT a parlar a son marit y lo DIMONI va detrás parlantli a la horella*)

LA MULLER DE PILAT:

Deixau estar, Pons Pilat,  
 puix home tan honrrat  
 que lo cor me está dient  
 ques verdader Deu Omnipotent;  
 no li façau ningun mal,  
 que es Fill de Deu eternal.

(*Vasen la MULLER DE PONS PILAT*)

(1929, ps. 668-669)

Ben poca cosa en relació amb les tres versions ceriverines (1984, ps. 101-104); la versió —diguem-ne— oficial de la qual s'estén dels versos 537 al 597. No hi ha dubte que hi ha hagut, en la nostra obra, una supressió de materials preexistents en una versió anterior, car, altrament, no s'entén quin paper hi fa el *Dimoni* i què li pot dir a la *Muller de Pilat*; tal i com ens trobem el text, hem de suposar forçosament que es tracta d'una teatralització d'alguna mena de conflicte intern patit per la dona del governador romà, o quelcom de semblant. Supressió deguda,

òbviament, a raons anàlogues a la que patí la història de Judes. No podem oblidar, en aquest respecte, que l'aparició de la Muller de Pilat sols es produeix d'una manera igualment fugaça a Mateu, 27, 19.

No vol dir, tot això, tanmateix, que l'obra siga una escenificació pura i simple dels episodis evangèlics de la Passió, car no hi manquen elements no estrictament bíblics, i, fins i tot, alguna nota una mica discordant respecte als relats dels evangelistes. Una enumeració, tot i que superficialment, d'aquests elements ens donaria el següent llistat: a) En la Santa Cena, quan Jesús anuncia que un dels apòstols serà qui el trairà, Bartomeu pren la paraula després de Pere i Joan, i fa un parlament (l'únic dins tota l'obra en boca d'aquest personatge) de trenta-sis versos (p. 657), on reforça la càrrega emotiva de l'anterior intervenció de Joan. Intervenció aïllada i sense resposta, però significativa i curiosa, car es tracta d'un dels apòstols secundaris, el qual tanmateix ací és un dels pocs que prenen la paraula.

b) Crist parla als seus apòstols camí de l'hort; es tracta d'un extens parlament de vuitanta-sis versos, on Crist fa un ampli resum del que després s'esdevindrà, ço és a dir: de la seua Passió. Lluc i Marc indiquen als seus evangelis que Crist s'adreça, per acomiadar-se, als seus apòstols camí de l'hort, però en cap lloc no trobem que l'objecte de la intervenció de Crist siga aquesta mena de relat premonitori. Ací, com en molts altres llocs, l'autor —dotat d'una considerable dosi d'instint teatral— no renuncia a *dramatitzar* al màxim les situacions, tot dotant-les d'una coherència lògica que és molt d'agrair, car impedeix que l'ortodòxia convertesca la peça en una exposició mecànica de la història de la Passió.

c) L'escena de la conjuració dels jueus és, sense dubte, una de les més clàssiques dins del relat de la Passió per tal com permetia desenvolupar connotacions antijueves molt del gust de l'època. Pensem, si més no, com a la Passió de la Cervera, el *Concili contra Jesús o la citació* és tota una peça autònoma, dotada d'una important extensió: quatre-cents cinquanta-quatre versos: la situació representada, per altra banda, és ben del gust de mentalitats de tipus jurídic, però s'allunya del tot del relat evangèlic. En *La Passió...*, tanmateix, el relat es troba molt més concentrat i segueix prou directament les seues fonts, tot i que ha restat —com a figura original— el personatge del porter *Roboan*, si bé amb



un paper força secundari. Crida igualment l'atenció que l'autor pose en boca del jueu Abdaron, membre del Sanedrí, aquests versos:

Si no estigués amagat  
ja seria castigat.

Mots lògics, ja que el Sanedrí havia d'ignorar on era exactament Jesús i calia que algú l'informés, però que pressuposen un comportament que fóra difícilment justificable en la figura de Crist, raó per la qual als Evangelis trobem que els jueus justifiquen llur comportament tot fent referència al temor que els causa una possible reacció hostil dels galileus que van a Jerusalem per celebrar la Pasqua.

d) La figura de Malcus adquireix un relleu original: és ell, en efecte, el beneficiat pel darrer miracle de Jesús abans del seu traspàs. Posteriorment, però, el seu comportament és tan reprovable, si més no, com el de la resta dels jueus que empresonen Crist. De «fals profeta» el qualifica —en arribar a casa d'Annàs—, i ell serà també qui li farà escarni donant-li una bufetada acompanyada de les següents paraules, que no deixen de contenir una certa dosi d'ironia, molt teatral, i que manca als relats evangèlics:

Predicador embustero  
puix tanniu tant gran saber,  
endevinau qui us a dada  
tan terrible bofetada.

(1929, p. 663 b)

Aquesta transformació de Malcus en desagraït es troba, per altra banda, perfectament justificada des del punt de vista de l'antisemitisme que traspua l'obra i que duu l'autor, per exemple, a fer protagonistes de l'escena clàssica dels impropis els fariseus exclusivament, i no pas els soldats romans, com indiquen els textos neotestamentaris.

«[...] y açotanli vestirán una roba vermella y faran lo acentar damunt de un escambell y allí los Faritzeus li faran los segons vituperis» (1929, 669 b).

e) En el segon acte el text deixa de seguir tan fidelment les fonts bíbliques i passa a presentar-nos situacions originals, si bé —això és

cert— basades en una tradició pietosa que podem qualificar de més que centenària: així, l'escena amb la Verònica, per exemple. Aquest tractament, sense dubte ortodox però no estrictament basat en els Evangelis, permet d'iniciar l'acte amb una escena de gran força: el plany de la Mare de Déu, que dóna pas sense interrupció al llarg relat de sant Joan.

f) En aquesta mateixa línia podem situar el pregó del trompeta, que s'inicia amb el ben conegut clam d'«Ara, gojats».

g) Així mateix, Crist fa un extens plany després de la seua primera caiguda; plany que ve a ser una mena de «reconeixença de la creu» i que és clos pels soldats, que li carreguen de nou la creu, mentre fan comentaris irònics que serveixen d'eficaç contrapunt al to emocionat del parlament de Jesús.

b) Coherentment amb allò indicat al plany inicial del segon acte, Maria recorre la ciutat a la recerca del seu fill, i això li permet d'entrar en contacte amb les dones de Jerusalem, que la informen d'on és.

i) Molt antiga és la tradició cristiana que tendeix a exculpar parcialment Pilat de la mort de Jesús. En concordança amb això, en una petita escena que fa la funció d'intermedi entre les que es desenrotllen camí del Gòlgota, Pilat es penedirà públicament d'allò que ha fet i assumirà no sols la seua responsabilitat, sinó també el càstig en forma de remordiments perpetus.

j) És original, des del punt de vista del relat, tot i que des de l'òptica teatral és perfectament lògica, l'escena en què Annàs i Caifàs assisteixen al clavament de Crist a la Creu. En efecte, els sacerdots es situen una mica allunyats per poder-ho veure millor tot i van narrant als espectadors tot el procés, el qual és acompanyat dels corresponents efectes auditius que es fan *dintre*. Una vegada relatat tot, Caifàs diu:

Yo crech mi acostaré  
per veurer llur valentia

(1929, p. 677 b)

Annàs l'acompanya i tots dos deixen lliure l'escenari, cosa que permet immediatament l'exhibició del quadre plàstic de la crucifixió, sens dubte, d'un gran efecte dramàtic.

l) El relat torna ara a cenyir-se als Evangelis, tot i que amb una



certa voluntat sintètica, cosa que fa, per exemple, que es renunciï a l'oferta de vi barrejat amb mirra. El moment de la mort va acompanyat dels corresponents efectes escènics, i, a més, de l'aparició:

«De diferents parts del teatro ab cara de difunts un ABRAM y MOYSÉS y NOE» (1929, p. 682 a).

Tots ells fan uns breus parlaments i desapareixen seguidament.

m) Cap a la fi de l'acte segon ens trobem amb un nou plany de la Mare de Déu, dins la tradició que es remuntaria al *Stabat Mater* i que constitueix lògicament un dels moments climàtics de l'obra.

n) Al tercer acte ens trobem amb l'anada de *Joseph Abimatia* i *Nicodemus* al pretori per demanar a Pilat permís per procedir al sebolliment del cos de Crist. El governador romà s'informa prèviament de la mort de Jesús a través d'un llarg relat-resum d'allò que s'ha esdevingut al Calvari; es tracta de 116 versos, on, per cert, es donen notícies noves per a l'espectador com que havien deslloriat el cos de Crist a causa dels forats mal fets a la creu, mentre que continua sense esmentar-se l'episodi del vi amb mirra.

o) El davallament de la Creu, molt senzillament descrit als Evangelis, ocupa ara la pràctica totalitat de l'acte (vs. 274-529). Les fonts tradicionals, de tota mena, crec que no mereixen ni ser esmentades. Hi ha, doncs, un tractament acurat i ritual del procés, si bé —a diferència del Misteri de Cervera, per exemple— és Maria la qui protagonitza el plany de dolor per la mort del seu fill (*endecha* de 47 versos, en acabar el procés de desclavament). L'acte es clou amb l'amortallament de Crist i la processó que emmena el seu cos cap la tomba, la qual serà objecte de tota una adoració específica, seguida d'una altra als peus de la creu, tot dins el ja esmentat marcat ritual que diferencia aquest acte de la resta de l'obra i l'acosta decididament cap a la litúrgia del divendres sant.

### *La construcció de l'obra*

De l'anterior enumeració en podem extreure ja alguns dels trets essencials de l'estructura d'aquesta peça, una mica més complexa del

que pot semblar-nos a la bestreta. Té raó, sense dubte, Romeu quan fa constar que per a l'estructuració general de les obres incloses al setè tipus de Passió (1962, ps. 105-106) s'ha procedit a una fragmentació del relat evangèlic en tres actes: 1) sopar-judici-sentència; 2) plany per la mort al Calvari; 3) davallament de la Creu.

Tanmateix, a la *Passió...* (i gosaríem dir que també a la branca manresana) aquesta divisió és ben lluny de posseir la coherència d'una —diguem-ho així— obra feta per una sola mà. Comencem, per exemple, per constatar una tendència clara a la disposició bipartida, potser preexistent, potser involuntària; ben palesa, però:

(a)

I Jornada.

Aproximadament, 1.200 versos.

Acció concentrada entre dos dies: Capvespre i nit del dijous sant.

Matinada i matí del divendres.

Un espai central: el que gira entorn de Crist presoner.

Domini clar de les rimes ariades.

Tractament escenogràfic amb clares reminiscències de l'escenografia múltiple.

Dos nuclis temàtics: Santa Cena - Hort.

Presó i procés de Jesús.

Absència de la Mare de Déu.

Protagonisme net de Crist, amb el suport de Pere.

(b)

II i III Jornades.

Aproximadament, 1.530 versos.

Acción concentrada en un dia: Tarda-capvespre del divendres sant.

Un espai central on es troba Crist inclòs: el Gòlgota.

Rimes de 4/5 versos, tot alternant amb *endechas* de to líric.

Tractament escenogràfic clarament polivalent.

Dos nuclis temàtics: Crucifixió.

Davallament-Sebolliment.

Presència de Maria, que acaba reemplaçant Crist com a protagonista.

L'Apòstol que fa ara el paper d'auxiliar és Joan.



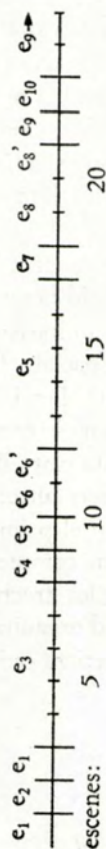
Aquesta bimembració de la peça no té per què significar forçosament que *La Passió* siga el fruit d'una reorganització tripartida d'uns materials originàriament disposats en dos blocs. Més senzillament, opine que del que es tracta és de l'esforç, conscientment realitzat, per acomodar tota la *matèria de la Passió* a un marc convencional, el dels tres actes, predeterminat a causa de l'èxit que aquest esquema tenia al teatre castellà des de la dècada del 1580, quan va reemplaçar altres esquemes de divisió (en cinc o quatre actes). Lògicament, quan aquesta pressió del medi teatral es veia afeblida, l'esquema tripartit serà àmpliament ultrapassat i es podrà tornar a la disposició cíclica (cas de la Passió manresana, sense anar més lluny), d'arrels medievals per altra banda.

A més a més, i com s'ha insinuat a l'esquema abans exposat, cada acte és lluny d'oferir una disposició homogènia (val a dir, jerarquitzada) d'uns materials fonamentalment unitaris: el primer acte presenta nombroses alteracions temporals i espacials, fins al punt d'oferir deu espais diferents (vegeu el punt següent). Fet i fet, fóra perfectament possible descompondre'l en dos subactes molt caracteritzats. I això mateix passaria amb els altres dos actes. Resta clar, al meu entendre, que s'ha optat per separar els actes, els uns dels altres, per raons temàtiques; però aquesta fractura no s'ha donat en el primer acte, que concentra dos moments capitals, sempre tenint en compte que la peça ens presenta un *continuum* on els moments de les fractures signifiquen una mena de fites climàtiques que permeten d'organitzar els materials en un procés *in crescendo* que és el que caracteritza cadascun dels actes i els dota d'un cert grau d'autonomia.

### *L'estructuració temporal i espacial*

Molt estreta és la relació que tenen les coordenades espàcio-temporals amb tot el que hem dit. En efecte, aquestes estan en funció de l'estructura seqüencial de l'obra per facilitar-hi un desenvolupament

adient dins els límits de la representació dramàtica. Així, i com ja s'ha avançat, el primer acte presenta una estructura ben peculiar, que quedaria gràficament reflectida al següent esquema:



Existeixen, com bé es pot veure, quatre espais bàsics:

- a) La sala on té lloc la Santa Cena ( $e_3$ ).



- b) Getsemaní ( $e_5$ ).
- c) Casa del Consell i casa de Caifàs ( $e_6 + e_8$ ). Cal indicar, en aquest respecte, que considere que tots dos espais, si bé denominats de manera diferent, tenen una mateixa realització escenogràfica (vegeu l'apartat dedicat a l'escenografia), raó per la qual considere tots dos com un espai únic als efectes de la representació.
- d) El Pretori ( $e_9$ ).

Per arribar-hi existeixen espais indeterminats i purament funcionals:

- a) Les rodalies de Jerusalem ( $e_1$  i  $e_2$ ).
- b) El camí que mena a l'hort ( $e_4$ ).

Finalment, cal indicar que existeixen un parell d'espais secundaris:

- a) La casa d'Annàs ( $e_7$ ).
- b) El palau d'Herodes ( $e_{10}$ ).

És interessant d'indicar, a més, que en el cas dels espais ( $e_6$ ) i ( $e_8$ ), podem parlar d'una estructura bimembre: interior i exterior: ( $e_6'$ ) i ( $e_8'$ ) en aquest segon cas. L'exterior representa en totes dues ocasions un pati o vestíbul on es desenvolupen algunes accions concretes.

Sis són, al seu torn, les interrupcions de la continuïtat temporal, tot i que la màxima rellevància la posseeix la darrera, que permet de cobrir amb una el·lipse i amb una escena concreta (la de la negació de Pere) el buit d'acció que es produeix entre l'interrogatori davant Caifàs i el trasllat de Crist al Pretori. Cal advertir, com ja s'indicava a l'esquema estructural de l'apartat anterior, que l'arc temporal que cobreix l'acte és aproximadament una mica superior al de la resta: un total de dotze a setze hores des del capvespre de dijous al matí de divendres, davant de les sis / deu hores que en total abastarien els altres dos actes.

Els altres dos actes no són més complexos que aquest primer. Més aviat al contrari. Tres són els espais bàsics on es desenvolupa l'acció del segon; quatre en el cas del tercer. Quant a les fractures temporals, en trobem tres al segon acte (cosa que ens dona quatre blocs temàtics, homogeneïtzats per llur coherència temporal) i tres en el tercer, amb anàlogues conseqüències.

Els espais serien els següents:

- a) Casa de Maria ( $e_{11}$ ).





com sí que s'esdevé en molts moments del primer acte, hereu en aquest sentit de l'escenari múltiple. No cal ni dir, tampoc, que aquesta funcionalitat espacial que caracteritza els dos darrers actes és perfectament intel·ligible des del punt de vista de l'*escenari polivalent* típic del teatre barroc i sobre el qual tornaré en l'apartat següent. És semblant el cas de ( $e_{12}$ ), el Gòlgota, on trobem dues perspectives del mateix espai, o dos subspais que haurien de ser contigus però que se'ns donen com a successius: la petita eminència des d'on Annàs i Caifàs ens narren la crucifixió i l'espai on s'aixequen les tres creus; aquesta tècnica d'oferir successivament espais contigus —fins i tot continuus— és també pròpia de l'escenari polivalent barroc. En el tercer acte, finalment, l'únic element espacialment ressenyable és l'existència d'un espai que no té text assignat: es tracta del recorregut que fa el seguici funeral, entre el Gòlgota ( $e_{12}$ ) i el Sepulcre ( $e_{16}$ ), camí que pot ser que ultrapassés el marc concret de l'escenari, com s'indica a l'apartat següent.

Finalment, i a nivell temporal, les interrupcions són purament funcionals, és a dir: per propiciar el pas d'un espai a un altre per part dels actors, en especial d'aquells que posseeixen una major mobilitat: la Mare de Déu al segon acte, Josep d'Arimatea i Nicodemus al tercer. El tall temporal més rellevant es produeix entre acte i acte. Existeix, lògicament, una condensació convencional en el moment de la mort de Crist i —prèviament— si es considera així, en el camí d'aquest cap al Gòlgota. Aquests casos no tenen res d'extraordinari, com tampoc no en té res el que trobem al primer acte, quan a través de les negacions de Pere l'autor condensa les darreres hores de la nit del dijous sant. És un procediment sovintejat, en especial quan del que es tracta és de condensar accions amb una forta càrrega de ritualització o codificació, com la missa del primer acte d'*El Gran Patriarcha don Juan de Ribera*, de Gaspar Aguilar (1929, t. II, p. 255) o, fins i tot, el recorregut inicial de la Mare de Déu pels sants llocs, a diferents misteris assumpcionistes com el d'Elx (Massip 1985, p. 159).

### *La tècnica escenogràfica*

Escenogràficament ens tornem a trobar amb la tants de cops esmentada construcció bimembre. Perquè són dos, com ja he avançat al punt

anterior, els projectes escenogràfics que hi existeixen: tot el primer acte, per començar, és directament deutor de la pràctica escenogràfica medieval. En efecte, si hi apliquem les diferents dades de què disposem, i les situem sobre un marc d'escenari múltiple, no tindrem cap problema a traçar els moviments dels actors, atès el fet —fonamental per a la determinació del caràcter múltiple de l'escenari— que aquest no resta buit, sinó que els actors van canviant d'escenari d'acord amb el relat de l'acció. Així, i a tall d'exemple, les acotacions són sempre d'aquest caire:

*Vanse PERE y JUAN y troban un ab una ampolla de aigua y arriban ab Simó*

(1929, p. 655 a).

Dos són els desplaçaments dels Apòstols que s'hi indiquen:

a) del costat de Jesús fins a la ciutat de Jerusalem, car el Mestre els ha dit: «A la ciutat anireu...»

b) de la ciutat, o les seues rodalies, a la casa de Simó.

El desplaçament es tanca —en setit circular— a la següent acotació:

*PERA y JUAN tornan en companya de son mestre*

(1929, p. 655 b).

Aquest triple moviment ha implicat tres espais diferents: espai —o lloc— de Jesús; rodalies de la ciutat; casa de Simó. Tots ells es donen sense cap d'indicació que hagen eixit d'escena ni els dos apòstols, ni el criat de Simó, ni aquest ni el mateix Jesús.

Més explícita és encara la següent acotació:

*Resta CRISTO ab sos deixebles dins lo hort y al altra parte del teatro*

(1929, p. 659 b).

No deixa dubtes sobre la situació extrema de tots dos espais escènics (o siga: *mansions*), els quals els podríem plaçar sense problemes sobre un eix longitudinal: a l'oest els jueus, a l'est l'hort, ja que el primer és assimilable a l'espai de mort i tenebres, i el segon ho és al cel, associació aquesta reforçada per l'aparició d'un àngel a l'hort:



*Apareix lo ANGEL a CHRISTO*

(1929, p. 661 b).

Aparició, per cert, sense cap mena de marca escenogràfica que ens pugui aclarir el procediment emprat, tot i que ben possiblement es tracta d'un àngel que ha davallat mitjançant alguns artificis del tipus núvol, tan sovintejats al teatre medieval. Convindria afegir-hi que tot i que l'obra connecta —per temàtica i plantejaments— més amb els misteris que no pas amb les obres de caire litúrgic, el simbolisme de l'orientació és prou fort i es manté en altres obres semblants, com resta indicat a treballs com el de Königson (1975, ps. 50 i ss.) i —per a l'àmbit català— el de Massip (1985, ps. 47 i ss.).

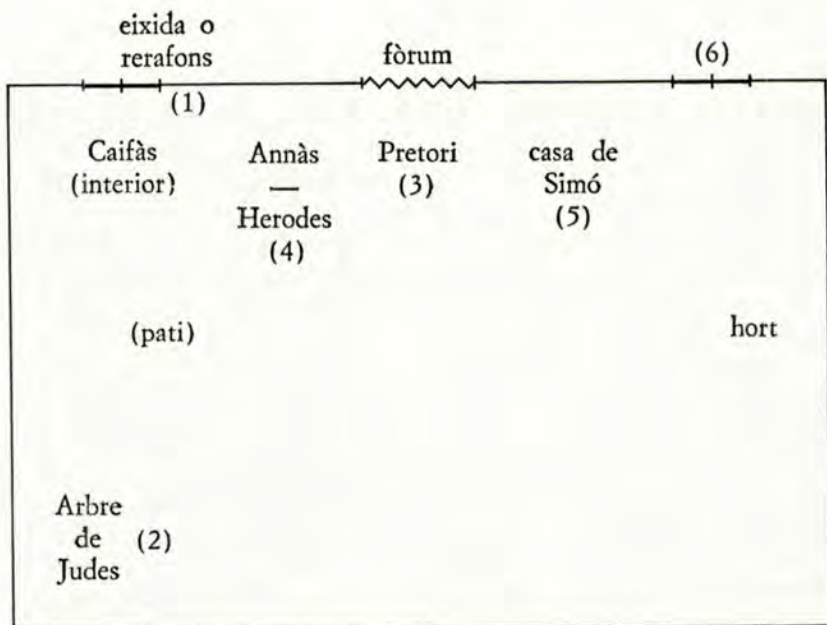
Sobre aquest eix longitudinal caldria anar plaçant la resta dels espais, que serien fonamentalment quatre: dos de purament subalterns (les mansions d'Herodes i la d'Annàs) i uns altres dos de molt més rellevants: el Pretori i la casa de Simó. Una mica difícil se'ns fa la ubicació correcta, i no sols a causa de les imprecisions del mateix text, sinó també perquè ens manca un factor que —en aquests casos— em sembla fonamental: la situació del públic. Sense conèixer aquesta és gairebé impossible optar adés per una estructura escenogràfica frontal, adés per una estructura a dues vessants, amb el públic plaçat als laterals. Les conseqüències que poden derivar-se a aquest nivell, d'una opció o d'una altra, són ben paleses: recordem, per exemple, el que es comenta a Massip (1985, p. 133) respecte a la interpretació del misteri assumpcionista valencià. Així les coses, si m'incline per la solució frontal ho faig perquè, d'acord amb el conjunt de l'obra, és clar que aquesta va estar pensada per a un escenari frontal, d'arrel més o menys «corralística». L'esquema, doncs, seria el següent:

Sobre aquest esquema cal fer-hi algunes matisacions:

- 1) Hi ha d'haver una porta d'eixida o una mena de rerafons per ficar Jesús dins, car en un moment donat ens diu Caifàs:

Abdaron y Benjamí  
 anau per amor de mi  
 ha cercat [*sic*] aquest malvat  
 portemlo a Pons Pilat.

(ABDARON y BENJAMÍ *van a cercar CHRISTO ab los demás soldados*)  
 (1929, p. 666 b).



Tot i que abans no hi ha cap indicació en aquest respecte, cal suposar que en acabar l'interrogatori o bé Crist ha estat conduït al rerafons, o bé tots han marxat de l'escenari per permetre que l'escena entre Pere i la mossa es desenvolupi amb credibilitat. Aquesta segona alternativa és perfectament lògica si acceptem la representació frontal i suposem que, com s'ha indicat a l'esquema, el pati ha d'estar davant la sala de Caifàs; així s'evitaria allargar amb excès l'entaulat.

2) Dins aquesta mateixa voluntat de procurar que l'escenari no siga massa llarg, cal suposar que l'arbre d'on es penja Judes es trobarà avançat en primer terme a l'extrem oest, zona de mort i d'infern, remarcada per l'aparició fugaç del dimoni, que ajudarà a penjar-se l'apòstol desesperat.

3) Suppose que el pretori ocuparia una posició central per diferents raons. En primer lloc, perquè és l'espai central el que equilibra l'acció



i on es desenvolupa l'aspecte més terrenal de la passió de Crist: els seus patiments com a home, d'acord, per altra banda, amb una tradició que caldria remuntar a les representacions litúrgiques (Konigson 1975, ps. 30-31). A més a més, aquesta ubicació permet d'aprofitar el fòrum o espai encortinat entre les portes del vestuari als escenaris barrocs, on podria desenvolupar-se perfectament la flagel·lació i l'escena dels impropis.

4) Més purament anecdòtica és la ubicació de la casa d'Annàs, que supose que es trobaria al costat de la de Caifàs, per simple convenció. El palau d'Herodes podria situar-se entre la casa d'Annàs i el Pretori, si bé no hi ha res que impedisca que totes dues *mansions* ocupen en realitat un mateix espai sobre l'escenari, atès el fet que es tracta de llocs molt secundaris i sols emprats en una ocasió cadascun.

5) D'acord amb la lògica de l'acció, la casa de Simó hauria de situar-se a la zona oriental, tocant a l'hort de Getsemaní, però no exactament al seu costat, per permetre així un cert desplaçament d'un lloc a un altre per part de Crist i els apòstols.

6) Si acceptem el que defense a 1), això suposaria que una de les dues portes convencionals del vestuari (en el cas d'una representació sobre un entaulat d'arrel corralística) restaria condemnada: s'aprofitaria tan sols per permetre la sortida dels jueus a escena —per plaçar-se a la casa de Caifàs— i la presó de Crist. L'altra porta, que correspondria al lateral dret, es mantindria possiblement exempta. Per ella podrien entrar-hi alguns personatges en escena: el criat de Simó, per exemple. En el cas de l'entrada de Pilat i la seua dona, de què es diu:

*Hix la MULLER de Pilat* (1920, p. 668 b)

podria donar-se una doble solució: l'entrada pel fòrum o per la porta exempta. Per aquesta darrera, a més a més, haurien d'eixir els personatges, tot formant un seguici més o menys solemne, car —a manca de cortines— difícilment podien restar-hi després que l'acte es tanque amb els següents versos:

*Diga qualsevol:*

Aqui la presa de Christo  
dona fi noble senat,

perdonau les nostres faltes  
puix es gran la voluntat.

(1929, p. 671 a).

Fins a quin punt és vàlida aquesta reconstrucció? No voldria induir a errada; parle de *mansions*, és cert, però aquestes podrien ser també virtualment inexistents. M'explique: en un primer moment res no s'oposaria al fet que la representació es desenvolupés en un escenari múltiple convencional; en l'estat actual en què ens ha arribat la peça, tanmateix, podem suposar que la simplificació ha estat extrema i que més que *mansions sensu stricto* el que trobem és en realitat una simple distribució d'espai —sòl de l'entaulat si així es vol— convencional, d'acord amb els criteris preestablerts. Hi ha moments, però, on és forçós de suposar que es tractaria de quelcom més que d'una simple distribució d'espais: la Santa Cena se'ns fa difícil d'imaginar sense el corresponent servei de taula, taula que no ens consta que siga retirada en cap moment. Més encara, llegim a una acotació:

*SIMÓ sen entra y lo JESÚS se posa al mig de sos deixebles*

(1929, p. 658 b).

On entra? Al vestuari? I la taula resta a l'escenari? Això darrer només tindria sentit si es trobés en un espai acotat, amb porta fins i tot, per on podria entrar Simó després d'acomiar els deixebles i el mateix Jesús. Porta hipotètica, perquè també podria haver-se solucionat el problema mitjançant una plataforma que enlairés l'espai reservat per a la Santa Cena. Menys hipotètica, tanmateix, se'ns apareix una altra porta que entra en joc poc després: quan Judes entra a la sala on es celebra el consell condemnatori; sala que jo he assimilat a la mateixa casa de Caifàs, una mica en la línia tradicional i tot tenint en compte el fet que tant la sala del Consell com la casa de Caifàs tenen la mateixa morfologia (una sala interna i un espai exterior acotat on es desenvolupen algunes escenes). L'acotació diu el següent:

*Entra JUDES fins a la porta del consell y parla ab RUBAN porter o guarda de la casa del consell*

(1929, p. 659 b).



Cal advertir, per cert, que Judes no havia eixit mai d'escena, car en una acotació anterior podem llegir també:

JUDES *pren lo bocí que li dona JESÚS y [sic] al cap de la taula y se aparta un poc dels y farà continents*

(1929, p. 657 b)

No hi ha, doncs, cap indicació que haja sortit d'escena. És fàcil, ben a l'inrevés, reconstruir tot el seu itinerari: Judes resta a un costat de la taula, al marge dels apòstols, i marxarà un poc abans que aquests, però en direcció contrària; mentre Crist i els seus deixebles caminen cap a l'hort, Judes es dirigeix a la Casa del Consell; just al moment que Crist arribe a l'Hort, els jueus ocuparan els seus seients a la Sala (potser després d'entrar per la porta corresponent) i Judes arribarà igualment fins al pati de la casa on esperarà el seu torn per entrar.

Ja he dit abans que hi havia la possibilitat d'una plataforma, millor dit: d'un sistema de plataformes que individualitzen les diferents mansions amb altures diverses. Aquesta possibilitat de l'escenari dins l'escenari (millor dit: *sobre*), tot i que no massa sovintejada, va ser posada en pràctica en alguna ocasió dins el període barroc. Així, per exemple, a la peça hagiogràfica de Ricardo de Turia *Triunfante martirio y gloriosa muerte de San Vicente Mártir, natural de Huesca y patrono de Valencia*, on podem llegir:

«*Corren una cortina y descúbrese un teatro y en él varios oyentes, así hombres como mujeres, y SAN VICENTE FERRER predicando, con el letrado sobre la cabeza y en el suelo un féretro y dentro dél una DIFUNTA*»

(1929, II, 509, b).

Com he indicat en un altre lloc, i a manca de saber l'indret exacte de la representació, aquest *teatre* podria trobar-se plaçat sobre l'escenari, en un lateral afegit que permetés voltar-lo de cortines, o en una capella lateral, en el cas que la representació hagués tingut lloc en una església. Com que el costum era, tanmateix, el de representar les obres hagiogràfiques adés al carrer, adés als locals convenients (T. Ferrer [1986], per a alguna representació dins una festa; J. Ll. Sirera [1986 a], sobre el primer teatre religiós barroc valencià), ben bé considere que la

possibilitat d'un escenari accessori és perfectament plausible; a més a més, la quantitat d'actors que hi intervenen fa poc probable que aquesta escena es representés al fòrum, mai de dimensions gaire excessives (J. Ll. Sirera [1986 b], per al cas de l'Olivera).

Tot el que duc dit, com fàcilment es pot observar, no ha pretès sinó justificar una adaptació de l'escenari múltiple sobre un de polivalent (val a dir: el convencional del barroc). I és que els altres dos actes s'atenen estrictament a les convencions d'aquest darrer: els actors entren i surten, i l'espai canvia a cada buit. El fòrum permet d'oferir-nos al seu moment la representació poètica de la crucifixió:

*Vasen y tiran la Cortina, aparegue CHRISTO en la creu ya a cada part dos creus, dos LLADRES; ST. JUAN y les TRES MARIAS y SAYONS y NOSTRA SENYORA que està abrasada en la creu*

(1929, 677, b).

De fòrum parle, certament, i a manca de major explicitació en el text. Nogensmenys, tot el que porte dit fins ara respecte a la possibilitat que hi hagués coberta una part de l'escenari (un lateral, per exemple) o, fins i tot, un escenari supletori, és perfectament aplicable al nostre cas. Al capdavall, també ens trobem amb un bon nombre d'actors i objectes (les tres creus). Si m'incline ara pel fòrum és per una suposició —discutible, si es vol així— i és que a l'acotació no hi ha referència al fet que les creus estiguen plaçades en altura (pensem en la iconografia corresponent), altura perfectament assolible al teatre barroc amb la construcció d'una *mntanya* o *roca* (Arróniz [1977], ps. 185 i ss.). Això seria degut al fet que el fòrum tenia sostre i, per tant, no hi ha possibilitat material d'enlairar més les creus.

Prèviament a aquest desvetllament de forta tradició escènica (pensem, si més no, en el que hi ha a l'*Auto de la Pasión* de Lucas Fernández [1976], p. 228), hem assistit com a oients a la crucifixió de Crist, que ens ha estat narrada per *Anàs* i *Cayfàs*, els quals sembla que pugem a alguna mena de turó (real o simplement indicat de manera verbal) per veure-hi millor:

CAYFÀS:

Desde aquest lloch aont estam  
mirarem la fortalesa...

(1929, p. 676, b).



La descripció verbal es veu reforçada pels efectes auditius adients:

*Aquí van picant ab un martell*  
 [...]  
*Tornen a picar altra vegada*  
 [...]  
*Donan un gran colp en la creu*

(1929, p. 677, a)

Aquest procediment és típic de la ciència teatral barroca (Recoules 1975); servia per a resoldre el problema de la manca de profunditat espacial dels seus escenaris, així com la de recursos visuals, que feien de les peces barroques un gènere fortament auditiu (Weiger 1978). No hi havia voluntat d'estalviar-nos escenes més o menys sangonoses, car les comèdies de sants en són relativament pròdigues (J. Ll. Sirera 1986 b, p. 220).

Cal indicar, en aquest cas, que el turó sobre el qual algun personatge narrava o descrivia fets que s'esdevenien fora de l'escena era un recurs típic, que podem trobar per exemple en algunes obres d'autors valencians barrocs. Així, en l'obra del canonge Tàrrega *El cerco de Pavia y prisión del rey de Francia*, la batalla homònima ens és narrada mitjançant el mateix procediment:

CASANDRA:

Ya que de su alegre muralla  
 nos va dando el sol su lumbre,  
 quiero subirme a la cumbre  
 por ver de allí la batalla

(*Súbese*)

[...]

*A cada cuadrilla tocan dentro cajas y se siente ruido de batalla*

(1929, t. II, p. 472).

La *cumbre*, que com és sabut era una mena de penya d'*attrezzo* amb rodes, és equivalent al lloc on puja Caifàs. A més a més, veiem com s'empren també els efectes sonors per crear aquesta il·lusió d'espai profundit amb l'existència d'un *dentro* molt més ampli que no pas l'escenari. Finalment, cal indicar que aquesta mena de solucions escenogràfiques es veu rematada per una «obertura cap a fora» (descorrent les cor-

tines) o per una irrupció del *dins* en el *fora* escènic: la batalla de Pavia es trasllada a l'escenari perquè puguem assistir visualment al moment culminant de l'obra de Tàrrrega sobre la presó del rei de França. Anàlogament, a *La Passió* són les cortines que s'obren, tot traslladant-nos al cim del Gòlgota.

Al tercer acte trobem una tècnica dramàtica en tot semblant a l'anteriorment descrita. Caldria, això sí, i si suposem que el Gòlgota és al *fòrum*, córrer de nou la cortina per amargar-lo de la vista del públic. Ara, l'escenari podrà ser emprat de manera polivalent: primer per representar un lloc indeterminat, on *Nicodemus* i *Josep Abimatia* parlen; després, el Pretori de nou. Entre l'un i l'altre, com és habitual, resta buit l'escenari, signe aquest incontestable del caràcter polivalent (diferents espais representats successivament damunt un mateix escenari), que trobem també al segon acte, com resta prou clar en acotacions com la que segueix:

*Vasen. Hisca CHRISTO ab la creu al coll ab tota la caballeria y los soldats y sayons y dos DAMAS, y davant la trompeta fent la següent crida*

(1929, ps. 672-673).

Aquesta acotació, tot siga dit de passada, ens recorda un altre problema tècnic de l'època barroca: ¿per on desfilaven els seguicis, i més si hi havia cavalls? Per l'entaulat potser, per tot el pati —o carrers— també pot ser. No manquen els cavalls a escena, tanmateix; com tampoc no manquen invasions de l'espai del públic per part de la ficció dramàtica. En tot cas, allò realment significatiu és que l'escenari reste buit, cosa que esborra radicalment tota possibilitat d'una rudimentària multiplicació espacial que faça de l'escenari la casa de la Mare de Déu i del pati els carrers de Jerusalem, per exemple.

Després de la marxa dels dos bons fariseus del Pretori, l'escenari torna —en el tercer acte— a ser dominat pel Gòlgota. Llegim a l'acotació corresponent, per cert, el següent:

*Vasen. Y diga SANT JUAN al peu de la creu aont seran les tres MARIAS y NOSTRA SENYORA*

(1929, p. 687, b).



Òbviament, l'acte de descórrer les cortines hi resta implícit, car els cinc personatges (supose que Crist serà representat mitjançant una obra de talla) hi són sense cap indicació que hi hagen entrat.

Aquest caràcter polivalent de l'escenari resta parcialment alterat cap a la fi de l'acte, amb la presència de la sepultura o sepulcre, que hauria de trobar-se possiblement en un lateral de l'escenari. Fóra suggerent la hipòtesi d'una capella on es trobaria el sepulcre, cas de ser la representació a l'interior d'un temple (possibilitat no gens menyspreable si acceptem per a aquest text una datació a l'entorn de les primeries del segle XVII, quan la prohibició d'aquest tipus de representacions no s'havia arribat a imposar totalment). Aquesta capella-sepulcre, és clar, enllaçaria directament amb el costum litúrgic dels *monuments* del divendres sant, recurs escenogràfic imprescindible a la pràctica litúrgica d'aquest dia. Tanmateix, crec que aquesta hipòtesi no és massa probable, car a una acotació se'ns diu explícitament que el seguici funerari no traspassa mai els límits de l'entaulat:

*Aportan a CHRISTO a la sepultura cantant «In exitu Ysrael» o lo que mes convenga, aniran rodant lo teatro fins de allí ont serà la sepultura...*  
(1929, p. 691, b).

Al gairebé contemporani (pel que respecta als textos conservats) *Misteri d'Elx*, la cerimònia del sebolliment del cos de Maria té lloc mitjançant una idèntica processó, fins i tot amb el cant del mateix psalm. La dramaturgia del misteri elxà ens és descrita de la següent manera, d'acord amb la pràctica escènica actual:

«En acabant el cant el molt cèlebre *Cantem Senyors...* alguns dels jueus prenen els pals del tàlem i un enarborà la creu de la processó. Els Apòstols prenen els pals de la civera dipositada damunt el túmul i s'organitza la processó mortuòria definitivament, tot oficiant Sant Pere. Es canta el salm 131, *In exitu Israel de Aegipto* encara que, com ja s'ha dit anteriorment, en el seus dos primers versos.

»La processó fa una volta al cadafal en el sentit contrari a les agulles del rellotge. Arribat de bell nou al túmul després del càntic, hi dipositen novament la imatge i tots s'agenollen...»

(Llobregat [1980], ps. 39-40)

Sumptuosa aquesta cerimònia del soterrament marià; molt més humil la d'aquesta passió, però fruit de semblant concepció escenogràfica..., amb una petita diferència: en el cas del *Misteri*, l'estàtua de la Mare de Déu retorna — a la fi de la processó — al lloc d'on havia sortit, mentre que a *La Passió* el trasllat no és pas circular, car la sepultura no es pot trobar al mateix lloc que la Creu. Hom podria pensar, no gens menys, en la possibilitat que el sepulcre es trobés no sols en una posició marginal dins l'entaulat (i preferentment al costat oest), sinó fins i tot gaudint d'una certa autonomia espacial: per exemple, un entaulat específic plaçat al costat del lateral oest de l'entaulat. Això contribuiria a explicar alguna acotació com la següent:

*Vasen a la sepultura allí dormiran...*

(1929, p. 693, a).

O aquesta altra:

*Vasen a fer la adoració de la creu...*

(1929, p. 692, b).

Com que el *vasen*, equivalent al *vanse* del teatre barroc castellà, cal entendre'l en el sentit de sortir, que és el que habitualment tenia, caldrà suposar que el sepulcre es trobava fora de l'entaulat. Així, els soldats romans entren en escena i se'n van directament a la zona del sepulcre, on restaran tot fent guàrdia. En el cas de la segona acotació, el *vasen* té el mateix sentit d'eixir d'un espai per anar a un altre de diferenciat. Suposició, evidentment, tot i que no deixa de tenir una certa simetria aquest sepulcre autònom amb la Creu, plaçada en un lloc igualment autònom (el *fòrum*), com ja he comentat.

### *La mètrica*

Alguna cosa s'ha avançat ja sobre la mètrica en parlar de l'estructura dramàtica de l'obra. En efecte, el primer acte (que representa percentualment gairebé el 44,5 % del total) es troba dominat pels versos apariats, de tan fort arrelament dins la història del teatre català. Tanmateix, als altres dos actes aquesta forma estròfica es troba absent



per complet i el seu paper és exercit per quatre estrofes: dues de comunes a tots dos actes (el *romance* i l'*endecha*); unes altres dues d'específiques de cadascun (la *redondilla*, del segon; la *quintilla*, del tercer). Fet i fet, sols hi ha una estrofa comuna als tres actes: el *romance*, tot i que la importància que hi té és molt desigual: escassa al primer acte, molt major als altres dos.

Aquesta distribució tan peculiar i que produeix un efecte de trenca ment entre acte i acte, i més entre el primer i el segon, es troba acompanyada d'una sèrie de fenòmens a tenir en compte: en primer lloc, la forta presència d'estructures mètriques amb rima assonantada: *romances* i *endechas* sumen 1.085 versos; val a dir més del 40 % del total de l'obra. En segon lloc, l'absolut predomini del vers heptasillàbic, amb l'única excepció de l'*endecha* pentasillàbica, que representa el 17 % del conjunt de la peça. Finalment, la dependència respecte als models estròfics castellans és ben palesa: sols els aparellats fan excepció en el conjunt; excepció, però, ben notable, car són 1.050 versos els escrits amb aquest procediment (38 % del total). És curiós, tanmateix, que les dues grans estrofes del teatre castellà del Segle d'Or, *quintilla* i *redondilla*, tinguen un pes relativament molt feble. Això fa poc viable qualsevol intent de datació pel sistema d'analogies amb els patrons mètrics de l'època (Bruerton 1956). En efecte: de res no ens aprofitam constatar que la *quintilla* té una certa supremacia com a vers dramàtic als anys de trànsit d'un segle a l'altre, o que la *redondilla* domina posteriorment. A *La Passió* la primera no passa de representar el 13 % del total i la segona poc més del 8 %. Només, i de manera simplement indicativa, podem avaluar el fet que el *romance* té un paper certament considerable, la qual cosa permet de conjecturar que aquesta passió no pot ser anterior a la primera dècada del segle XVII, d'acord amb allò que sabem de la introducció i evolució del *romance* com a estrofa dramàtica. Suposició —haig de remarcar-ho— pel fet que l'estructura mètrica no és mecànicament assimilable a cap de les que coneixem per al teatre castellà: els aparellats per un costat, les *endechas* per un altre (sols explicables com a deixalles d'unes parts cantades no indicades com a tals al text), la mateixa importància del *romance*..., tot això contribueix a distanciar aquesta obra de les barroques escrites en castellà més o menys contemporàniament.

Cal afegir-hi, pel que respecta a l'estructura mètrica dels versos,

que, si bé la sinalefa és un procediment regularment emprat, no manquen excepcions tan cridaneres com aquesta:

ha par me amenasau.

En el cas de la *r* final de mot, tot i trobar alguns casos on s'exigeix la seua pronúncia, en especial quan es tracta d'infiniutius seguits de pronom feble o en versos com el següent:

volgué esser anomenat,

és normal la seua supressió. Aquestes vacil·lacions desapareixen en el cas de la contracció, fenomen que no es dona pràcticament mai; trobem així heptasíl·labs com els següents:

Va publicant y dient [primer acte]  
 ab rabia los sayons [segon acte]  
 fins que sia a la ciutat [tercer acte].

L'esquema mètric de l'obra és aquest:

*Acte primer*

- *apariats*: vs. 1-253  
     vers 219 solt
- *romance* en *ó*: vs. 254-293
- *apariats*: vs. 294-727  
     versos 463-467, formen una *redondilla* abba  
     versos 502, 506, 511, en llatí i com a solts  
     vers 724: rimen en assonant amb 725 (ha fet / conech)
- *romance* en *ó*: vs. 728-761
- *apariats*: vs. 762-801.
- *romance* en *í*: vs. 802-837
- *apariats*: vs. 838-1160
- *romance* en *à*: vs. 1161-1199.

*Acte segon*

- *redondilles*: vs. 1-32
- *romance*: vs. 33-108 (en *é*)
- *endecha* en *é*: vs. 109-130



- *endecha* en *ó a*: vs. 131-308
- *redondilles*: vs. 309-418  
versos 329-330 com a solts (possible manca d'uns altres dos)
- *endecha* en *ó*: vs. 419-537  
Als versos 419 al 426 es produeix una rima assonant: *abababab*  
El vers 474 no rima, es troba solt.  
Hi ha irregularitats en la mesura dels versos 519 a 534, que oscillen entre 5 i 7 síl·labes.
- *romance* en *ó*: vs. 538-681  
El vers 589 té una síl·laba menys i trenca la rima, tot i que els dos següents la mantenen, cosa que fa suposar una mala ubicació d'aquest vers.  
No hi manquen versos mal mesurats (vs. 650, 659, 664, 667, 681).  
Al vers 675 trobem un nou trencament de rima.
- *redondilles*: vs. 682-766  
Hi ha versos amb un còmput incorrecte de síl·labes (com el 697).  
Uns altres trenquen la rima (vs. 759-760; el 762, solt...).  
Finalment, hi ha *redondilles* incompletes o amb rimes anòmales: vs. 704-707: *aa-a*  
719-722: *a-aa*  
739-741: *e-a*
- *romance* en *ú*: vs. 767-861  
Versos mal mesurats (775, incomplet; 831, 857)  
779 vers solt: possiblement manque un vers entre el 778 i el 779.

### Acte tercer

- *romance* en *é*: vs. 1-20
- *quintilles*: vs. 21-85  
Troblem quintilles amb quatre formes estròfiques:
  - *ababa*, la més emprada
  - *aabba*
  - *abbab*

— *abaab*— *romance* en *ó*: vs. 86-239

Versos solts (141, per possible canvi de lloc, car els 142 i 143 rimen; 221...)

Versos hipermètrics (com el mateix 141).

— *quintilles*: vs. 240-398

Versos solts (374, 381)

Versos amb nombre menor de síl·labes (285, 293, 378: incomplet)

Possible manca d'algun vers: vs. 265-267 tenen l'esquema *ab-b*.— *endecha* en *é*: vs. 399-529

Versos hipomètrics (492, 496, 529)

Versos solts (420, 431)

— *quintilles*: vs. 530-672Quintilles defectuoses: vs. 595-598 (*abba*)614-618 (*a-a-b*)634-637 (*b-aa*)

Versos solts (565, 575, 604).

En general, la construcció mètrica dels dos darrers actes sembla prou més irregular, com si l'autor tingués algunes dificultats a dominar els patrons estròfics emprats; a més, és clar, dels problemes inherents a la transmissió del manuscrit, palesos per exemple a la possible desaparició de versos en la transcripció.

El resum per actes és el següent:

<i>Acte I</i>		
<i>apariats</i>	1.049	89 %
<i>romance</i>	148	11 %
<i>Acte II</i>		
<i>romance</i>	305	35,8 %
<i>endecha</i>	319	37,5 %
<i>redondilla</i>	227	26,7 %
<i>Acte III</i>		
<i>romance</i>	174	25,8 %
<i>endecha</i>	139	20,6 %
<i>quintilla</i>	367	53,6 %



I el resum global dóna:

apariats	1.049	38 %
romance	627	23 %
endecha	458	17 %
redondilla	227	9 %
quintilla	367	13 %

De «*La Passió de Christo Nostre Senyor*» a «*La gran tragèdia de la Passió*»

Si tenim en compte que entre totes dues obres existeix un autèntic abisme cronològic amb pregones implicacions en aspectes tan radicals com el de la tècnica dramàtica (que va sofrir canvis substancials d'un segle a l'altre), l'examen comparatiu que ací vull fer ha de restar reduït al nivell textual. Cal advertir, de bestreta, que malgrat les lògiques esmenes que *La gran tragèdia* ha introduït per adaptar la llengua de *La Passió* a la de la seua època, en general l'autor de l'obra manresana ha adoptat un criteri bàsicament conservador, cosa que permet de parlar de fragments absolutament idèntics, tot i el pas del temps. Igualment, la primera constatació que cal fer és que *La gran tragèdia* és un text considerablement més llarg que el seu model, car, si ens cenyim només als tres actes estrictes de la Passió (sense quadres introductoris i sense l'epíleg de la Resurrecció), *La gran tragèdia* els desenvolupa en 3.638 versos, mentre que *La Passió* ho fa en 2.732. Hi ha, doncs, més de 900 versos de més en la primera de les obres esmentades (és a dir, que un 25 % del text és original respecte a *La Passió*). Hom pot parlar, doncs, d'una tendència a l'amplificació, amb independència de les possibles fonts que s'hi hagen pogut emprar, així com del sentit d'aquella; tractaré sobre aquests aspectes a la fi del present apartat. Ara convé, però, de fer un breu repàs a les principals interpolacions que presenta *La gran tragèdia* en relació amb la nostra Passió.

a) La primera de les situacions que presenta el primer acte és la tria de la casa de Simó per celebrar-hi la Pasqua. Quan Crist arribarà, Simó agraeix la seua vinguda amb un breu parlament de 8 vs. en la nostra Passió, que a la de Manresa esdevenen 22, a més d'una fugaç intervenció del criat de Simó (uns altres 3 vs.), que serveix perquè tots ells

es disposen a celebrar la Santa Cena. Les parts fonamentals d'aquesta apareixen notòriament amplificades a la versió manresana: tant l'acte de la rentada dels peus per part de Crist com el combregar van acompanyats de breus fragments cantats, que presenten una estructura mètrica de *romance* en à en fort contrast amb els ariats emprats fins aquell moment. Cal advertir en aquest respecte que, mentre que *La gran tragèdia* presenta diferents situacions musicades, a *La Passió* la música es troba absent per complet; lògicament, aquests fragments (que sumen un total de 32 vs.) manquen a la nostra obra. Més significativa és, encara, la interpolació que trobem tot seguit: quatre àngels que sorgeixen prèviament van comentant *in extenso* l'acte de la consagració del pa i del vi (40 vs. més); i ho fan en *quintilles*, estrofa que a *La Passió* no apareix fins al tercer acte, com ja s'ha indicat a l'apartat corresponent.

El tercer dels moments abans esmentats (el descobriment de la traïció de Judes) es troba a la nostra peça protagonitzat per Pere, Joan, Bartomeu i, naturalment, Jesús i Judes. A l'obra manresana, la nòmina és més extensa, car cal incloure-hi, a més de tots els esmentats, Jaume, Andreu, Simó, Jaume el Menor, Felip, Tadeu, Mateu i Tomàs. I tots aquests ho fan en *quintilles* de la mateixa estructura que les dels àngels, en contrast clar amb els ariats dels qui intervenen en *La Passió*. Sols en el cas de Jaume hi ha una alternança d'ariats amb *quintilles*, que permet de connectar el seu parlament amb els dels precedents, Pere i Joan.

b) No hi ha dubte que el quadre de la conspiració dels fariseus és el que més problemes presenta, car no es tracta que *La gran tragèdia* haja seguit el text de *La Passió* tot enriquint-lo amb interpolacions, sinó d'un text prou diferent, sense versos comuns i tot, i escrit en ariats. Aquesta versió és força més llarga, a més a més: 215 vs., davant la versió barroca, que només en té 90. La diferència es veu, encara, augmentada per la introducció de tota una escena (la convocatòria del Sanedrí) que manca per complet a *La Passió* i que no té una altra funció que la d'evitar el començament abrupte (problema aquest que, tot siga dit de passada, obsessiona l'autor de l'obra manresana), fins i tot amb la conseqüència de caure en algunes contradiccions; així, per exemple, Annàs exclama, camí de casa Caifàs:



Consell sens dupte deu ser,  
per veurer que se ha de fer  
de un home estrany, tan inquiet  
com Jesús de Natzaret

(acte I, vs. 492-495).

Però, després, quan Caifàs parla d'un

[...] home tan atrevit  
que ensenya nova doctrina  
y nostra lley abomina

(acte I, ps. 517-519).

Annàs pregunta tot sorprès:

Qui pot ser aquest inquiet?

(acte I, v. 520).

en clara contradicció amb la seua afirmació primera.

Aquesta tendència a amplificar, aclarir aspectes i eliminar transicions abruptes, resta també reflectida al parlament de Judes amb un dimoni —inexistent a *La Passió*— a qui explica les causes del seu ressentiment devers Crist, que són les tradicionals (i que no havien estat expressades a la nostra peça). Prèviament Benjamí ja havia insinuat al Sanedrí que podrien comptar amb l'auxili d'un dels deixebles de Jesús; permet açò que la presència de Judes davant el Consell siga acollida sense sorpreses, evitant així la incoherència que trobem a *La Passió*, on Judes es presenta sobtadament i sense més es posa a explicar les seues intencions, que són ben acollides, com és obvi.

c) Tornen totes dues obres a relacionar-se en el quadre de la presa de Crist a l'hort, si bé amb idèntica tendència amplificatòria per part de *La gran tragèdia*: per exemple, el primer parlament de Crist abans que els apòstols no desperten té 14 vs. a *La Passió* i 24 vs. a la peça manresana. Igualment, a aquesta s'interpolen petits fragments cantats. No hi manquen tampoc correccions que pretenen reforçar la coherència del relat. Així, a *La Passió*, Jesús desperta els apòstols abans que els fariseus marxen cap a l'hort; els Apòstols, doncs, han de restar desperts i muts fins al moment de la captura. A l'obra manresana, tanmateix,

Crist els desperta tot just abans que els fariseus el prenguen, i ho fa amb tres dels quatre versos emprats a *La Passió*, que són convenientment canviats de lloc a causa d'una molt clara voluntat de correcció.

En el mateix ordre de coses, la peça setcentista millora la barroca en el cas de *Malcus*; aquest criat de Caifàs, en efecte, malgrat haver estat miraculosament guarit per Crist, no té cap remordiment de bufetejar-lo a casa d'Annàs. *La gran tragèdia* llavors introdueix un parlament de Crist (12 vs. en total) on aquest retreu al criat la seua ingratitude.

e) El suïcidi de Judes no presenta cap detall nou a la peça manresana, sols llevat d'una petita lluita —a nivell mímic— entre el dimoni i un àngel, que serveix per suavitzar la sobtada (i poc funcional) aparició del dimoni que a la nostra Passió ajuda el Judes a penjar-se.

Aquesta tendència a seguir ara prou fidelment el model barroc, resta també palesa en tot el llarg procés de Crist davant Pilat. Com a diferències més notables anotem-hi l'escena del deslliurament de Barrabàs, que s'allarga amb un *ovillejo*, i l'aparició de la dona de Pilat, que se'ns diu que entrega una lletra al seu marit, que respon que ja la llegirà sense que (aparentment) arribe a fer-ho mai. Si el primer dels dos casos esmentats no passa de ser un afegitó que cerca efectes de dramatisme més aviat dubtós, el segon és, sense dubte, un intent de solucionar el problema de la fugaç —i teatralment inútil— aparició de la dona de Pilat amb un dimoni que «va detràs parlant-li a la horella» (1929, p. 668, b), i que parla amb el seu espòs, sense merèixer cap de resposta. A *La gran tragèdia*, almenys, Pilat resta assebetat de la seua presència; la carta, però, quedarà sense repostada i el dimoni continuarà fent el mateix paper enigmàtic. Arranjament frustrat aquest, car ha restat a mig camí.

d) Una escena que sí que es presenta molt retocada és, tanmateix, la de la negació de Pere. En primer lloc, hi ha tota una escena introductòria a càrrec de dos personatges que manquen a *La Passió* (Joab i Gamaliel), els quals relaten la captura i resumeixen alguns dels miracles fets per Jesús tot al llarg de la seua vida pública; són, en total, 105 versos en *quintilles*, que fan de transició entre l'interrogatori de Jesús i la negació de l'Apòstol. Anàloga funció té també a la Passió manresana un breu parlament de la *Mossa* (4 vs.) abans que Pere comence el seu plany, el qual també apareix amplificat en 15 vs. inicials (una



dècima, una *redondilla* i un vers solt) que manquen lògicament a l'obra del segle XVII.

f) Els turments infligits a Crist es presenten a *La gran tragèdia* amb un tractament de més extensió; els *sayons* hi parlen, tot alternant llurs intervencions amb els versos del *Miserere* que s'hi canta. En acabar la flagel·lació, quatre àngels prenen successivament la paraula en *quartetes* (32 vs. en total). Una altra modificació important és la substitució dels fariseus per saions en l'escena dels impropèris, la qual es veu igualment allargada amb una *quintilla*, dues *redondilles* i tres aplegats, versos que fan d'enllaç amb l'escena següent.

Aquesta és breu i inexistente a l'obra barroca; Pilat explica les seues intencions (una darrera maniobra per deslliurar Crist), les quals són comentades amb suspicàcia per Annàs i Caifàs. Així, de nou, s'elimina un començament abrupte (el parlament de Pilat des del balcó) i s'hi matisa el tarannà del pretor romà. S'hi empen *redondilles* quan parla Ponç Pilat, i aplegats en fer-ho els jueus. L'escena que precedeix la rentada de mans del pretor es manté, en canvi, sensiblement igual en totes dues obres, si bé existeix de nou una escena pont en *La gran tragèdia*, escena preparatòria en *quartetes*, i on parlen tant Pilat com els caps dels fariseus. La lectura de la sentència, finalment, ha estat allargada a la passió manresana mitjançant unes *redondilles*, alhora que —cas ben poc corrent— es suprimeix els quatre darrers versos de *La Passió* amb què es cloïa l'acte.

g) Si ens endinsem ara per l'acte segon trobarem que, després d'una escena inicial a casa de la Mare de Déu (sensiblement igual en totes dues passions), *La gran tragèdia* introdueix una breu escena aïllada on Pilat dóna ordres perquè la sentència de mort siga acomplida; es troba escrita en *romance*, amb aplegats enmig. Amb ella no s'augmenta el sentit, si bé la coherència del relat resta així més accentuada.

La resta de l'acte és pràcticament idèntica, amb les lògiques correccions a la peça manresana, i també amb algun parlament afegit (com el de Centurió després que Longinos hagi recobrat la visió). Són en total uns 50 versos de més en relació amb la peça barroca, mentre que en el primer acte l'augment en significava uns 600. La causa d'aquesta major concordança potser es trobe en el major lirisme de les situacions (els planys), així com en les peculiaritats entorn de la construcció del primer acte de *La Passió*, ja esmentades en un apartat anterior.

b) L'acte tercer s'inicia amb l'escena en què Josep d'Arimatea i Nicodemus marxen a demanar el cos de Crist a Pilat, el qual tot just es troba palesant els seus remordiments en un petit diàleg amb un criat, de nom Maurici en la versió del XVII, i Ismael a la del XVIII.

No hi manquen tampoc a *La gran tragèdia* alguns petits parlaments afegits per suavitzar el caràcter abrupte dels canvis d'escena que trobem a *La Passió*. Per exemple, l'entrada de centurió, que narrarà al pretor els darrers moments de la vida de Crist, es troba precedida per una microescena on es decideix de cridar-lo perquè corrobore la seua mort. Es desenvolupa aquesta breu escena fonamentalment en apariats (16 vs.) que interrompen ara una sèrie de *quintilles*; uns altres tres versos que s'hi troben fan, més congruentment, part del *romance* en què es troba escrita la llarga relació de centurió. Per cert, que a *La gran tragèdia* el relat d'aquest és quasi el doble de llarg que l'anàleg que trobem a *La Passió*.

La resposta de Pilat conté un detall una mica sorprenent en totes dues obres: a la peça barroca, el pretor esmenta la lletra que li ha entregada la seua dona (tot i que al seu moment no hi ha cap referència a aquella); a la del divuit, en canvi, l'allusió ha desaparegut malgrat l'existència de la lletra en qüestió. Aquesta mena d'entrecruament es deu, potser, al fet que l'autor de *La gran tragèdia* va decidir escenificar l'allusió que havia trobat a *La Passió*, i —finalment— ho va fer al moment que pertocava; un cop fet això degué trobar redundant referir-se de nou a un fet que els espectadors havien pogut veure amb anterioritat. Aquesta interpretació suposaria que la *Passió* manresana corregeix la nostra obra. Pot haver-n'hi, però, una altra: tot tenint en compte que *La Passió* ha reduït les didascàlies pràcticament a no-res, és possible que originàriament s'hi indicara que la dona de Pilat portava una lletra; la incoherència, llavors, rauria a *La gran tragèdia*, que oblida referir-s'hi arribat el tercer acte. Cal afegir, respecte al que s'ha dit més amunt, que no sempre una correcció a l'obra manresana suposa realment un millorament del text; així als vs. 488-493 d'aquest tercer acte:

NICODEMUS:

Las estenallas, Joan,  
donaume per desclavarlo,



que estos claus molt forts están,  
y no podem arrancarlos.

*Dona les estenalles*

Pera poder sostenirlo  
las estovallas, Joan,

corresponen als vs. 368-373 de *La Passió*:

NICODEMUS:

Aquestos claus molt forts estan,  
donaume per desclavarlos  
les estenallas, Joan

JOSEPH:

Per poder sostentarlo  
las tovallas li tindran.

La *quintilla* d'aquesta darrera peça, clarament correcta, ha estat reemplaçada a l'obra del XVIII per sis versos (abab-a), on trobem Joan dues vegades en posició de rimar, així com un vers solt a causa de la substitució de *sostentarlo* per *sostenirlo*, tot i la correcció del primer mot. A més a més, el vers afegit «y no poden arrencarlos» és sobrer quant al sentit (¿per què serveixen, si no, les *estenalles*?). Finalment, el ritme dels versos de *La Passió*, així com l'hipèrbaton, pense que els fan superiors als de *La gran tragèdia*.

No manca en aquest tercer acte algun fragment musical dins la passió manresana: en el moment del davallament en primer lloc (4 vs.) i en el del soterrament de Crist (ara prou més llarg i a càrrec dels quatre àngels de sempre, amb un total de 88 vs. en *endechas*); aquests àngels, a més, també participen com uns actors més en l'escena en què el seguici funerari dóna el *Déu te guard* al sepulcre (són 20 vs. més). Finalment, i en concordança amb aquesta darrera escena, també intervindran en l'adoració de la Creu que clou l'obra (són en total, ara, 50 vs. més).

De tot el que hem dit en podem extreure una sèrie de conclusions generals, entre les quals m'agradaria destacar:

1) *La gran tragèdia* ha procedit, contràriament a *La Passió*, a una sistemàtica amplificació del text: davant els menys de cinc versos suprimits, l'obra manresana n'ha afegit més de 900 al llarg de tots tres actes.

- 2) En general, aquests versos afegits ho són mitjançant dos procediments bàsics:
- 2.1) Interpolació d'escenes noves entre d'altres ja existents. Es tractaria de permetre que l'acció fluís d'una manera més contínua, tot defugint transicions massa violentes i reforçant la lògica de les situacions, fonamentalment el joc d'entrades i eixides dels personatges.
  - 2.2) Interpolacions dins escenes preexistents, adés allargant els parlaments que ja existien, adés creant-ne de nous, tot posant-los en boca de personatges que ja tenien alguna intervenció o —altrament— en boca de personatges introduïts *ex professo*. L'efecte cercat amb això és, al meu parer, el d'arrodonir les situacions i reforçar els parlaments ja existents amb d'altres, que poden semblar fins i tot redundants.
- 3) Única excepció de tot l'anterior és el quadre de la conspiració del Sanedrí, que a *La gran tragèdia* es presenta com a alternatiu (i sempre més llarg) respecte a l'anàleg quadre de *La Passió*. Atesa la coherència mètrica de què parlarem tot seguit, hom pot suposar que la passió manresana ha emprat en aquest cas una font diferent, potser un altre misteri (o una altra redacció), car en cap de les interpolacions de la resta de l'obra no trobem tants d'apariats seguits. Així, doncs, sols en aquest cas em trobaria d'acord amb les afirmacions de Romeu sobre el fet que *La gran tragèdia* ha emprat una font més antiga (potser contemporània, fins i tot) que *La Passió*. Tanmateix, és tanta la divergència textual entre totes dues versions que pense, personalment, que aquesta font és realment distinta, no pas el text que hauria emprat l'autor de la versió ací estudiada. Massa arriscat fóra pensar que la versió manresana reproduceix amb major fidelitat la font tardo-medieval original; més encara quan no ens consta que aquesta font (en aquest episodi concret) haja estat comuna.
- 4) L'efecte d'interpolació es veu reforçat per la disparitat mètrica dels fragments afegits a *La gran tragèdia*. Ben poques vegades les interpolacions mantenen les pautes estròfiques que existeixen al text barroc; l'homogeneïtat mètrica de cada acte, que ja ha estat comentada a l'apartat anterior, resta trencada en la versió setcentista. L'autor de l'obra manresana —per exemple— interpola *redondilles* (àdhuc *quartetes* abab, que és una forma estròfica desconeguda a la nostra *Passió*) i



*quintilles* enmig de llargues tirades en apariats. Ben estrany és, doncs, que les interpolacions mantinguen els esquemes mètrics que existien prèviament; s'esdevé això normalment quan aquest esquema és el del *romance*, mentre que en el cas dels apariats o no són seguits o ho són sols parcialment. D'acord amb això el més lògic és pensar que l'autor de *La gran tragèdia* ha procedit a allargar el text mitjançant interpolacions sorgides de la seua ploma, o, excepcionalment, extretes d'altres fonts. En el cas contrari, seria forçós acceptar que la versió primitiva presentava les alteracions estròfiques esmentades, que van ser —diguem-ho així— regularitzades per l'autor de la passió barroca, i posteriorment recuperades pel de la setcentista. Un procediment aquest una mica insòlit. I més si tenim en compte que, amb excepció dels apariats, la resta de les estrofes són emprades en obres teatrals d'ençà dels anys vuitanta / noranta del segle XVI, raó per la qual és molt improbable que aqueixa «versió original» amb estrofes barrejades siga anterior al darrer quart del segle XVI, és a dir, molt poc abans a l'escriptura de *La Passió*, on, tanmateix, manquen les estrofes característiques del teatre del segon terç del segle XVII. De nou, el sentit comú imposa una solució més coherent: aquestes estrofes interpolades han de ser obra de l'autor de la passió manresana, per a qui els apariats havien deixat de ser una estrofa habitual, cosa que no s'esdevenia amb les altres, de clara nissaga castellana. Podem concloure, doncs, que aquest autor va emprar *La Passió* com a fonament de la seua obra; no pas una versió anterior d'aquesta, sinó ben bé la mateixa. Fins i tot és possible rebutjar la idea que es tractés d'una altra versió contemporània, per tal com la concordança existent entre els versos comuns —malgrat la distància temporal que els separa i que ha imposat una sèrie de lògiques modernitzacions— és molt alta.

#### *A manera de conclusió*

Restaria per fer, com crec que és ben palès, un estudi textual més pregon, que permetés l'acostament a una edició vertaderament crítica d'aquesta Passió. Com deia a l'inici de l'article, és cert que els estudis generals són fonamentals, però no ho és menys que les comparacions car fer-les a partir de treballs analítics dels diferents textos. En aquesta

línia he treballat, conscient que, malgrat el relatiu oblit en què ha romàs la peça, es tracta d'una obra contemporània dels textos més antics que es conserven del *Misteri d'Elx*, per exemple, i no molt més recent que moltes peces del teatre religiós català tardo-medieval. A més a més, es tracta d'un drama que reflecteix molt bé allò que podríem anomenar «etapa de transició», dins la qual —tot cal dir-ho— caldria situar i estudiar el mateix *Misteri d'Elx*; etapa de transició que es situaria entre la tradició del teatre religiós medieval i el modern, en correspondència cronològica amb el Barroc, com és obvi. Tinc la sospita que es tracta d'una etapa molt més suggeridora i rica del que en principi hom podria suposar; sense ella, a més, no seria possible comprendre l'esclat del teatre religiós tot al llarg del XVIII, on la Passió refosa per fra Antoni de Sant Jeroni esdevindrà —d'ençà del 1773— el model passioníctic acordat a les concepcions teatrals contemporànies.

Una altra qüestió restaria per tractar al voltant d'aquesta obra: a diferència del que s'esdevé amb la pràctica totalitat del teatre religiós català, manquen dades fefaents (fins i tot conjectures) que permetessen reconstruir el que podríem dir *sociologia de la representació*: on, quan i en quines condicions va tenir lloc aquesta, i la resposta obtinguda és clara. ¿Es va tractar d'un producte efímer o, altrament, va gaudir d'una trajectòria notable quant al nombre total de representacions? No deixa de ser cridaner el fet que mentre que en nombroses ocasions tot el que ens resta del teatre religiós és una gran quantitat de dades sociològiques i de material d'arxiu, en aquest cas concret només posseïm un text despulat de tota mena de materials extraliteraris. Potser reconstruir el marc sòcio-cultural de la representació fóra, pel que respecta a aquesta Passió, el repte major. Les possibilitats són dissortadament més aviat reduïdes, almenys fins al moment present.

## BIBLIOGRAFIA

- O. ARRONIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1977).  
 C. BRUERTON, *La versificación dramática española en el período 1587-1610*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», t. x (1955), ps. 337-364.  
 J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Catálogo de los manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional* (Madrid, Blass, 1931).



- R. B. DONOVAN, *The liturgical Drama in Medieval Spain* (Toronto 1958).
- A. DURAN SANPERE i E. DURAN, *La Passió de Cervera. Misteri del Segle XVI* (Barcelona, Curial, 1984).
- L. FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, edició de M. Josefa CANELLADA (Madrid, Castalia, 1976).
- T. FERRER, *Producción municipal, fiestas y comedia de santos. La canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1609)*, dins *Teatros y prácticas escénicas, II: La Comedia* (Londres, Tamesis Books, 1986), ps. 156-186.
- La Gran Tragèdia de la Passió i Mort de Jesucrist Nostre Senyor, representada a Manresa [...] any 1798* (Manresa).
- E. JULIÀ MARTÍNEZ (ed.), *Poetas dramáticos valencianos* (Madrid, Real Academia Española, 1929).
- E. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval* (París, C. N. R. S., 1975).
- E. LLOBREGAT, *Aproximació a la festa d'Elx, «Tramoia»*, núm. 0 (1987), ps. 23-41.
- J. F. MASSIP, *Teatre religiós medieval als Països Catalans* (Barcelona, Institut del Teatre, 1985).
- J. MASSOT i MUNTANER, *Notes sobre la supervivència del teatre català antic, «Estudis Romànics»*, XI (1962), ps. 49-101.
- , article «Passions», *Diccionari de la literatura catalana* (Barcelona, Edicions 62, 1979).
- M. MILÀ i FONTANALS, *Obras completas*, t. VI (1985).
- La Passió de Christo Nostre Senyor*, editada per E. JULIÀ MARTÍNEZ al volum II de l'obra publicada el 1929.
- A. PAZ Y MELIÀ, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Madrid 1899).
- H. RECOULES, *Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro*, «Boletín de la Real Academia Española», t. LV (1975), ps. 109-145.
- M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana*, t. IV (Barcelona, Ariel, 1985).
- J. ROMEU (ed.), *Teatre bagiogràfic* (Barcelona, Barcino, 1957).
- , *La légende de Judas Iscarioth dans le théâtre catalan et provençal: essai de classification des Passions Dramatiques Catalanes*, «Actes et mémoires du Premier Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France» (Avinyó 1957), ps. 68-106.
- , *Els textos dramàtics sobre el Davallament de la Creu a Catalunya i el fragment inèdit d'Ulldecona*, «Estudis Romànics», t. XI (1962), ps. 103-132.
- J. LI. SIRERA, *La infraestructura teatral valenciana*, dins *Teatros y prácticas escénicas, II: la Comedia* (Londres, Tamesis Book, 1986 a), ps. 26-48.
- , *Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio*,

dins *Teatros y prácticas escénicas, II: La Comedia* (Londres, Tamesis Books, 1986 b), ps. 187-228.

J. G. WEIGER, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope* (Madrid, Cupsa, 1978).