

ESPAI I FIGURES INFERNALS EN EL TEATRE RELIGIÓS
DEL SEGLE XVI: EL *MANUSCRIT LLABRÉS*

En aquestes pàgines tractarem d'analitzar si existeix relació entre l'espai i les figures infernals¹ que surten a escena en un dels conjunts de peces dramàtiques religioses més valuós del segle XVI: el *Manuscrit Llabrés*² mallorquí. Intentarem apropar-nos al coneixement dels es-

1. Incloem en aquestes figures dimonis i diables genèrics, amb nom propi i amb acompanyants allegòrics identificats amb ells. El corpus de peces del *Manuscrit Llabrés* amb figures infernals és el següent: núms. 1, 9, 10, 11, 13, 31, 32, 34, 36, 37, 40 i 45.

2. Malauradament no existeix cap edició de conjunt de les peces del *Manuscrit Llabrés* per la qual cosa ens veiem obligats a citar a continuació el títol, número de peça i els seus respectius editors: Guillermina CENOZ DEL ÀGUILA, *Consueta per le nit de Nadal* (núm. 1), dins *Teatro navideño catalán de técnica medieval*, tesi doctoral inèdita (Barcelona, Bellaterra, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 1977), ps. 355-405; Pere J. SANTANDREU BRUNET, *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* (núm. 9), dins *Teatre sobre la vida adulta de Jesús (segle XVI)* (Universitat de les Illes Balears, 2003, Publicacions de l'Abadia de Montserrat), núm. 35, ps. 143-172; Pere J. SANTANDREU BRUNET, *Consueta de la Representació de la tantació que fonch feta a nostre Senyor Jesucrist, ara novament feta per lo reverend Pera Fra Cardils, mestre de teologia* (núm. 10), *op. cit.*, ps. 173-206; Sílvia ROVIRA i Pep VILA, *Consueta del jurj* (núm. 11), «Llengua & Literatura», núm. 5 (1992-1993), ps. 111-136; Guillermina CENOZ i Ferran HUERTA, *La Consueta del fill pròdich, peça núm. 13 del ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya*, dins *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras I* (Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, UAB, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986), ps. 274-287; Josep ROMEU i FIGUERAS, *Consueta del gloriós Sant Jordi* (núm. 31), dins *Teatre hagiogràfic* (Barcelona, Editorial Barcino, 1957), ps. 33-64; Josep ROMEU i FIGUERAS, *Consueta del gloriós Sant Christòfol* (núm. 32), *op. cit.*, ps. 65-82; Ferran HUERTA VIÑAS, *Consueta de la història de Tòbies* (núm. 34), dins *Teatre bíblic. Antic testament* (Barcelona, Editorial Barcino, 1976), ps. 169-199; Josep MASSOT i MUNTANER, *Representació de la Mort* (núm. 36), dins *Teatre Medieval i del Renaixement* (Barcelona, Edicions 62, 1983), ps. 99-137; G. CENOZ DEL ÀGUILA, *Representació per la nit de Nadal* (núm. 37), *op. cit.*, ps. 498-540; Joan MAS i VIVES, *El Misteri dels Set Sagraments, una fantasia teatral de la primera meitat del segle XVI* (núm. 40), «Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana», núm. XLIX (1993), ps. 281-305; J. ROMEU i FIGUERAS, *Consueta de Sant Crespi i Sant Crespinià* (núm. 45), *op. cit.*, ps. 153-209.

pais dramàtics³ on els personatges infernals actuen (espais representats i alludits, construïts a través de tècniques verbals⁴ i no verbals),⁵ i reflexionar, alhora, a propòsit dels mètodes utilitzats per a la seva escenificació. Ens interessa especialment conèixer si la presència del dimoni i els seus acòlits condiciona l'espai (dramàtic i escènic) o bé si, per contra, s'adapta a un espai escènic previ. D'altra banda, també voldríem analitzar fins a quin punt o de quina manera espai i infernals col·laboren junts en la consecució del fi últim d'aquestes peces: transmetre un missatge catequístic que, sense cap mena de dubte, té els seus propis matisos en aquest repertori de peces tradicionals mallorquines on els dimonis —tal com tindrem ocasió de comprovar— es mostren més sovint preocupats i ocupats en impedir que el seu poder es vegi minvat per la Redempció de Crist que en desenvolupar la seva capacitat com a temptadors de l'home.⁶

Sigui el que sigui el propòsit edificant d'aquestes peces, per arribar a comprendre-ho, no només és important conèixer *què* esdevé damunt l'escenari sinó també *on* esdevé, és a dir, on parla i actua el

3. Entenem espai dramàtic com el lloc de la intercomunicació dels personatges, el «lugar de la ficción, el espacio significado o representado en el texto escrito» i com espai escènic «el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral». Vid. M. VITSE, *Sobre los espacios de «La dama duende»: el cuarto de don Manuel*, «Notas y Estudios Filológicos», núm. 2 (1985), p. 9.

4. Les tècniques verbals tenen el seu origen en la paraula, encara que puguin manifestar-se per mitjà d'altres codis. Com Juan Manuel ESCUDERO (GRISO, Univ. de Navarra), fem la diferència entre els signes «auctoriales» (acotacions que tradueixen les paraules en signes escènics concrets) i els signes «figurales» (referències textuales en boca de personatges que sobretot serveixen per la creació d'espais alludits i contextuals). Vid. J. M. ESCUDERO *Espacio rural versus espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega*, dins *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro, Homenaje a Frédéric Serralta, Actas del VII coloquio de GESTE* (Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2002), ps. 209-227.

5. Les tècniques no verbals «elaboran el espacio atendiendo a decorados, vestuario, utilería, iluminación, efectos sonoros o técnicas figurales (movimientos kinésicos de los actores)». Vid. J. M. ESCUDERO, art. cit. (2002), p. 212.

6. Les peces castellanes del *Código de Autos Viejos* incideixen, en canvi, en mostrar la tenaç i perseverant tasca del dimoni com a temptador de l'Home i a donar a conèixer els mitjans per a la seva derrota. Vid. M^a Luísa MATEO ALCALÁ, *Espacio y figuras infernales en el «Código de Autos Viejos»*, dins *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Cambridge, (18-22 de julio de 2005) (Iberoamericana Vervuert, 2006), ps. 449-454.

maligne i aquest és el nostre propòsit al llarg d'aquestes pàgines. Per a dur-lo a terme ens hem servit de les dades aportades per l'anàlisi de totes les marques de representació explícites i implícites presents en el text de les peces del nostre corpus.⁷

Els espais dramàtics de les dotze peces del *Manuscrit Llabrés* (Ms. 1139) on apareixen personatges infernals són relativament variats, com també ho són els arguments de les esmentades obres. Per estudiar-los amb una mica d'ordre ens hem permès d'agrupar-los de la següent manera:

- L'espai espiritual:
 - L'infern: peces núm. 1, núm. 9, núm. 10 i núm. 37
 - El tribunal de Crist: peça núm. 11
- L'espai Terra
 - El lloc del pecador o del pecat ja consumat: peces núm. 31, núm. 34, núm. 36, núm. 40 i núm. 45.
 - L'espai de la temptació:
 - El camí: peça núm. 32
 - La ciutat: peça núm. 13
 - El desert: peces núm. 9 i núm. 10

Cinc d'aquestes dotze peces ens presenten Llucifer i els seus subalterns dins un espai que hem anomenat «espiritual». És precisament aquí on les seves intervencions assoliran un major desenvolupament i on els seus parlaments tindran una incidència més remarcable en el fil argumental de la representació.

Shoemaker⁸ va considerar molt escassa la representació de l'infern en el conjunt del teatre religiós de l'Estat espanyol; no obstant això, les peces escrites en català, com hem pogut comprovar, constitueixen una excepció. Ja va advertir Romeu i Figueras que l'infern, a l'igual que en el teatre francès, podia ocupar amb certa freqüència un espai físic en l'escenari, és a dir, podia arribar a aconseguir dins de les

7. Vid. Alfredo HERMENEGILDO, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI* (Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001), ps. 40-52.

8. Vid. W. H. SHOEMAKER, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*, «*Estudios Escénicos*», núm. 2 (1957), ps. 4-154, especialment les pàgines 39 i 65.

peces mallorquines la categoria d'espai dramàtic present, visible i fàcilment identificable a l'escenari.⁹

Llucifer presideix a l'infern un consell de dimonis i/o pecats més o menys nombrosos, amb els quals tracta de trobar la millor manera d'impedir l'arribada al món de Maria, la dona concebuda sense màcula que donarà a llum al Redemptor (*Consueta per le nit de Nadal*, núm. 1;

9. Vid. Josep ROMEU I FIGUERAS, *Diablers al teatre català antic, segles XIV-XVI*, «Butlletí Interior de la Societat d'Onomàstica», núm. XX (1985), ps. 1-5. Romeu només cita dues consuetes del ms. 1139 dins de les quals una part de l'acció transcorre a l'infern (núm. 1 i núm. 37), oblidant que la rúbrica de la consueteta núm. 10 explica clarament que Llucifer es troba al seu cadafal, vestit amb els atributs propis dels monarques i envoltat pels seus consellers. A la peça núm. 1 li manca tot el començament, el qual es correspon amb l'escena que transcorre a l'infern, per la qual cosa no disposem de cap dada concreta, si bé Romeu no dubta a considerar segura la presència de l'infern en aquesta obra nadalenca. La peça núm. 37, més moderna que l'anterior, està dividida en «pasos», per conseqüent és possible que no comptés amb cap tipus de decoració especial per simbolitzar l'infern; les seves rúbriques són molt escasses i no ens ofereixen dades definitives; amb tot, l'escena del consell infernal (vv. 1- 238) va simular desenvolupar-se dins de l'infern. Hem de recordar també que en el moment en què Romeu escriu el seu article encara no s'havia editat la consueteta núm. 9. El cadafal de l'infern el podem trobar també en altres obres de teatre religiós escrites en català com la *Representació de la Assumpció de Madona Sancta Maria* (Tarragona, 1388), en alguns entremesos com el de *l'Infern ab Lucifer* o el de la lluita d'àngels i dimonis que van sortir a la processó del Corpus de Barcelona (1424). Així com a la *Representació del davallar del infern* que es representava el divendres sant, «après dinar» a Cervera (com diu l'acotació «fara apares de lligarlo en lo infern»): vid. Francesc MASSIP, *L'infern en escena: presència diabòlica en el teatre medieval europeu* dins Albert ROSSICH i cols. (coord.). *El teatre català dels orígens al segle XVIII, Actes del II Colloqui Problemes i Mètodes de Literatura catalana antiga: Teatre català antic, Girona, 6 al 9 de juliol de 1998*, (Kassel Reichemberger, 2001; «Estudis catalans», 5), ps. 197-218. Sembla que a certes obres religioses que es van representar a Toledo (segle XV) també va ser necessari el lloc de l'infern el qual, al principi «se ambientaba sólo con la detonación de algunos cohetes» però que més endavant «se va poblando de demonios vestidos con pieles de animales, lobos y raposos; se simula el fuego con un par de candelas o quemando estopa o carbón en un brasero y se hace una decoración a base de aros de papel, engrudo y telas negras que se abre en una boca de infierno por donde se ven los demonios y almas que están en él», vid. Carmen TORROJA i María RIVAS, *Teatro en Toledo en el siglo XV, «Auto de la Pasión» de Alonso de Campo* (Madrid, Real Academia Española, 1977), p. 49; un exemple el constitueix l'*Auto del Juicio Final*, el qual tal vegada devia comptar amb un cadafal especial per a l'infern ja que s'assenyala que Llucifer, vestit «de raposo» presideix l'escena des de la seva cadira (1977, 57). Torroja i Rivas han demostrat que el teatre toledà va rebre una important influència llevantina, potser aquesta pugui explicar la presència del lloc de l'infern, inusual a partir del XVI, en aquest teatre castellà.

Representació de la nit de Nadal, núm. 37)¹⁰ o d'esbrinar el perill que representa pel seu poder dins del món la figura del penitent del desert (*Consueta de la temptació feta en l'any 1597*, núm. 9, i *Consueta de la Representació de la tantació*, núm. 10).¹¹ A totes quatre peces sembla evident que es va necessitar d'un cadafal per a la construcció de l'infern. Sabem amb seguretat que, al menys en una d'elles (núm. 10), un tron constitueix el setial de Lluçifer el qual, vestit com a rei infernal¹² («[...] ab una gran cara i una corona en lo cap, a son cadefal», acotació p. 181), presideix el consell de diables («qui stà asegut en mig d'ells», dit la mateixa acotació de la p. 181), escolta les opinions dels seus consellers i organitza les estratègies que poden assegurar-li la continuïtat del seu domini a la Terra. De manera que, a través no només del vestuari i els accessoris que, com a rei, porta Lluçifer (didascàlies icòniques), sinó també per mitjà de les respectives actituds de manament i submissió del príncep infernal i els seus capitans (didascàlies kinèsiques), podem dir que el lloc dels dimonis resta descrit en aquestes peces com un espai senyorívol en el qual, tanmateix, l'autoritat demoníaca està en perill davant els imminents designis divins. Vegem-ne alguns exemples:

«Are entran los dos Capitans, fent abans acatament, y diu» (núm. 1, acot. pàg. 355)

«ORIGINAL: Ací son, *lo gran Lucifer*,
 *per a fer vòstron manament*¹³

.....

10. Lluçifer demana col·laboració al seus consellers Starot y Magoch: «y recort-me que-m digué Déu / que crearia / una dona qui-m trencaria / lo cap, / y sens màcula de peccat / seria ella, / (...) / per só convé star previst / y reguardat / y ab tota bravedad / (...) / digau los vòstros parers / del què-s deu fer» (núm. 37, vv. 58-63, vv. 67-69 i vv. 73-74).

11. «Senyors, só de opinió / que aqueix molt bé es sercàs, / promptamente, / i serem fora de turment» (núm. 9, vv. 244-247); «Anau-y Almedeu, / no us detingau, / y per los lochs deserts sercau / y per comú. / y si per cas trobau algú / demanar néu» (núm. 9, vv. 251-256); «un hom de gran santedat / an el desert jo he vist. / Ell fa molta penitència, / afligint a son cors mortal. / És hom de gran excel·lència / y, serte, que-ns fa molt de mal» (núm. 10, vv. 290-295); «Tentem-lo y sapiam / si és homo yncreat», (núm. 10, vv. 326-327).

12. Lluçifer, a la consueta núm. 11, també portarà els atributs reials: ceptre i corona («lo Lucifer durà sceptra y corona», acot. p. 113).

13. Els subratllats dels versos són nostres.

- ORIGINAL: *Senyor, ab molta voluntat
faré yo vòstron manament*
.....
- LA MORT: *Sereu, senyor, en tot servit
(núm. 1, vv. 2-3, 14-15, 30)*
* * *
- LUCIFER: Me fonch donat
lo principat de las tenebres
en lo infern,
regint y governant a tots los diables,
anomenant-me Lucifer,
príncep dels pecats,
.....
Tu, Starot,
y tu axí mateix Magoch,
mos consellers,
digau los vòstros parers
del què's deu fer»
(núm. 37, vv. 17-22, 70-74)

A la *Consueta del juý* (núm. 11), a l'interior de l'infern, malgrat ocupar un lloc físic, no es desenvolupa cap acció. Tot i això, el seu espai (a la part més baixa d'un escenari múltiple vertical) servirà per representar la morada infernal que tres dimonis abandonen el dia del Judici Final amb la intenció d'anar a reclamar davant el Jutge celestial les ànimes pecadores que per dret els corresponen. D'aquest infern només l'espectador en coneixerà l'entrada, assenyalada per una boca d'infern o una simple cortina:

«En lo cadefal més baix no's posarà cossa ninguna. Baix d'est cadefal, si's porà hage una boca de Infern; si no, posar-y han una cortina per tapar lo baix de dit cadefal. Lo tal cadefal serà lo Infern» (acotació p. 112).

És probable que aquesta decoració es pogués trobar també a les altres peces citades; en qualsevol cas, ens interessa ara subratllar el fet que es deixi obert als responsables de la posada en escena de la representació la possibilitat de construir un decorat més o menys realista,

espectacular i costós. Els accessoris que porta Llucifer en aquesta consuetat núm. 11 («lo Lucifer durà scepra y corona», acotació p. 113) tornen a suggerir l'infern com un reflex especular però invers i malèfic del regne celestial.

La consuetat núm. 9, per la seva banda, sembla transcórrer a les portes d'un dels subespais infernals que les peces de l'edat mitjana recreaven amb més freqüència:¹⁴ la presó de la torre dels llimbs. El camp semàntic relacionat amb aquesta presó que Llucifer i els seus sequaços semblen custodiar és abundant (captivar, presó, escarceller, rescat, poder) i ens convida a pensar que tota aquesta escena pogués suggerir a través d'algun decorat de reixes i forrellats la presó davant de la qual els dimonis, com a vulgars escarcellers, tracten d' aclarir els dubtes sobre el seu incert futur amb un joc de cartes. Llucifer explica que Déu a Adam:

«ell va privar
y del paradís lansar,
donant-lo en mon *poder*
y fos son *scarxaller*
dón est *cativar* (...) en ma *presó*»
(núm. 9, vv. 16-20, 22).

Satanàs tracta de tranquil·litzar el seu senyor recordant-li que aconseguiran amb les seves arts dolentes que la presó estigui sempre plena a vessar:

«Ferem regnar lo peccat
y axí Déu se nutjarà
y sempre castigarà
en ton poder»
(núm. 9, vv. 84- 87).

Si els quatre dimonis (Llucifer, Belcebub, Satanàs i Almedeu), segons sembla desprendre's dels versos, estan intentant endevinar el seu

14. F. MASSIP, art. cit., ps. 204-205.

futur immediat mitjançant la consulta de les cartes on es podria veure amb claredat la figura de Crist, com a mínim, seria necessari per a la representació d'aquesta llarga escena del consell de diables o *diablada* una taula on desplegar el joc de naips i probablement unes cadires al seu voltant:

«LUCIFER: *Gira la carta de devant.*
 Tot axò és contrastant
 are a nós

.....

SATANÀS: No pot esser fill de Déu
 segons *stà tremudat,*
 y le fam *lo té torbat com veyeu*»
 (núm. 9, 169-171; 275-278).

Una altra al·lusió als llimbs la trobem a la consueta núm. 1: les figures veterotestamentàries, que esperen el seu alliberament pel naixement i la mort de Crist, són conduïdes per Mort fins a aquest lloc¹⁵ («Els lims gran nova porterem / de la presta redemptió», vv. 322-323), on hauran de ser «empresonats» («Veniu, seguïu-me, peccadors, / dexarvos é empresonats» vv. 334-335); allí donaran a conèixer a la resta dels personatges reclosos la nova de la promesa divina de Redempció.

En totes dues ocasions (consuetes núm. 9 i núm. 1) és la situació escenificada i la comparació amb altres peces medievals europees (MASSIP, 2003, 204-205) la que ens indueix a pensar en la possibilitat de la representació escènica de la presó dels llimbs, ja que, malauradament, les paraules dels personatges que poguessin suggerir-la són excessivament succintes.

15. Cenoz (1977: 134-136) crida l'atenció sobre la manca de dades sobre els llimbs i es demana si es tractaria d'un altre cadafal, encara que no ho considera molt probable ja que, quan Mort condueix allí els patriarques i profetes, aquests no tornen a intervenir en l'obra. Amb tot, sí que veu probable que constitueixi una de les parts del cadafal de l'infern de manera que, el moment en què Mort empresona els seus acompanyants va poder ser vist pels espectadors. Ens recorda també que en el Misteri de Rouen de 1474 (*Mystère de l'Incarnation de la Nativité*) els Llimbs, que sí ocupaven un cadafal diferent al de l'infern, tenien l'aparença de presó mentre que l'infern posseïa una entrada en forma de gola que s'obria i tancava. Continua dient que resulta impossible «saber hasta qué punto las representaciones mallorquinas se aproximaban a este realismo» (1977: 136).

Fins al tribunal de Crist¹⁶ arriben els tres dimonis de la *Consueta del Juý* (núm. 11). El Paradís es correspon amb el cadafal més elevat.¹⁷ En un cadafal més baix, anomenat per sant Miquel «la vall de Josaphat»¹⁸ (v. 186), sense cap tipus de decoració, segons explica amb molta precisió l'acotació de les pàgines 112-113 («En lo cadefal més baix no s posarà cossa ninguna»), se situen els set pecats capitals o condemnats que ocuparan una posició a la esquerra de Crist, i els tres justs que es situaran a la seva dreta («Y, d'esta manera, tots deu se poseran an el cadefal més baix: lo set, a la part scherra del Jesucrist y los tres, la part dreta»).

«SANT MIGUEL: Tots los hòmens ja congregats
són dins la vall de Josaphat.
Conforme, Señor, eu manat,
allí se stan tots ajuntats»
(vv. 185-188)

Llucifer, Belcebub i Belfagor, els diables, sortiran de sota d'aquest últim cadafal, de l'espai que representa l'infern, encara que la seva actuació, com ja hem dit abans, no es desenvoluparà al seu interior sinó a les seves portes (vv. 165- 184) i, posteriorment, damunt aquest cadafal més baix (vv. 253- 268), és a dir, el mateix que ja estava ocupat pels deu personatges que representaven la humanitat (els set condemnats i les tres ànimes que se salven). Essent ja morts els humans («Are los salvats y dannats cauran morts», diu la acotació de la pàgina 121), podem considerar aquest com un altre espai espiritual ja que des d'aquí es pot no només contemplar la majestat de Crist (vv. 205-206) i la sorprenent lluminositat celestial (vv. 213-215), sinó també escoltar les paraules del Jutge.

16. Aquest tribunal celestial contenia els següents elements decoratius: «Primo, una cadira de respalles, molt ben enpaliade com a tribunal de jutge, més tres cadires de cuyro, més dos trompetes y alguns, per quan serà manester, més y poseran una creu sens crucifí, dos vexillas ab ses astes, posat en tera per quan serà menester» (acot. pàg. 111).

17. Allí se situen set personatges: Crist, amb corona i espasa al mig, assegut dins un tron amb palli; a la seva dreta, la seva mare, la Verge Maria, ricament vestida com a reina; sant Pere, sant Joan, l'arcàngel sant Miquel i dos àngels més.

18. Joel, 4, 14. Es tracta de la vall del judici, on s'ha de complir la sentència.

És en aquests espais espirituals (infern, llimbs, vall de Josafat) on la intervenció parlada dels dimonis assoleix major desenvolupament, però no per això deixen el maligne i els seus acòlits d'envair l'espai Terra per on es mouen els humans. Quan el pecat s'ha apoderat de l'home, els diables aprofiten per recollir allò que els pertany i acudeixen ràpids a la recerca de la seva ànima. A la *Representació de la Mort* (núm. 36) els diables s'emporten el cos dels que han estat sorpresos per Mort sense tenir el temps de penedir-se dels seus actes (el mal ric, el jugador, el bandoler); a la *Consueta de Sant Crespi i Sant Crespinia* (núm. 45) dos dimonis arriben fins al lloc del martiri dels dos joves, surten de la caldera dins la qual els germans són torturats i provoquen en el cruel Rectioner, amb el mateix foc que ell ha manat atiar, la seva mort i la dels seus servents.¹⁹ Així ho explica l'algutzir:

«ALGUTZIR: Sabrà vostra magestat
que donaven los turments
lo foch de ells à cremat
el Rectioner y els sirvents»
(vv. 632-635)

Probablement l'arribada a l'escena dels diables exigeixi per a totes dues consuetes (núm. 36 i núm. 45) l'ús de l'escotilló en el cadafal per tal de suggerir la comunicació amb l'espai infernal, simbòlicament situat en un lloc inferior. En ambdues peces les intervencions dels personatges infernals són molt breus i mudes, limitades a petites estones espectaculars i didàctiques.

Podem veure Pecat, vestit com a diable, al *Misteri dels Set Sagraments* (núm. 40) custodiant un dels flancs del llit del pecador Llinatge Humà, caracteritzat aquest últim com un vell malalt les nafres del qual, signe del seu pecat, només poden ser curades mitjançant els unguents medicinals que li ofereixen els Sagraments. Encara que aquest personatge allegòric infernal (Pecat) estigui en escena durant gran part

19. «Are ixiran dos dimonis de la caldera, faran una carena de pòlvora y bastarà prop lo Rectioner y cremar-l'an. Abdós criats restaran morts, y los dimonis se'n tornaran», acotació p. 199.

de la representació (vv. 1- 348), la seva presència és gairebé muda ja que només intervindrà amb un breu diàleg quan, el penedit Llinatge Humà, el faci fora del seu costat.

A casa de Sara, amb la intenció d'arrabassar de la cambra nupcial el seu darrer marit, es dirigeix el diable de la *Consueta de la història de Tobies* (núm. 34) quan és interceptat per l'arcàngel sant Rafel abans d'arribar a acomplir la seva missió. No sabem com ni on es va poder representar aquesta tan breu escena. Potser l'encontre entre les dues entitats espirituals es produiria a la mateixa habitació de Sara ja que les escenes immediatament anteriors i posteriors allí transcorren o potser en qualsevol altre lloc del temple pròxim a aquest cadafal.²⁰ Probablement aquesta escena, encara que breu, es convertiria en un dels moments més espectaculars de la peça.

La intervenció del dimoni (vv. 424-435), emmascarat en la figura del déu pagà Apol·lo, a la *Consueta del gloriós Sant Jordi* (núm. 31) es redueix a una altra escena espectacular. El senyal de la creu el fa caure del seu pedestal després d'haver reconegut públicament la seva impostura mitjançant una identificació completa amb el diable, sense deixar per això de reconèixer i afirmar, enmig de la seva humiliant derrota, l'existència d'un únic Déu vertader.

Per temptar l'home, encara que aquest home sigui el fill de Déu, el dimoni ha d'entrar en contacte amb ell en el seu propi espai. Només són quatre les consuetes que posen en escena dimonis temptadors: dues peces escenifiquen les temptacions de Crist, una la temptació de l'home virtuós i només una altra la de l'home senzill i pecador.

Al desert arriben Llucifer i Satanàs per a temptar Crist. Com a les dues peces de les quals parlarem a continuació, el lloc ve exigít per la font; en aquest cas es tracta de l'Evangelí de Sant Mateu (4, 1-11). Tant la consuetes núm. 9 com la núm. 10 segueixen molt fidelment la font neotestamentària en la posada en escena d'aquest passatge que, per altra banda, en totes dues obres es redueix a una breu però im-

20. El text bíblic al·ludeix a un lloc de l'alt Egipte. Molt possiblement els espectadors, o almenys els representants, devien conèixer perfectament aquest passatge, la qual cosa ens fa pensar que l'escena transcorria en un lloc del temple diferent al del cadafal de Ragüel. Vid. Ferran HUERTA VIÑAS, *Teatre bíblic. Antic Testament* (Barcelona, Barcino, 1976).

portant escena final²¹ la qual es converteix en el clímax de tota la representació.

A la *Consueta del gloriós Sant Christòfol* (núm. 32) un diable-cavaller troba Cristòfol en un lloc solitari. Fetes les presentacions («El gran diable só jo», v. 162), diable i home virtuós caminen junts fins que una creu al camí els separa. El diable defuig la seva vista allunyant-se de la bona sendera. Quan es retroben, sant Cristòfol l'interroga per haver deixat «lo bon camí» (v. 165) per marxar «per l'espradat» (v. 167). Aquest camí ve exigit per la font hagiogràfica però, en certa manera, anticipa ja els significats simbòlics que sabem que té en moltes altres peces religioses, on es converteix en símbol de l'existència humana, en la qual tant el bé com el mal ens poden sortir al pas.²²

Sens dubte, de totes aquestes peces mallorquines, aquella que ens resulta més original en la presentació del temptador, malgrat seguir molt de prop pel que fa la resta i com és habitual la seva font bíblica, és la *Consueta del fill pròdich* (núm. 13). La paràbola del *Nou Testament* (Sant Lluç, XV, 11-32) es modifica de tal manera que els personatges que fan caure el pròdig en les temptacions del món no són altres que encarnacions del mal: Vanitat, desvergonyida ajudant infernal («la Vanitat a mi serveix» v. 185, dirà el diable) i el mateix Lluçifer vestit com a cavaller («Y jo son lo gran Lucifer / qui así en mostra cavaller», vv. 191-192). És la ciutat l'espai dramàtic triat per Vanitat per temptar el jove, representant de l'home, i és un cavaller qui es recrea en la seva humiliació final. La ciutat renaixentista, símbol dels perills per a la moralitat de la joventut, s'identifica en aquest moment amb un espai de temptacions al qual les forces infernals troben el terreny més abonat per portar a terme els seus plans.

Abans d'acabar ens detindrem un moment en l'anàlisi dels *aparts* que corresponen als personatges infernals. Són escassos a les peces del *Manuscrit Llabrés* però no per això deixen de presentar-nos un personatge de matisos variats que van des de la ferma seguretat en el seu poder fins a l'expressió del seus més vergonyosos sentiments de dubte o covar-

21. A la consuetat núm. 9, l'escena de les temptacions ocupa els versos 387-466 i a la consuetat núm. 10 els versos 376-459.

22. El camí és un espai molt rentable per l'escenificació de la temptació de l'home a les peces del *Códice de Autos Viejos*. Vid. M. L. MATEO ALCALÁ, *art. cit.*, ps. 449-450.

dia, passant per la verbalització de la seva decisió de dur a terme el seus plans vencent els propis temors, o per l'intercanvi dialògic entre dimonis que, emparant-se en la seva invisibilitat, no poden ser escoltats per l'home. En tots els casos (excepte en aquest últim en què els personatges representen ser invisibles) s'exigeix un distanciament del grup, a voltes aprofitant un desplaçament del dimoni entre dos cadafals o bé servint-se del trasllat d'algun altre personatge. En molt poques ocasions, doncs, els apartes es relacionen amb una ampliació de l'espai ja que l'existència de l'escena múltiple no sol fer-ho necessari.²³ Vegem-ho cas per cas.

A la *Consueta per le nit de Nadal* (núm. 1), Mortal i Venial, ajudants lluciferins, són presentats com a entitats espirituals invisibles quan entren en contacte amb els personatges veterotestamentaris, ja que, encara que estiguin molt a prop seu, es fingeix que les seves intervencions cantades al to de «Alme laudes» (acotació de la pàgina 358) només són escoltades pel públic (vv. 58-60, 61, 86-89, 142-145, 184-187, 246-253). Des de la seva talaia salten per envoltar les figures bíbliques i revisar amb molta cura si porten ja el senyal del pecat original; així ho diu l'acotació de la pàgina 359: «Açí salten los dos peccats, qui van rodant Adam y regonéxen-lo, i après de reconegut diu lo Venial». Una situació molt semblant trobem a la *Representació per la nit de Nadal* (núm. 37).

Almedeu, a la *Consueta de la temptació* (núm. 9) no podrà reprimir la seva covardia quan, al desert, es trobi pròxim a Jesús:

«Almedehu diga, com és prop del desert, casi temoretjant» (acot. p. 161)

«O, trist de mi, que estich mut;
no gos arriscar de anar-lo temtar
no m'í basta gens lo cor,
ans me'n torna per gran por»
(vv. 316-320).

Tampoc Llucifer a la *Consueta de la Representació de la temptació* (núm. 10) podrà deixar d'expressar en veu alta, durant el simbòlic

23. Al *Códice de Autos Viejos* els apartes necessiten amb molta freqüència d'una ampliació de l'espai únic per tal que l'actor pugui recitar el seu parlament. Vid. M. L. MATEO ALCALÁ, *art. cit.*, ps. 452-453.

trajecte que separa infern i desert, els seus dubtes a propòsit de la divinitat del penitent i la seva decisió de comprovar-la. Des de la seva posició sembla poder veure Jesús donat que comenta els recels que li provoquen la contemplació de la seva majestat:

«No sé per cert, si Jesús és
lo Massies per Déu promès
en gran dupte n'estich posat
en contemplar se magestat.
Empero aquell temptaré
y si u fóra prest o sabré.
Y si no u és, serà temptat
y en mon poder subjugat»
(vv. 368-375)

A ambdues peces (núm. 9 i núm. 10) s'aprofita el simbòlic desplaçament del dimoni des del cadafal de l'infern fins al del desert (a través del terra o tal vegada mitjançant un *andador* a la manera del *Misteri d'Elx*) perquè el dimoni reciti o canti el seu apart.

A la *Consueta del fill pròdich* (núm. 13), Vanitat explica al públic en un altre apart de vint versos la seva decisió de temptar el jove amb els plaers mundans fins a destruir-lo completament:

«Aquest jova té molt gran goig
segons lo que per cert oig.
Diu que molts grans riqueses té;
el seu vestit o mostra bé
Del que diu crech molt més avant
anar, y vull prest el devant.
Veiam si-l afelegaré
ab los sguars que li daré
solament ab un girant de ull
auré d'ell més que jo no vull,
y quan lo tindré de amor pres,
no li dexaré tenir res.
Yo faré ab los meus anganys
que gustarà los delits van
y transitoris de aquest món
qui pèrdan a quants jovas són

y après que·ls haurà gustats
de venitat en venitat
de continuo contiuarà
fins tant que destruït serà.»
(vv. 69-88)

Mentrestant, el Pròdig es trasllada des del cadafal de la casa del seu pare fins al lloc del pecat —la ciutat— amb un escorç imaginatiu que representa una gran distància («Jo som de molt loginca part», v. 92, «Y som vinch de larch camí», v. 103) si bé el pròdig ja no és tan lluny com per què no pugui ser vist i sentit per Vanitat (vv. 69-72).

Llucifer, a la mateixa peça, explica, de nou en un apart, qui és ell, qui és la seva col·laboradora i quins són els seus efectes sobre l'home:

«Qualsevol qui ab mi stà
jamés és fart ni content va,
ni és la gràtia de Déu
en res que sia en poder meu.
La Vanitat a mi serveis,
qui a tot lo món destroeix;
y quan fa ningun mal ni dan,
jo le-y consell y le-y man.
De les fúrias infernals
és una qui fa molts de mals,
y jo son lo gran Lucifer,
qui así em mostra cavaller.»
(vv. 181- 192)

És aquest l'únic apart que sembla requerir d'un desdoblament de l'espai. L'allunyament del pròdig, abans del parlament de Llucifer, fins al lloc del bosc, probablement representat damunt el mateix cadafal, pot suggerir-ho:

«LUCIFER: An equell gran bosch que veyeu
anau prest, que jo us pagaré.
PRÒDICH: Plau-me, senyor, axí-u faré»
(vv. 178-180)²⁴

24. És també possible que el pròdig abandonés l'escena en marxar fins al bosc i, per tant, el diable quedés sol damunt el cadafal al moment de recitar aquests versos.

En tot cas, un ús tan limitat del recurs dramàtic de l'apart fa que la seva incidència damunt la configuració de l'espai sigui molt escassa encara que, quan el trobem, no deixa de contribuir a la caracterització dels personatges infernals com a mestres de l'engany i la falsedat.

Hem vist fins aquí personatges infernals que apareixen al mateix espai que marcava la seva font escrita, com el desert (peces núm. 9 i núm. 10) o el camí pedregós (peça núm. 32); personatges urbans convertits en veritables éssers infernals mitjançant lleugeres però molt significatives variacions sobre els textos de referència (Vanitat i el cavaller de la ciutat en la consuetat núm. 13); dimonis de breus i tal vegada espectaculars intervencions que tracten d'emportar-se tant el presumpte pecador (peça núm. 34) com aquell que ha trobat la mort sense penedir-se de les seves obres dolentes (representació núm. 36), o bé que arriben amb la intenció de castigar el cruel pagà (consuetat núm. 45); dimonis impostors que pretenen ocupar el lloc de Déu al temple pagà (consuetat núm. 31), i per últim, també hem trobat diables que fins i tot acompanyen el pecador en el seu propi llit com si d'uns fidels servidors es tractés, vetllant la seva malaltia, vetllant el seu pecat (núm. 40).

Però on els dimonis protagonitzen escenes més interessants, on els hem vist desplegar tot un ventall de sentiments i d'emocions és en aquelles consuetes i representacions en què transiten els espais espirituals, ja sigui davant el Jutge celestial, ja sigui en el seu lloc més adient: l'infern o en els seus voltants, les portes dels llimbs. En aquests últims casos l'infern ocupa un espai escènic damunt un dels cadafals necessaris per a la representació (peces núm. 1, núm. 9, núm. 10 i núm. 37), en ocasions amb un tron per al seu monarca infernal (consuetat núm. 10). Altres vegades cal un escotilló que suggereixi l'infern com un espai subterrani (peces núm. 36 i núm. 45) o bé s'evidencia de manera simbòlica aquesta circumstància a través de l'ús dels escenaris verticals (consuetat núm. 11). Les consuetes i representacions mallorquines encara es troben arrelades a les seves fonts i a una tradició medieval dins la qual l'infern i els llimbs (espais espirituals però d'existència real per als homes d'aquella època) constituïen, sens dubte, en moltes ocasions una més de les mansions de l'escenari múltiple horitzontal.

Només són dues les peces en què les figures infernals es confonen amb els humans (núm. 13 i núm. 32); no sembla que sigui una priori-

tat pels autors anònims d'aquestes peces mostrar el dimoni com a temptador de l'home senzill i anònim, com a subtil força maligna que s'ha d'aprendre a reconèixer i vèncer; potser, per això tampoc siguin freqüents els apartats recitats o cantats pels personatges infernals en els quals se sol mostrar la disconformitat entre els seus actes i els seus sentiments, ni es provoca (per ventura només en una ocasió: peça núm. 13) una ampliació significativa o una partició de l'espai escènic per tal que l'apart pugui ser recitat, ni tampoc són massa variats els espais de la vida quotidiana per on transiten les figures infernals.

La prioritat del missatge d'aquestes peces en relació a les figures infernals, més d'acord amb el teatre ultrapirineu que amb el castellà del segle XVI en aquest punt, no és allisonar el públic sobre com l'home, per humil i senzill que sigui, pot vèncer el temptador infernal sinó mostrar com el Redemptor amb el seu naixement aconsegueix triomfar sobre el mal, encara que les forces del regne infernal dediquin tots els seus esforços a preparar-se per a la lluita amb estudiades i concertades estratègies defensives.

M. LUISA MATEO ALCALÁ