

SOBRE EL DRAMA PASQUAL A LA SEU ROMÀNICA DE GIRONA. ARQUITECTURA I LITÚRGIA (SS. XI-XIV)

per MARC SUREDA I JUBANY¹

El drama litúrgic pasqual *De tribus Mariis* constitueix probablement un dels temes més populars entre els estudis de litúrgia medieval i alhora de la història del teatre. Ja fa temps que M.S. Gros va editar els testimonis més antics de la realització del drama en terres catalanes, que es remunten al segle XII. Una altra de les fonts importants per al coneixement del seu desenvolupament, per bé que més tardana, és la consuetud de la catedral de Girona redactada vers 1360 (*Consuetud antiquissima sedis Gerundensis*, ACG ms. 9; des d'ara, CASG). L'interès per aquesta font també gaudeix d'una llarga tradició: assenyaladament l'estudià Donovan a *The Liturgical Drama in Medieval Spain* (1958) i, posteriorment, hi dedicà una contribució detallada (juntament amb la consuetud de Sant Feliu) Teresa Romaguera (1995). També l'ha emprat amb aprofitament Francesca Español (1996).

La raó de la present contribució rau en un millor coneixement del marc arquitectònic en què es desenvolupaven les cerimònies descrites a la consuetud de la seu, que en el moment de la redacció d'aquesta darrera consistia en part de la nova fàbrica gòtica (com Romaguera ja destacà), però també en restes abundants del vell edifici romànic, iniciat vers 1010 i dedicat el 1038. Aquestes edificacions encara es trobaven dem-

1 Les dades d'aquest article procedeixen dels treballs de redacció de la tesi doctoral "Els precedents arqueològics de Santa Maria de Girona", iniciada amb l'ajut d'una beca de Formació del Personal Investigador (FPI) atorgada per la Generalitat de Catalunya (1999-2002) (II Pla de Recerca de Catalunya 1997/2000) i dirigida pel Dr. Josep M. Nolla i Brufau. L'autor vol expressar el seu agraïment a M.S. Gros, G. Roura, J. Villar, F. Español i G. Boto. Abreujaments: ACG = Arxiu Capitular de Girona; ADG = Arxiu Diocesà de Girona; AHAM = *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*; AIEG = Annals de l'Institut d'Estudis Gironins; BNP = *Bibliothèque Nationale*, París; CASG = ACG, *Consuetud Antiquissima Sedis Gerundensis*, ms. 9; CSMC = *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*; LC = ACG, Llibre d'En Calçada, ms. 66; LO = ACG, Llibres d'Obra de la Seu; MLC = Miscel·lània Litúrgica Catalana; RG = Revista de Girona; VP = ADG, visites pastorals.

peus i en funcionament vers 1360. L'estreta relació del drama pasqual gironí en la seva forma més desplegada (la que tenia lloc al final de les Matines de Pasqua i abans de la missa matutina) amb aquest marc arquitectònic peculiar contribueix a definir la personalitat litúrgica dels dispositius occidentals de l'edifici romànic avui desaparegut.

*El cos occidental de la seu romànica de Girona: caràcters fonamentals*²

El treball ingent del canonge i arxiver Jaume Marquès havia posat a disposició de l'investigador, en nombroses publicacions disperses, aproximacions molt vàlides a l'estructura de la catedral romànica de Girona, procedents dels extensos coneixements documentals de l'autor.³ Tanmateix, el coneixement detallat d'aquestes estructures prové avui sobretot de les excavacions que es pogueren realitzar a l'interior de la nau de la catedral els anys 1998 i 1999 a redòs del projecte *Progress*.⁴ Durant aquestes excavacions, una de les troballes més espectaculars (en bona part gràcies al seu relativament bon estat de conservació) fou la de la planta de la galilea o pòrtic de la seu romànica, diversos esments documentals del qual havien estat ja publicats i comentats per Marquès. Aquest pòrtic es configurava com un espai rectangular (uns 11 per 6 m), de nivell aproximadament un metre per sota del sòl de la nau del temple i comunicat amb ell a través d'una graonada. A banda i banda del cos central semblaven afegir-s'hi dos cossos de planta gairebé quadrada, que els documents permetien identificar amb un campanar (al sud) i el baptisteri de la seu (al nord); almenys la proposta de planta d'aquests dos cossos laterals pogué ser refrendada gràcies a prospeccions realitzades anys després.⁵ La documentació permet assegurar que damunt de la galilea existí una capella alçada dedicada al Sepulcre de Crist o a la Santa Creu, dins la qual s'anaren instal·lant altres altars al llarg dels segles XII i XIII.⁶

2 Per una descripció més detallada de les excavacions del cos occidental de la seu de Girona i un estudi més precís de les seves funcions i caracteritzacions, remetem el lector a SUREDA, M., "El cos occidental de la seu romànica de Girona", *CSMC* en premsa, on es desenvolupen els continguts que en aquest apartat es presenten de manera sucinta.

3 Per exemple, MARQUÈS, J., "La fachada de la catedral de Gerona", *AIEG* X, Girona 1955, 285-316; MARQUÈS, J., "El Tapís de la Creació en el seu context", *RG* 92, Girona 1980, 217-224.

4 FREIXAS, P., NOLLA, J.M., PALAHÍ, L., SAGRERA, J. i SUREDA, M., *Redescobrir la seu romànica. Els resultats de la recerca del projecte Progress*, Girona 2000; FREIXAS, P. i NOLLA, J.M., "Els precedents de la catedral gòtica", *AIEG* XLV, Girona 2004.

5 SUREDA, M., "Intervencions arqueològiques a la nau de la catedral de Girona", *VIII Jornades d'Arqueologia de les Comarques Gironines*, Roses 2006, 377-380.

6 A banda dels treballs de Marquès citats, un molt notable estudi d'aquest cos occidental amb especial atenció a la capella del Sepulcre -i abans de realitzar les excavacions- fou publicat per Francesca Español, on també es fa un ús destacat de CASG i es destaquen les connotacions funeràries del pòrtic inferior (ESPAÑOL, F., "Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane", *CSMC* XXVII, Codalet 1996, 73-78).

Una lectura atenta de la consuetat gironina del segle XIV i d'altres fonts principalment de l'Arxiu Capitular permet detectar que aquest cos occidental era usat amb profusió en la litúrgia de la seu. La galilea, a més de ser lloc d'enterrament, tenia també lògicament unes connotacions transicionals que es manifestaven en determinades festes de l'any litúrgic (la Candelera o el Diumenge de Rams), especialment quan incorporaven una dimensió penitencial (Dimecres de Cendra, reconciliació de penitents el Dijous Sant); la idea de transició quedava també reforçada per la proximitat del baptisteri. Al seu torn, la capella alta tenia encara al segle XIV, segons les fonts disponibles, un ús litúrgic extraordinari i probablement inveterat de la capella en relació a la Pasqua, a l'evocació de la Jerusalem celestial i als cultes a la Creu i del Sepulcre: a part de l'original processó que s'hi adreçava el Diumenge *Laetare*, seguida de la missa matutina del dia,⁷ la capella era l'escenari de les misses matutines del dia de Pasqua i de l'Ascensió i, fins l'any 1318, de les de tots els diumenges de la cinquantena pasqual.

En aquest marc, i atesa la mateixa expressió de la consuetat, és assenyat de pensar que el desenvolupament del drama pasqual gironí a mitjan segle XIV es desenvolupava fonamentalment a l'església i a la capella del Sepulcre, amb la probable implicació de la Galilea: si la litúrgia de la Pasqua convertia la capella en la imatge del Sepulcre del Crist ressuscitat, és normal que la representació teatral del fet adoptés naturalment aquestes estructures com a escenari.

Del trop al drama pasqual

És sabut que les representacions sacres del cicle pasqual deriven, en darrera instància, de les antiquíssimes commemoracions del Divendres Sant. La litúrgia ampul·losa i participativa, segurament procedent del ritu gal·licà,⁸ que actualitzava la passió, mort i Resurrecció de Jesucrist i que a tombants dels segles VIII i IX fou incorporada a la síntesi romano-franca (és a dir, als inicis del ritu romà medieval) va anar derivant, en la centúria següent, en una sèrie de pràctiques més restringides, menys participatives i més teatrals o didàctiques (*depositio*, *elevatio Crucis* o *Hostiae*), reservades als clergues, que eren testimoni del procés d'especialització i d'allunyament del poble que experimentava la litúrgia.⁹

7 Aquesta singular cerimònia continguda a CASG ja fou publicada i comentada per Villanueva (Villanueva, J., *Viage literario a las iglesias de España* XII, Madrid 1850, 200-201).

8 FLANIGAN, C., "Medieval Liturgy and the Arts. Visitation Sepulchri as a Paradigm", LILLIE, E.L., PETERSEN, N.H. (eds), *Liturgy and the arts in the Middle Ages*, Copenhagen, 1996, 12; ANGLÈS, H., *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona 1935, 269-270. Aquest darrer autor, tanmateix (269), proposa la hipòtesi que la litúrgia hispànica no hagués tingut també representacions pròpies d'aquesta mena, atès el seu caràcter dramàtic, sense aportar-ne cap indici.

9 HEITZ, C., *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris 1963, 182-183 i 245; VAUCHEZ, A., *La espiritualidad del Occidente medieval*, Madrid 1985, 29; MORRIS, C., *The Sepulchre of Christ and the Medieval West*, Oxford 2005, 112-115.

Un dels elements clau en aquest procés de teatralització dels ritus pasquals és el trop *Quem queritis in Sepulchro*, que s'intercalava en l'introït de la missa del dia de Pasqua; un altre indret propici per a aquesta mena de pràctiques eren les Matines del mateix dia de Pasqua, durant les quals diversos textos d'antífones i responsoris feien al·lusió a la visita de les Maries al sepulcre de Crist (*visitatio Sepulchri*) recollida en els Evangelis.¹⁰ El trop *Quem queritis* fou separat en algun moment de l'introït de la missa i col·locat al final de les Matines —abans del *Te Deum*—, tot adquirint una forma antifonal que donà lloc progressivament a la representació física de l'escena a càrrec de diversos personatges de la comunitat monàstica o canonical corresponent.¹¹ La prosa o seqüència *Victimae paschali laudes* (conservada avui encara en la missa del dia de Pasqua), que inclou fragments assignables a les Maries en forma de preguntes i respostes i que fou composta probablement a mitjan segle XI, s'afegí amb força al desenvolupament d'aquests actes¹² fins a culminar en les diferents versions del drama pasqual o pràctica representacional *De tribus Mariis* que han arribat fins a nosaltres. Hom està d'acord en què aquestes representacions es troben a l'origen del teatre medieval i són les precursors del teatre modern.¹³

Els documents més antics que atesten l'aparició del trop daten del segle X (troper de Sant Marçal de Limoges, 923-934) però és possible que documentin una pràctica anterior, remuntable a la segona meitat del segle IX. Un desplegament ja del tot performatiu del tropus, donant lloc a la representació que rebé el nom de *Visitatio Sepulchri*, el trobem a la *Regularis Concordia* d'Ethelwold de Winchester, escrita entre 965 i 975, que reflecteix els usos del monestir francès de Fleury-sur-Loire i en general de les comunitats més o menys vinculades al monestir de Gorze, prop de Metz, expandides per tota l'àrea de contacte francogermànica; i sembla que el drama floria a França, Anglaterra i Alemanya cap a l'any 1000, en contacte amb terres suïsses, italianes i catalanes.¹⁴ Dins d'una

10 ANGLÈS, *La música...*, 270. Els textos de l'Escriptura: Mt 28, Mc 16, Lc 24, Jn 20.

11 GROS, M.S., *Els tropers prozers de la catedral de Vic. Estudi i edició*, Barcelona 1999, 144-145.

12 ANGLÈS, *La música...*, 273.

13 Per exemple, RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*, Madrid 1955, vol. I, 1008-1011; MASSIP, J.F., *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona 1984, 48. Per al concepte de "pràctica representacional", preferit al de "drama sacre", vegeu PETERSEN, N.H., "The Representational Liturgy of the Regularis Concordia", HISCOCK, N. (ed), *The White Mantle of Churches. Architecture, liturgy and art around the Millenium*, Turnhout 2003, 107-117.

14 ANGLÈS, *La música...*, 270-271; DONOVAN, R.B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958, 168; HEITZ, *Recherches...*, 184-185; FLANIGAN, C., "Medieval Liturgy...", 12-13; GROS, *Els tropers prozers...*, 26 i 144-145; BERNADÓ, Màrius, "La cultura musical i els espectacles escènics", *Del romà al romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, Barcelona 1999, 453; PALAZZO, E., "La liturgie de l'Occident médiéval autour de l'an mil. État de la question", *Cahiers de Civilisation Médiévale* 43, Poitiers 2000, 375-376. Per al paper de Gorze en relació a la *Regularis Concordia*, vegeu HISCOCK, N., "The Ottonian Revival: Church Expansion and Monastic Reform", HISCOCK, N. (ed), *The White Mantle...*, 12 i SANDERSON, W., "Monastic Architecture and the Gorze Reforms Reconsidered", HISCOCK, N. (ed), *The White Mantle...*, 84.

unitat temàtica general, la representació es desenvolupà òbviament en múltiples variants locals sempre respectuoses amb una sèrie de textos o peces litúrgiques bàsiques, però incloent-ne d'altres específicament escrites per a l'acció teatral i adaptant-se als usos litúrgics i topografia de cada indret. Per exemple, al monestir femení de la Santa Creu de Poitiers, una consuetud del segle XIII avui perduda indicava que la representació, d'extraordinària riquesa textual en aquest cas, es feia en acabar les Laudes.¹⁵

El drama pasqual a la catedral de Girona a la Baixa Edat Mitjana

No hi ha dubte que aquest drama es celebrava també a la seu de Girona. D'entrada, nombrosos fragments coneguts de les resolucions del Capítol ens en donen notícia, com per exemple, les actes capitulars de 1539, que són una bona mostra de l'estat d'abarrocamment i de ludicitat a què havia arribat la representació tradicional del drama en època moderna: fins aquella data amenitzaven l'acte tabals, trompetes, l'aparició de "negres" o el llançament de matèries diverses, fins al punt que els canonges hagueren de posar-hi limitacions, com també van haver de fer amb la festa del Bisbetó.¹⁶ No només això, sinó que l'acta citada ens permet veure que en aquestes dates tardanes es feien altres representacions del cicle pasqual, de cronologia segurament avançada: la del Centurió, que es feia durant les Matines; la de Magdalena i Tomàs, abans, durant o després de Vespres; o una *corruptela piscandi* (probablement de la pesca miraculosa al llac de Tiberíades) que devia ser d'allò més divertida.¹⁷ No sabem on es duia a terme el desenvolupament escènic del drama en aquest segon quart del segle XVI; en tot cas, segons el text, almenys la compra dels ungüents s'escenificava a l'altar major:

(...) eant ad altare maius, ubi sit paratum cadafale cum multa luminaria, et ibi sint Apothecarius cum uxore et filiolo, necnon mercator cum uxore sua (...) et ibi fiat illa representatio petitionis unguenti ad unguendum sacratissimum Corpus Christi, ut moris est.¹⁸

Tanmateix, el manuscrit gironí amb precisions topològiques més important al respecte és la consuetud de 1360, que ens interessa molt ja que,

15 FLANIGAN, C., "Medieval Liturgy...", 22-28; GROS, *Els tropers prozers...*, 146.

16 MERINO, A., DE LA CANAL, J., *España Sagrada* XLV, 23; VILLANUEVA, *Viage* XII, ap. XXXVII; ANGLÈS, *La música...*, 275. Òbviament, més enllà del cicle pasqual es duïen a terme altres representacions paralitúrgiques a la seu, com ara el Cant de la Sibila durant les matines del dia de Nadal (*tunc in letrilio dicatur iudicii signum per Sibillam*: ACG, CASG, 24r).

17 Se'n fa un comentari a DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 103-104, però les referències (majoritàriament d'època moderna) són recollides exhaustivament i comentades a MARQUÈS, J.M., VILA, P., "Referències al teatre medieval en les actes capitulars de la Catedral de Girona", *AIEG* XLII, Girona 2001, 261-280 (22 documents, 269-178). S'hi testimonien les distribucions espacials tardanes que descriurem tot seguit.

18 VILLANUEVA, *Viage* XII, ap. XXXVII.

com hem vist, en aquell moment diverses accions litúrgiques del cicle pasqual es duïen a terme en el marc, mal fos parcial, de les estructures encara dempeus de l'antiga catedral romànica, que és l'objecte del nostre interès. I les accions dramàtiques no devien ser una excepció. Afortunadament el drama pasqual a Girona tal com apareix documentat en aquesta font ha estat estudiat des del punt de vista formal i textual,¹⁹ però coneixedors com som ara de la configuració del cos occidental de la catedral romànica de Girona, estem en situació de proposar una seqüència espàcio-temporal que inclogui aquestes estructures.

A la catedral de Girona, segons la consuetud de 1360 la celebració de la Pasqua era complementada amb nombroses addicions que abarcaven gairebé totes les tipologies: textos pròpiament litúrgics, tropus, proses dramatitzades o sense dramatitzar, representacions teatrals. Abans de l'introït de la missa que seguia l'ofici de Tèrcia es cantava el tropus *Quem queritis*; durant les Vespres del dia de Pasqua es feia amb probabilitat una representació de la Magdalena al Sepulcre que consistia en la prosa *Surgit Christus cum tropheo* (culminada amb fragments del *Victimae*); durant la missa i les Vespres del dilluns de Pasqua s'escenificava la seqüència *Victimae paschali laudes* amb l'ajut d'un dels infants de cor que s'havia d'estar (...) *ante altare Sancte Marie induto dalmatica cum alifafa in capite, qui teneat aliquam capçam in manu in representatione resurrectionis Christi* (...); per tant, textos litúrgics o paralitúrgics amb una mínima dramatització, mostra que en aquests casos ja s'havia assumit la disposició escenogràfica plenament horitzontal que caracteritzaria el teatre religiós baixmedieval.²⁰ No podem oblidar tampoc la dimensió estacional de la litúrgia gironina, que estipulava la visita a la catedral dels canonges de Sant Feliu entre Tèrcia i la Missa major del dia, de manera que aquests arribaven a temps d'assistir al *Quem queritis*. Però el que més ens interessa, sense cap mena de dubte, és la representació del *De tribus Mariis* que es duïa a terme al final de les matines de Pasqua, com era habitual també en altres indrets, i que incloïa la compra dels ungüents i la dramatització de la seqüència de Pasqua *Victime paschali laudes*. Tenim arguments per pensar que el desenvolupament d'aquest drama conservava disposicions escenogràfiques més antigues. La consuetud de 1360 ens descriu la representació en aquests termes:

(...) Et ponuntur candelae in rotulis. Et etiam accenduntur per heredes d'en Banyoles .xxx. cerei quilibet medii quartoni qui ponuntur in

19 DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 98-110; ROMAGUERA, T., "Drames litúrgics del cicle de Pasqua a la ciutat de Girona", *AIEG XXXV*, Girona 1995, 183-199.
20 ACG, CASG, 60v. Transcrit a DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 109. La darrera dramatització és també citada a ANGLÈS, *La música...*, 274, per bé que les cites de la Consuetud no coincideixen. Per a l'espai escènic horitzontal dels contextos baixmedievals, MASSIP, J.F., "Notes sobre l'evolució de l'espai escènic medieval als Països Catalans", *AHAM* 5-6, Barcelona 1985, 133-140.

ferris sancti Sepulcri. Et comburuntur ibi dum durent. Et dicuntur antiphona, responsoria, lectiones et verbeta et gradualia et alleluia et omnia alia que dicuntur de duobus in duobus cum superpelliciis. Postea fiat representatio que fit in ecclesia de Tribus Mariis per novos de capitulo. Et cantores cum processione clericorum ordinent Tres Marias et Mercatores sicut ordinatum est in troperio. Quibus omnibus finitis, cantores incipiant "Victime paschali laudes". Et ipsam cantando intrent chorum, et hic fit representatio per Marias ad sepulcrum, dicendo versus "sepulcrum", prima primum versum, secunda secundum, tertia "Surrexit", et angelus "Dic nobis Maria". Et postea totus chorus respondeat "Scimus Christum". Qua finita, dominus Episcopus vel sacerdos incipiat "Te Deum laudamus" (...)²¹

En l'estat en què el presenta la Consuetud de 1360 el drama gironí mostra una forma evolucionada, on apareixen personatges addicionals com el mercader de perfums, i en tot cas l'ús de la seqüència *Victime* impedeix fer remuntar aquest estat més enllà de la segona meitat del segle XI.²² Però a banda de la seva anàlisi des de la història dels textos litúrgics, el fragment té una sèrie d'implicacions topogràfiques que per a nosaltres resultaran de gran importància a l'hora de veure si l'escenari d'aquests actes podia tenir alguna relació amb el cos occidental de l'església que estudiem. S'ha defensat que els cossos occidentals solien ser els llocs originàriament adequats per a aquesta mena de representacions.²³

Els escenaris del drama a la catedral del segle XIV

En efecte, sembla que a Girona el cos occidental fou el lloc que acollí episodis essencials de l'acte paralitúrgic. Els qui estudiaren l'acte en si ja s'havien plantejat la seva traducció física en uns espais concrets, fet que dugué cada investigador a proposar algunes hipòtesis que en tot cas no podien comptar amb els coneixements arqueològics disponibles avui. Serà útil, en tot cas, prendre'n nota.

R.B. Donovan dedicà un capítol de la seva obra als drames pasquals de la ciutat de Girona que avui és extraordinàriament accessible al lector en llengua catalana.²⁴ Donovan, en estudiar aquest text, entengué que a Girona, com en molts altres llocs, s'usava un sepulcre especialment construït per a la *Visitatio*; aparentment es troba al cor, que era el

21 ACG, CASG, 58r-58v. Transcrita també a DONOVAN, *The Liturgical Drama...* (traducció catalana a AIEG XXXV, Girona 1995, 204-205), i ROMAGUERA, "Drames litúrgics...", 189-190.
22 La forma antifonal de la seqüència, on es repeteix tres cops el vers *Dic nobis Maria*, mostra una disposició idèntica a la que reflecteix la consuetud de Palma de Mallorca, també del segle XIV. És obvi que ens trobem davant una versió evolucionada que es prodigà en l'àmbit de la Corona d'Aragó. ANGLÈS, *La música...*, 273-274.
23 HEITZ, *Recherches...*, 200-205; MASSIP, *Teatre religiós...*, 50-51.
24 DONOVAN, *The Liturgical Drama...* En efecte, fou traduït al volum XXXV dels *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* (1995).

lloc habitual, però segons Donovan també podria ser que fos en un altre lloc. En tot cas, en aquest sepulcre també s'hi diu una missa. També li sembla evident que la part de la representació on les Maries compraven els ungüents al venedor no tenia lloc al cor, sinó en un altre emplaçament des del qual s'iniciava la processó. És a dir, hi havia almenys dues "escenes" (designades amb el mot *representacio*): una que tenia lloc fora del cor i una altra que sí que hi era representada.²⁵

Una de les grans contribucions de Donovan és la troballa d'un document que afegeix dades topogràfiques al nostre discurs. Parem esment en el fet que l'ordre i característiques d'aquest ritual pasqual, com es diu en la consuetat, es consignaven en un troper (*sicut ordinatum est in troperio*) que no és present a la catedral. Donovan, en explorar el ms. 911 de la Biblioteca de Catalunya (*Troperium-Prosarium Gerundense saec. XV*) per tal de trobar el dit troper, localitzà encolat al foli 156v del dit manuscrit un petit fragment de foli procedent d'un altre document datable al segle XIII o XIV on hi ha part del text del mercader i de les Maries, acompanyat d'alguna rúbrica. Tot fa pensar que es tracta del troper a què es refereix la consuetat de 1360. Una cara mostra part del text de la compra dels perfums, mentre que a l'altra hi ha una sèrie d'indicacions que valdrà la pena transcriure:

<Alleluia, resurrexit> Dominus, leo fortis, Christus, filius <Dei>. Quo facto, dum mulieres descenderint de sepulcro, incipiant cantores pro sam hanc, et dicatur a coro sicut consuetum est, usque ad illum versum, *Dic nobis Maria: Victime paschali* <laudes immol>ent Christiani. Agnus redemit oves, Christus in<nocens Patri reconciliavit peccatores>.²⁶

Un fragment interessantíssim: malgrat la seva migradesa, els mots són suficients per a descriure en quines circumstàncies s'inicia el cant de la seqüència *Victime*. No es va més enllà en l'extracció de conseqüències topogràfiques.

Jaume Marquès, qui havia consultat l'obra de Donovan, es formà la seva pròpia opinió topogràfica tot interpretant les mateixes dades de la consuetat:

25 DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 99-101; nota 6.

26 Biblioteca de Catalunya, ms. 911 (*Troperium-prosarium gerundense*), foli afegit al 156v. Citat i transcrit a DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 101. Avui el fragment és perdut, però n'hem pogut cotejar i corroborar la transcripció gràcies a unes fotografies fetes en el seu dia per Miquel S. Gros, qui amablement ens ha permès de consultar-les. Notem de passada que el vers que canten les Maries abans de baixar (*Alleluia, surrexit Dominus*) és pràcticament idèntic a un dels versets del tropus/representació del drama tal com es llegeix al troper de Saint-Martial de Limoges (923-934), la *Regularis Concordia* (965-975) i a l'ordinari de la catedral de Soissons (1180-1190, BNP ms. Lat. 8898). HEITZ, *Recherches...*, 185; FLANIGAN, C., "Medieval Liturgy...", 13 i 21. Donovan (*The Liturgical Drama...*, 101), per la seva banda, destaca la semblança del text del mercader amb el que ell mateix documentà a Ripoll, en realitat de Vic com veurem.

Sabemos, en efecto, que la capilla se hallaba sobre la Galilea o vestíbulo de entrada a la Catedral, y que el coro estaba situado en la nave central junto a la Galilea, y que de las paredes de la Galilea colgaban la tribuna y los tubos del órgano principal. El acceso a la capilla del Sto. Sepulcro debía de verificarse por medio de una escalera que daba al coro. Así pues, la ceremonia se desarrollaba del modo siguiente: en primer lugar se encendían 31 cirios en los hierros, verjas o candelabros del santo Sepulcro, que debían arder hasta agotarse. Luego se cantaban las Maitines en dos coros como de costumbre. Al final se hacía en el centro de la iglesia la representación de las tres Marías con un mercader que les vendía los ungüentos. La encarnación de los personajes corría a cargo de los tres canónigos más recientes. Luego la comitiva se trasladaba procesionalmente al Coro y allí presenciaban la escena de las Marías junto al sepulcro. Terminado el acto el obispo entonaba el Te Deum, con el cual terminaban las Maitines.²⁷

Marquès sí que pren partit respecte dels espais concrets on es desenvolupava el drama: opina que la representació es feia al centre de l'església; al Sepulcre només s'hi encenen els 31 ciris, i tot el rés es duia a terme al cor. Marquès entenia també que el cor es trobava als peus de l'església, dins l'obra vella, a tocar de l'estructura de la Galilea. Notem que Marquès es molestà a documentar i situar la capella del Sepulcre tot i que després no la considera com a escenari de l'acció paralitúrgica, si exceptuem la modesta encesa dels 31 ciris. Tot ens fa pensar que Marquès no creia que, en realitat, allí s'hi desenvolupés cap acció en diàleg amb el que pogués passar al cor i a l'església.

Força més endavant, Teresa Romaguera opinà que l'escena del venedor es representava en un indret altre que el cor; on s'anava en processó: proposava la capella de Sant Martí, on hi havia un "sepulcre" que més aviat té l'aire de reserva eucarística. L'autora entengué també que hi havia un sepulcre muntat al cor, on es feia la *representacio*.²⁸ El *sepulchrum* entès com a sagrari i dipositat a la capella de Sant Martí apareix en efecte en la narració que fa la consuetat tant dels ritus del Dijous Sant com del Divendres Sant;²⁹ però el de la *representacio*, com veurem, admet altres lectures. Per últim Francesca Español, tot recollint diversos usos de la capella del Sepulcre en determinades festes com les que hem anomenat, així com la notícia que la missa s'hi deia o s'hi acabava de dir, entengué però que segons el text la *representacio* es feia ja al cor, com a sig-

27 MARQUÈS, J., "La devoción al Santo Sepulcro en Gerona", *Programa de Semana Santa*, Girona 1960, s/p.

28 ROMAGUERA, "Dramas litúrgics...", 189-190 i 197.

29 ACG, CASG, 51r (reserva del Santíssim després de la missa de la Cena) i sobretot 54r (presantificats del Divendres Sant): «Et diachonus precedentibus pueris cum candelabris et pluribus aliis clericis accensis cum toto choro vadat ad sanctum Martinum et accipiat de sepulcro Corpus Christi cum calice et corporalibus quod in alia die deposuerat, et portet illud manibus elevatis».

ne de l'adaptació de la litúrgia a la forma que ja tenia la catedral el 1360.³⁰

Intentem doncs ara, a la llum dels textos i de totes aquestes reflexions, proposar un desenvolupament de l'acció. En primer lloc, cal confessar que ens trobem davant no pas d'una font sinó de dues: la Consuetat de 1360 i el fragment de proser-troper gironí conservat dins el ms. 911 de la Biblioteca de Catalunya. Tots dos documents fan referència al mateix edifici? La consuetat, per força, ens parla de la catedral tal com es trobava el 1360; el troper, per contra, és datat lassament dels segles XIII-XIV, una forquilla cronològica que en el nostre cas pot implicar diferències essencials; en tot cas, és òbviament anterior a la consuetat, per tal com aquesta s'hi remet. És probable doncs, per això mateix, que la topografia no fos tan diferent, ja que el que diu el troper encara és bo el 1360.

De la consuetat en deduïm els següents emplaçaments i moviments: el Sepulcre, on s'encenen els ciris; el cor, on es deuen resar les matines fins al *Te Deum*; l'església, on es fa la *representatio*; un altre lloc, on van les Maries, el mercader, els cantors i alguns clergues en processó; el cor, on es retorna processionalment i on es fa també una *representatio* a partir del vers *Dic nobis Maria* de la seqüència de Pasqua. L'únic dubte que ens porta aquesta successió d'esdeveniments i de llocs és el significat d'*ecclesia*; podem entendre que la representació té lloc, en efecte, al mig de la nau, o bé que el mot *ecclesia* és utilitzat en aquesta ocasió com a genèric, indicant que el drama té lloc dins l'espai sacre.

Amb l'ajut del fragment de troper, però, obtenim alguna altra rúbrica aclaridora. S'hi parla del Sepulcre, que és on les Maries entonen *Alleluia surrexit Dominus*, i després és diu a *choro*, que no sabem si vol dir "des del cor" o bé indica la forma de cantar, antifonalment. En tot cas, la seqüència espaciotemporal d'aquest breu fragment és la següent: les Maries entonen *Alleluia surrexit Dominus* i baixen del Sepulcre; els cantors inicien la seqüència i s'aturen abans d'arribar al vers *Dic nobis Maria*. En la seva part final, el troper encaixa molt bé amb la referència de la consuetat. Observem a més que s'especifica que les dones *descenderint de sepulcro*, una expressió que recorda moltíssim la referència topogràfica que llegim en la visita pastoral del cardenal Anglesola (1386): *descendendo de sepulcro*.³¹ Sembla obvi que la capella del Sepulcre, damunt la Galilea, era el lloc on les Maries del drama anaven a cercar el cos de Crist per ungir-lo, després de la processó que prèviament havien ordenat els *cantores* amb el mercader i els clergues. La venda dels ungüents, l'ascens al sepulcre de Crist i la constatació de la seva buidor, amb tota probabilitat, són totes les coses (*quibus omnibus*) que calia fer i que descrivia el troper perdut.

30 ESPAÑOL, "Massifs occidentaux...", 74 i 77, interpretant justament tot allò que té a veure amb el *sepulcrum* de la capella de Sant Martí que acabem d'esmentar.

31 ADG, VP 145, 1r. quadern, 1v-2v.

Així doncs, podem atrevir-nos a dibuixar a grans trets el desenvolupament d'aquesta part final de les matines del dia de Pasqua a la seu de Girona el 1360, tot adonant-nos que s'hi fa un ús evident del cos occidental. Les matines s'han resat al cor com de costum, fins abans del *Te Deum*. En aquest moment, surt del cor una processó de clergues amb els cantors, que s'encarreguen de disposar adequadament els tres capitulars més joves³² que fan de tres Maries (que, qui ho sap, potser avançaven com si busquessin alguna cosa, com a la *Regularis Concordia*) i també l'escena del mercader. Amb tota probabilitat es dirigeixen cap al cos occidental; aquesta és la part perduda del troper, i per tant no en tenim dades fiables. L'escena del mercader, per exemple, es podia ben bé haver produït a la Galilea o bé prop de l'accés al Sepulcre, recordem que verificat a través d'una escala de cargol.³³ Després d'aquesta escena, és segur que les Maries pujaven al Sepulcre i que allí hi tenia lloc, amb propietat, la *Visitatio*, durant la qual Donovan estava segur que es representava el *Quem Queritis*.³⁴ En acabat, les Maries proclamaven la Resurrecció (*Alleluia, surrexit Dominus*) i baixaven;³⁵ els cantors entonaven la seqüència *Victime paschali laudes* i avançaven processionalment cap al cor, on havien de ser tots plegats en arribar al vers *Dic nobis Maria*. En aquest punt la seqüència o prosa adquiria una forma antifonal i, com en les mateixes dates a la seu de Mallorca, era executada alternativament pel clergat i per les tres Maries, tal com permet perfectament l'estructura dialogada de la peça: les Maries expliquen el que han vist quan eren dins el Sepulcre i a la mateixa pregunta (*Dic nobis Maria, quod vidisti in via*), cantada doncs tres cops pels cantors o potser per un solista (*angelus*, diu

32 Que eren els capitulars més recents (els *novos de capitulo*, i no pas *nonos*, com transcrivé erròniament DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 99, i ja corregí ROMAGUERA, "Drames litúrgics...", 191), ho atesta un estatut capitular de vers 1350: «Quod quilibet de capitulo est astrictus semel facere tres Maries. Tenentur novissimi de capitulo in festo Pasce quilibet semel facere tres Marias, et non ultra». ACG, LC, 11r; citat i transcrit a MARQUÈS, VILA, "Referències...", 269, doc. 1.

33 Per desgràcia no tenim més dades que ens permetin precisar la situació d'aquesta escena de la venda i, per tant, l'ús de la Galilea. Immaculada Lorés ("L'escena de la venda de perfums en la visita de les Maries al sepulcre i el drama litúrgic pasqual", *Lambard* II, Barcelona 1986, 138) esmenta que en alguns casos s'atesta l'ús d'un altar lateral. Tanmateix, Heitz (*Recherches...*, 206-209) estudià la implicació i l'ús de diversos porxos d'avantcossos romànics o Galilees (tal com apareixen a la documentació) en el desenvolupament del *Quem queritis*; i en termes generals se sol admetre que l'estructura és un lloc adequat per aquesta mena de representacions (MASSIP, *Teatre religiós...*, 50-52, amb matisos però tot situant un context general que s'adiu bé al nostre cas).

34 DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 205, nota 6.

35 Podem creure que l'audició dels cants entonats des de la capella del Sepulcre era possible des d'altres llocs de l'església (segur que des de la Galilea) per tal com el Sepulcre tenia molt probablement comunicació visual i/o auditiva amb la nau de l'església. Els llibres d'obra de la seu contenen esments a almenys una obertura a la capella (*i. fines tra del sepulcre*: ACG, LO I, 71r [1368, 3, 24]), fet que no exclou la possibilitat d'una comunicació més àmplia. Per altra banda, pensar en una processó que s'espera a la Galilea i no en una comunitat reunida al cor, per força més llunyà del Sepulcre, fa més versemblant encara la possibilitat d'audició i adequada resposta del vers.

la consuet), la primera Maria respon *Sepulcrum Christi viventis*, la segona *Angelicos testes* i la tercera *Surrexit Christus spes mea*; tothom respon *Scimus Christum surrexisse* continuant fins al final de la seqüència, i després continuen les matines amb el *Te Deum*. El desenvolupament d'aquesta celebració adquireix un sentit ple si, efectivament, les Maries poden respondre què han vist al Sepulcre perquè hi han pujat. En aquesta forma, la representació adquiriria a Girona l'autèntica forma d'una versió de la *Visitatio sepulchri* adaptada a la topografia local. Per últim, és de destacar el diàleg que s'estableix amb el cor de l'església (l'anunci de la Resurrecció des de dalt del Sepulcre) i per tant la bipolaritat que, de nou, aquesta representació determina entre altar major i capella del Sepulcre.

Amb les dades disponibles, estimem que aquesta és la proposta topogràfica més correcta per a interpretar el desenvolupament espàcio-temporal del drama sacre *De tribus Mariis* a la seu de Girona al segle XIV; o fins i tot, si com suposa Español el 1360 ja tenia tot lloc al cor, aquest fóra el desenvolupament lògic de la representació abans d'adaptar-se a la nova topografia. Per a la correcta realització d'aquesta dramatització, doncs, part del clergat catedralici emprava, el 1360, la capella del Sepulcre i potser la Galilea.

Els drames pasquals a la Catalunya altmedieval. Notícies gironines.

Certament que documentem aquesta pràctica en cronologies tardanes, però la inclusió en un manuscrit tan tardà no obsta per a plantejar-se si la representació es duia a terme a Girona des de segles abans. Per sort, no falten a Catalunya testimonis més antics d'aquesta mena de representacions.

El ms. 105 de l'Arxiu Capitular de Vic ens proveeix la primera constància documental de la pràctica a Catalunya tant del cant antifonal del tropus *Quem Queritis* (peça n. 5, primer quart del s. XII) com de les representacions en els seus diversos estats (peça n. 89, amb fragments situables en el segon i tercer estadi, datables vers 1160; i peça n. 88, els famosos *Verses pascales de III Maries*, ja del quart estadi, datats a la segona meitat del segle XII i caracteritzats entre d'altres per l'aparició de l'escena de la venda de perfums).³⁶ A l'inici del segle XIII, a la seu vigatana ja s'havia arribat a un estadi important de desenvolupament, que incloïa la representació de *III Mariis* abans del *Te Deum* de Matines i tam-

bé, enmig del cant de l'introït de la missa major, una extensa representació basada en el diàleg de parelles de clergues que representaven els àngels i les Maries, basada en els textos *Ora est psallite* i *Quem Queritis*, on l'altar major de la seu reproduïa el paper del Sepulcre.³⁷ A la Seu d'Urgell vers 1150 ja es deien tant versos a Matines (*sequuntur postea versus «Adam novus» et «Mulieres»*) com el tropus *Quem queritis* en l'introït de la missa, tot i que no en tenim precisions.³⁸

La pràctica de tropus i proses en general, però, és atestada a partir de les darreries del propi segle X -que els veié néixer en termes absoluts- i durant tot el segle XI als bisbats de la Catalunya Vella gràcies als esments documentals de llibres litúrgics, entre els quals antifoners i trofers/profers.³⁹ Tot fa pensar que el costum s'hi introduí en el marc de mitjan segle X i en virtut de les intenses relacions amb l'àrea llemosina, sobretot amb el monestir d'Orlhac en aquestes cronologies reculades i després amb Saint-Martial de Limoges a les darreries de segle i tombants de l'any 1000. De fet, ja tornant al camp de la representació pasqual, la presència gairebé simultània dels seus estadis primitius a la seu de Vic (trofer 1: ACV ms. 105, peça n. 5, datada per Gros al primer quart del segle XII) i a l'abadia llemosina o a la seva àrea circumdant (BNP lat. 1139, f. 53, datat 1096-1099) indueixen a pensar en la seva antiguitat i fins i tot en una certa comunitat d'usos.⁴⁰ I fins i tot hi ha qui ha proposat no només una difusió primerenca, sinó un paper creatiu de l'àmbit català en el desenvolupament d'aquests textos i pràctiques representatives: per al propi Donovan (que pensava erròniament en Ripoll) i més recentment per a Eva Castro, els versos *Ubi est Christus* (ACV ms. 105, peça n. 5) podrien haver estat originats a la pròpia seu vigatana a partir de fonts italianes, aquitanes i també locals. Castro, a més, datava a l'alça la composició d'aquest text (i la del manuscrit), a mitjan segle XI.⁴¹

Així, tals pràctiques circularen i es difongueren -fins i tot s'enriquieren- amb facilitat i ben d'hora dins un àmbit com la Catalunya Vella, adherit als usos de la litúrgia romano-franca des del segle IX i en contacte amb les àrees europees on el drama es desenvolupava plenament a tombants de l'any 1000, com Saint-Martial de Limoges i Fleury o els cercles

36 GROS, *Els trofers profers...*, 44 i ss, 145; per a l'edició, 161 i 216-218 resp. Cal destacar que tant Anglès (*La música...*, 275) com Donovan (*The Liturgical Drama...*, 75, nota 4) semblaven proposar per a aquest manuscrit una procedència ripollesa, possibilitat ni contemplada a l'estudi de Gros, que assegura amb criteris codicològics i paleogràfics la procedència vigatana (GROS, *Els trofers profers...*, 48); abans ho havia afirmat també Eva Castro (CASTRO, E., "El texto y la función litúrgica del «Quem queritis» pasqual en la catedral de Vic", *Hispania Sacra* 41, 1989, 400-401), proposant igualment una datació del nucli més antic del manuscrit a la meitat del segle XI.

37 GROS, M.S., "El liber consuetudinum vicensis ecclesie del canonge Andreu Salmúnia -Vic. Museu Episcopal, Ms. 134 (LXXXIV)", *MLC* VII, Barcelona 1996, peces 283 i 290.

38 GROS, M.S., "La consuetud antiga de la Seu d'Urgell (Vic. Mus. Episc., Ms. 131)", *Urgellia* 1, La Seu 1978, peces 306-311.

39 ANGLÈS, *La música...*, 123-126; GROS, *Els trofers profers...*, 28-41; BERNADÓ, "La cultura musical...", 453. És de destacar en aquest sentit la nodrida biblioteca del monestir de Santa Maria de Ripoll, que segons l'inventari de 1047 comptava amb almenys dos trofers (JUNYENT, E., *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona 1992, 399).

40 ANGLÈS, *La música...*, 242; GROS, *Els trofers profers...*, 38-41; 145-147; 152-153.

41 DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 56, 74-77, 81-83 i 97; CASTRO, "El texto...", 401, 409 i 413-414.

de Gorze, entre altres a través dels monestirs de Ripoll i de Cuixà,⁴² o fins i tot a partir dels propis centres creatius, com podria haver estat Vic. Donovan així ho creia: «*There is no reason, then, why the liturgical drama could not have begun in Catalonia at the same time that it did in France. Research has indeed shown that this medieval church drama was as popular and widespread in Catalonia as anywhere on the continent*».⁴³

No és gens inadequat d'intentar inscriure Girona en aquest context, segons les dades disponibles relatives a l'execució dels trops i proses i, més tardanament i escassament, dels drames. Tanmateix, ho diem des d'ara, les fonts disponibles ens serviran més per orientar un context que per trobar-ne proves definitives.

La constància més antiga d'aquesta mena de pràctiques la representa la prosa *O beata et venerabilis* inclosa en un manuscrit procedent de la catedral de Girona i datable a mitjan segle x, conservat a la Biblioteca Universitària de Barcelona (ms. 602, 64v). No té, però, cap relació amb la Pasqua.

Un document de primer interès és el troper-proser de Girona conservat a París (BNP, Nouv. Acq. Lat. 495), que es data a finals del segle xi.⁴⁴ El manuscrit, interessantíssim, està acompanyat de notació quadrada a la qual sovint s'ha afegit el tetragrama, i és escrit en lletra carolina de diverses mans; es divideix en tres parts, distingibles tant per l'escriptura com pel contingut. La primera, fragmentària (ff. 1-2v), inclou salms i himnes dels oficis del dia de Pasqua (almenys fragments de Tèrcia -himne *Rector potens*- i potser d'alguna altra hora menor; amb el verset característic *Haec dies*). La segona part (ff. 3r-49r), el troper pròpiament dit, conté trops per a l'ordinari de la missa (*Kyrie*, *Gloria* i *Sanctus*), amb indicació de les festivitats. La darrera part (ff. 49r-80v), corresponent al proser, conté proses per a diverses festivitats. Hi ha proses pròpies per a

tots els dies de l'octava pasqual; el dimarts, la prosa *Nunc exultet omnis mundus*, que narra els fets de la Resurrecció a l'Ascensió, podria contenir indicis de diàleg per tal com alguns fragments situats en boca de l'àngel s'adrecen a les Maries; també narra, en tercera persona, l'arribada dels deixebles al Sepulcre després de sentir el testimoni de les dones. El text d'aquesta prosa tal com figura al document citat és el següent:

Nunc exultet omnis mundus quia hodie Christus triumphavit et vincit leo fortis de tribu Iuda radixque Davit [sic] / Expoliavit furem et crudelem suos secum reduxit captivos / Collocans illos in eterna gloria / Predixerat ipse iam suis / quod die tertia resurgeret adimplevit sicut dixit Dominus / Ad monumentum custodia posita / terremotus factus est magnus / angelus ad lapidem accedens revoluitque et sedis super eum / Exterriti custodes pretimere mulieres angelus blande affatur loquens illis: / «Nolite expavescere vos, Ihesum quem queritis non est hic, surrexit ut ipse predixit / et nunc euntes nunciantes dicite / ut properent in galileam / discipuli conspiciere eum sicut predictum iam ab eo est illis». / Ille regresse ad monumento precepta nunciant. / Ut mulieres iam dixerant ita invenerunt, illum sublatum esse extimaverunt / Quidam ex ipsis ad monumentum videre perperant. / Audientes illi dubitaverunt non credentes verba vera esse que dicebantur / dolore nimio cordis estuantes / timentes ne visuri iam eum essent. / Post hec frequenter eis apparet / precepit ut euntes in mundum / predicent evangelium et baptizent. / Et Dominus Ihesus postquam locutus est ascendit in celum / sedet in excelsis ad dexteram Patris / venturusque ut reddat unicuique secundum opera sua. / Et nunc ergo pura mente obsecremus ut de celo respiciat nos / et ut memor nostri sit pro quibus fudit preciosum sanguinem suum / ne pereamus cum damnatis sed cum iustis pariter gratulemur iocundanter / hymnum novum ei cantantes in evum, exultantes per cuncta semper seculorum secula. Amen.⁴⁵

Tanmateix, cal indicar que es tracta de proses per a la Missa del dia corresponent: en aquest sentit hem de tenir present que el volum no conté els trops del propi de cada celebració, entre els quals caldria cercar els trops de l'Introït del dia de Pasqua que ens interessarien més. Potser la primera part del manuscrit, molt mal conservada, era un troper del propi i contenia indicis d'aquesta mena; o bé més probablement, com proposa M.S. Gros, en aquesta època els trops del propi ja havien passat als llibres graduals, procés que és demostrat per exemples giro-nins més tardans com el gradual de Sant Feliu de Girona del segle xv.⁴⁶

42 Les relacions dels monestirs catalans es poden avaluar sumàriament a través dels rotlles funeraris de l'abat Oliba (†1046) i del seu germà el comte Guifré de Cerdanya, monjo del Canigó (†1049), que circularen pels diversos centres religiosos que es volguessin unir al condol pel decés d'aquests personatges. El primer, que devia ser el més espectacular però del qual lamentablement només se'n conserva una còpia fragmentària, inclou a més de gairebé totes les abadies catalanes els centres de Saint-Andoche i la catedral d'Autun, Cluny, Charroux, Ligugé, la seu de Poitiers i Sant Víctor de Marsella. Del segon en canvi se'n té còpia completa, que descriu, a més novament dels centres catalans, un ampli períple que inclou molts més monestirs i seus catedrals europees (Tours, Fleury, Orléans, París i Saint-Denis, fins a Lieja, Maastricht i Aquisgrà i, ja de tornada, Trèveris, Metz, Toul, Cluny, Lió, Lo Puèg, Aniana i sant Ponç de Tomeres entre d'altres): JUNYENT, *Diplomatari*..., 401-413 i 341-355.

43 DONOVAN, *The Liturgical Drama*..., 26-29; GROS, *Els trovers prozers*..., 147. La datació dels exemples peninsulars més antics a la segona meitat del segle xi (LORÉS, "L'esca-na...", 133) no impedeix de pensar en una introducció anterior a Catalunya, més propera a inicis de segle, ja que a la resta del territori peninsular el drama s'hi introduí juntament amb el ritu romà, com reconeix el propi Donovan; així a Compostel·la a partir de 1080 (DONOVAN, *The Liturgical Drama*..., 168-169).

44 Aquest manuscrit i també el que més avall comentarem (BC ms. 911) els hem pogut examinar i comentar mercès a les fotografies cedides per Mn. Miquel dels S. Gros, a qui donem les gràcies.

45 BNP, Nouv. Acq. Lat. 495, 76r-79r.

46 GROS, M.S., "Les tropes d'introït du gradual de Saint-Félix de Gérone (Gérone, Bib. Sem., Ms. 4)", ARLT, W., BJÖRKVALL, G. (ed), *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, Estocolm 1993, 222; manuscrit que, per cert, no conté cap trop per a l'introït de la Missa de Pasqua.

En tot cas, el manuscrit en el seu estat present tampoc no conté cap referència a una *representacio*. Val la pena esmentar que aquest interessant volum i l'anterior deuen ser els *duo proseria antiqua* que la visita pastoral de la catedral de 1470, exercida pel futur cardenal Joan de Margarit i de Pau, situava en un armariet del cor de la seu.⁴⁷

Recentment també M.S. Gros ha publicat les restes d'un responsorial de la catedral de Girona conservat a l'ACA, datable al primer terç del segle XII i ja fora de servei el 1317, que conté els responsoris a les tres lliçons de les Matines de Pasqua; el tercer és perllongat per quatre verbes o petites prosas (peces 48-51) d'estructura antifonal, tres de les quals també es troben a l'antifoner de Sant Feliu, de la mateixa època.⁴⁸ Cal suposar que es tracta de les verbes que la Consueta contempla abans de la *representacio* (*Et dicuntur antiphona, responsoria, lectiones et verba et gradualia et alleluia et omnia alia que dicuntur*), que desconeixem si ja existia en forma independent en aquest moment. En tot cas, es documenta lateralment l'estructura descrita a la Consueta.

La següent notícia ja és el fragment de troper dels segles XIII o XIV requerit per la consueta, conservat miraculosament al ms. 911 de la BC, editat per Donovan i comentat fa poc. Les poques línies són suficients per identificar un drama ja desenvolupat, que inclou l'escena del mercader de perfums en una versió gairebé idèntica a la peça n. 88 del ms. 105 de Vic (el primer manuscrit occidental que conté aquesta escena), i per tant remuntable a la segona meitat o mitjan del segle XII;⁴⁹ els pocs versos no permeten observar alteracions significatives d'aquest estat més enllà d'una adaptació topogràfica als escenaris de la seu de Girona (*dum mulieres descenderint de sepulcro*), molt diferent de l'abarrocamment detectat el 1539, quan al mercader ja l'acompanyen una *uxor* i un *filiolus*.

El mateix proser ms. 911 de la BC és datat al segle XV i també es divideix en diverses parts, amb una escriptura i notació en tot cas unitàries. La primera és una mena d'antifoner per a oficis i processons diverses (com per exemple la del diumenge de Rams, o les d'anar a les fonts baptismals tots els dies de l'octava pasqual, ff. 1r-17r); una segona part constitueix l'inici del troper, novament de l'ordinari (*Kyrie i Gloria*, 17r-36v); és seguida per un recull d'epístoles o lliçons per a festivitats diverses (ff.

37r-46r). Després apareix el proser pròpiament dit (ff. 46r-155r, iniciat amb la prosa per a la Missa del Gall i acabat amb la seqüència de difunts *Dies irae*). Finalment (ff. 155v-170v) continua el troper de l'ordinari (*Credo, Sanctus, Agnus Dei*), acabat amb unes antifones marianes. Òbviament ens interessa de veure el proser, que contempla diverses peces per a les festivitats de Pasqua. La prosa assenyalada en primer lloc per al *die sancto Pasche* és *Clara gaudia* (69r-70r), i la següent, sota la rubrica *item alia prosa*, és ja la famosa *Surgit Christus* (70v-73r), amb estructura plenament dialogada que incorpora el desplegament de *Victime paschali* i per tant és identificable amb el text d'un drama. És possible que aquest manuscrit suplís el proser del segle XIV, que probablement fou desmantellat en confegir el nou. En tot cas l'estructura de la peça és ideal per a les evolucions que proposa la consueta de 1360, encara que no incorpori cap notícia topogràfica. Sembla evident, no obstant, que en aquesta època es duia a terme la representació com al segle anterior i es faria al següent. En la visita pastoral de 1512 s'anomena un *Proserium dominicale et sanctorale pulcrum* que podria assenyalat la presència d'aquest volum al cor, a l'armari de sota el faristol de cants.⁵⁰

Lamentablement, doncs, el recurs als manuscrits gironins no ens permet atestar la representació abans del segle XIV, tot i que és en tot cas possible plantejar que una pràctica d'aquesta mena es fes a Girona des de ben antic, potser d'abans de la segona meitat del segle XII. Però cal repetir que les fonts de què disposem, en bona part per raó de les seves característiques (troperes de l'ordinari, proseres de la missa) no ens en parlen; no tenim constància d'hipotètics estadis menys desenvolupats del drama. Desconeixem doncs la història de la seva evolució a Girona i per tant de la seva interacció amb l'arquitectura, sobretot en el període clau que representa, tant per a la fesomia de la seu com per al desenvolupament del drama litúrgic, el pas del segle XI. Pel que fa als contactes amb l'àrea llemosina, a part del que pugui representar la influència de grans personalitats com Gerbert o Oliba, podem destacar en tot cas un fet puntual: la presència del bisbe Pere a la dedicació de la nova església abacial de Sant Marçal l'any 1028.⁵¹

Reflexions finals

Encara que no sigui verificable documentalment, una introducció del drama en un context coetani de la construcció de la seu romànica de Girona no es pot descartar; i de fet s'adiria prou bé a les coordenades proposades per la historiografia. La litúrgia, en tot cas, mantingué el Sepulcre (que al segle XIV ja feia segles que havia estat construït) com a lloc adequat per a la pràctica de la *Visitatio* tal com la descriu la consueta, i sobretot per la proclamació teatral i kerigmàtica de la Resurrecció. Si la

47 ADG, VP 147, 2v; editada i estudiada a BATLLE, L., *La cultura a Girona de l'Edat Mitjana al Renaixement*, Girona 1979, 207.

48 GROS, M.S., "Fragments d'un responsorial de la catedral de Girona", *AIEG XLV*, Girona 2004, 343-363, esp. 351-352 i 360.

49 DONOVAN, *The Liturgical Drama...*, 101. Compareu amb GROS, *Els troperes proseres...*, 207 (versos 8 i 9). L'escena del mercader, la primera constància de la qual en el citat manuscrit 105 ha portat a proposar-ne un origen català i fins i tot vigatà, tingué correspondències iconogràfiques i escultòriques d'ençà de la meitat del segle XII a Provença (portada de Saint-Gilles du Gard) i a les darreries de la centúria a Catalunya (capitells de Sant Cugat i del museu de Cluny a París), tot refermant doncs la cronologia de la seva aparició en el context del drama sacre. LORÉS, "L'escena...", 130-135 (hipotètiques relacions amb el desenvolupament del drama per als exemples catalans, 136-138).

50 BATLLE, *La cultura...*, 219.

51 GROS, *Els troperes proseres...*, 39.

representació, com és lícit de creure, es realitzava a Girona en cronologies precedents sota formes menys evolucionades i més properes al tropus (sense l'escena del mercader o sense el diàleg de la prosa *Victime*, per exemple), versemblantment devia emprar també el mateix escenari. L'ús del cos occidental encara al segle XIV invita en tot cas a pensar en una utilització tant o més assídua per a les mateixes finalitats en cronologies anteriors, quan el temple romànic no estava afectat encara per cap mena d'ombra de provisionalitat.

La més que possible localització dels episodis fonamentals del drama de Pasqua de la seu de Girona en aquesta capella alta del cos occidental no fa altra cosa que reblar la caracterització litúrgica d'aquest equipament arquitectònic de la seu romànica de Girona, visiblement centrada en la Pasqua com demostren els altres actes litúrgics documentats anteriorment (misses matutines del cicle pasqual, processó del diumenge *Laetare*). En aquest darrer acte, a més, el cos occidental i concretament la capella alta era identificada clarament amb la Jerusalem celestial, a través del cant de l'antifona *Ecce mater nostra Iherusalem* i del rés de l'oració *Omnipotens sempiterne Deus, aedificator et custos Iherusalem*. És clar que aquesta mena d'usos litúrgics tenen un regust de notable arcaïsme, ja en el mateix context del segle XIV. De fet, el referent més semblant d'aquesta mena de pràctiques ens el proporcionen exemples de l'arquitectura carolíngia que comptaven amb un cos occidental turriforme on es concentraven les celebracions pasquals. Tot i que la recerca actual sobre aquesta mena d'equipaments ha tendit a matisar fortament la uniformitat i certa rigidesa amb què aquests s'havien interpretat tant en el món carolingi com romànic,⁵² la caracterització del dispositiu gironí no pot deixar de recordar casos que havien estat titllats de canònics per la historiografia més clàssica. Per exemple, es pot tenir en compte la relació entre litúrgia i arquitectura que s'establia en l'església principal del monestir de Centula-Saint Riquier, que Carol Heitz comentà amb profusió ja fa anys.

La presència d'un ús litúrgic d'aspecte força antic en un escenari del segle XI i encara testimoniats gràcies a pràctiques documentades al segle XIV sens dubte crida l'atenció. En propietat desconeixem l'antiguitat d'aquests usos a Girona, però la proximitat del cas vigatà, molt primerenc o fins i tot pioner en el panorama europeu, afavoriria una presència reculada. Recordem que la seu de Vic es trobava unida a la gironina per vincles estretíssims (per exemple, les dues seus romàniques, de plantes molt semblants, foren dedicades amb setmanes de diferència, el 31 d'agost i el 21 de setembre de 1038 respectivament), i que allí els primers estadis de la representació ja apareixen en un manuscrit de la primera meitat del

segle XII, si no (com algú també ha proposat) de mitjan segle XI. En tot cas, és versemblant de pensar que el disseny de l'edifici romànic de Girona i especialment del seu massís occidental es féu amb vistes a una litúrgia rica i àmplia, de referents prestigiosos, que podia incloure aquestes pràctiques poc a poc derivades en la representació. Per desgràcia, no tenim precisions sobre el marc arquitectònic i escenogràfic concret que acollia les pioneres pràctiques vigatanes.⁵³

Però d'altra banda, la construcció de l'estructura occidental gironina no estava pas exempta de notables singularitats que, en determinats aspectes, són del tot coincidents amb l'esperit d'aquesta pràctica. Tot i que Girona, com la resta de la Catalunya Vella, entrà en l'òrbita de la litúrgia romano-franca en moments prou reculats, com ha estat estudiat a bastament, cal també tenir en compte un context de disseny i de construcció de la seu romànica d'indubtable efervescència cultural i artística -i per tant també litúrgica-, en el qual destacaren personatges del carisma de l'abat i bisbe Oliba, les construccions promogudes pel qual han merescut força atenció. L'ascendència que Oliba o el seu cercle pogué tenir en els promotors de l'edifici gironí, el bisbe Pere Roger i la seva germana, la comtessa Ermessenda de Carcassona, d'altra banda molt propera al prelat vigatà, permeten evocar la vasta cultura i els referents europeus (borgonyons, otonians, italians) de les seves creacions arquitectòniques.⁵⁴ La presència del drama pasqual al massís occidental de la seu romànica de Girona al segle XIV, lluny de representar doncs un aprofitament residual d'un espai destinat a la desaparició tot encabint-hi una pràctica moderna, evoca, tot al contrari, una complexitat en el disseny material i litúrgic de l'edifici romànic que l'aproximava a tradicions compositives i litúrgiques arrelades en el món romano-franc.

53 El manuscrit 105 no facilita dades concloents en aquest sentit. La Galilea vigatana, detectada per Junyent el 1941, ha estat datada al segle XII i per tant deslligada del disseny original de la seu d'Oliba (BARRAL, X., *La catedral romànica de Vic*, Barcelona 1979, 116-118), tot i que l'altar del Sepulcre que hi havia ja existia en cronologies anteriors. En tot cas, pel que en coneixem fins al moment, els extrems occidentals de les seus de Vic i de Girona eren precisament les parts de l'edifici que menys d'assemblaven. Sobre l'extrem occidental de Vic cal retornar a ESPAÑOL, "Massifs occidentaux...", 70-72; algunes idees ulteriors sobre els cossos occidentals catalans del segle XI a SUREDA, "El cos occidental...", en premsa.

54 SUREDA, "El cos occidental...", en premsa.

52 DIERKENS, A., "Avant-corps, galilées, massifs occidentaux: quelques remarques méthodologiques en guise de conclusions", SAPIN, C. (dir), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècles*, Auxerre 2002, 495-503.

Apèndix

Dues proses pasquals gironines, ss. X-XI. Notes a l'edició

El text original es presenta a línia tirada; l'estructura d'estrofes adoptada ací, comuna a moltes edicions, té una intenció simplement instrumental. S'anoten les variants respecte de l'edició unitària dels prosers de Sant Marçal de Limoges establerta per G.M. DREVES, *Prosarium lemovicense...*, peces 53 i 83 respectivament, amb l'equivalència d'estrofes corresponents (L = Limoges, G = Girona). En tots dos casos les composicions consten al proser llemosí més antic (Cod. Par. 1240, datat 931-934, a vegades coincident amb les variants gironines). La presència d'e enlloc d'ae no és considerada una variant.

1 BU, ms. 602, f. 64v (s. X)

1. O beata et

2. venerabilis
virgo Maria alma
4. Jam inter omnes mulieres
aparuisti grata sublima
6. Cum esset in nubilo
refulsit in antris suis
8. Inquirentes quis est
iste rex tam fortis prepotens
10. Potestas eterna hec est
et nimis ualida
12. Migrans de mundo
sol rutilans
aut astra poli
ignea parens [s]idera
14. Sol iusticiae oritur
quem expectabamus dirumpere
iugum seum
16. Eripuisti uinctos
trofeo nos
tuos ex inferno
morte sacrata liberans
18. Portans
que perietat dracgma
20. Cristum laudemus
odie pascalia iocundemus
plurimis sacris

3. Que et sola digna
fuisti tu precelsa
5. Ut ex te oriretur sol
qui fulget in eterna per secula
7. Demones mirantur
nimium anxie cruciant
9. Claustra ingresus est nostra
cunta confregit uasa
11. Latuitque nobis
ista tam mira claritas
13. Patriarcarum
proclamat corus
redemptor uenit
eripere nos a uingula
15. Soluere uictos retrusos
in ergastulo nostra uacabant
suspiria
17. Leta process(..)sit cum Cristo
beatorum
agmina in celorum
sede sacrata
19. Gaudet
angelorum caterua
21. Imnorum tonis
roboantes ad aula regis
perueniamus

20. Ut sine fine
fruamur alma

DREVES, peça 53. *In Octava Paschae.*

L2b (= G3) *quae sola (...).* L3a (= G4) *inter (...).* L3B (= G5) (...) *in aeterna secula.* L4b (= G7) (...) *nimis anxie cruciati.* L5a (= G8) (...) *tam potens.* L6a (= G10) (...) *nimum valida.* L6b (= G11) (...) *caritas.* L7a (= G12) *ad astra (...)* *ignea gerens miracula.* L7b (= G13) *clamat (...)* *solvere nos a vinculis.* L8a (= G14) (...) *disrumpere (...)* *saevum.* L8b (= G15) (...) *vinctos (...)* *ergastula (...).* L9a (= G16) *Et eripuisti vinctos trophaeanos tua (ex) inferno sacra morte libera.* L9b (= G17) (...) *secreta.* L10a (= G18) (...) *drachmam.* L11a (= G20) (...) *hodie, pascha jucundemur (...).* L11b (= G21) *Hymnorum tonis reboantes, ad aulam regis perveniamus.*

2. BNP, Nouv. Acq. Lat. ms. 495, 76r-79r (s. XI)

FERIA IIIa [PASCHE]

1. Nunc exultet

omnis mundus
quia hodie Christus

2. triumphavit
et vicit leo fortis
de tribu Iuda
radix/76v/que Davit [sic]
4. Collocans illos
in eterna gloria
Predixerat ipse iam suis
quod die tertia resurgeret
adimplevit sicut dixit Dominus
6. Exterriti custodes pretimore
mulieres angelus blande
affatur loquens illis:
8. et nunc euntes nunciantes dicite
ut properent in falileam discipuli
conspicere /77v/ eum sicut predictum
iam abeo est illis».
10. Ut mulieres iam dixerant
ita invenerunt,
illum sub latum
esse extimaverunt
12. Audientes illi
dubitaverunt
non credentes
verba vera esse
que dice/78r/bantur
14. Post hec frequenter

3. Expoliavit furem
et crudelem
suos secum reduxit
captivos
5. Ad monumentum
custodia posita
terre motus factus est magnus,
angelus ad lapidem acce/77r/dens
reuoluit que et sedit super eum
7. «Nolite expavescere vos
Ihesum quem queritis non est hic,
surrexit ut ipse predixit
9. Ille regresse
a monumento
precepta nunciant.
11. Quidam ex ipsis
ad monumentum
videre properant.
13. dolore nimio
cordis estuantes
timentes ne visuri
iam eum essent.
15. Et Dominus Ihesus

eis apparet
precepit ut euntes
in mundum predicent
evangelium et baptizent.
16. venturus/78v/que
ut reddat unicuique
secundum opera sua.
18. pro quibus fudit
preciosum sanguinem suum
20. hymnum novum ei cantantes
in evum /79r/ exultantes per cuncta
semper seculorum secula. Amen.

postquam locutus est eis
ascendit in celum
sedet in excelsis
ad dexteram Patris
17. Et nunc ergo pura mente obse-
cremus
ut de celo respiciat nos
et ut memor nostri sit
19. ne pereamus cum damnatis
sed cum iustis pariter
gratulemur iocundanter

DREVES, peça 83. *In Festo Pentecostes.*

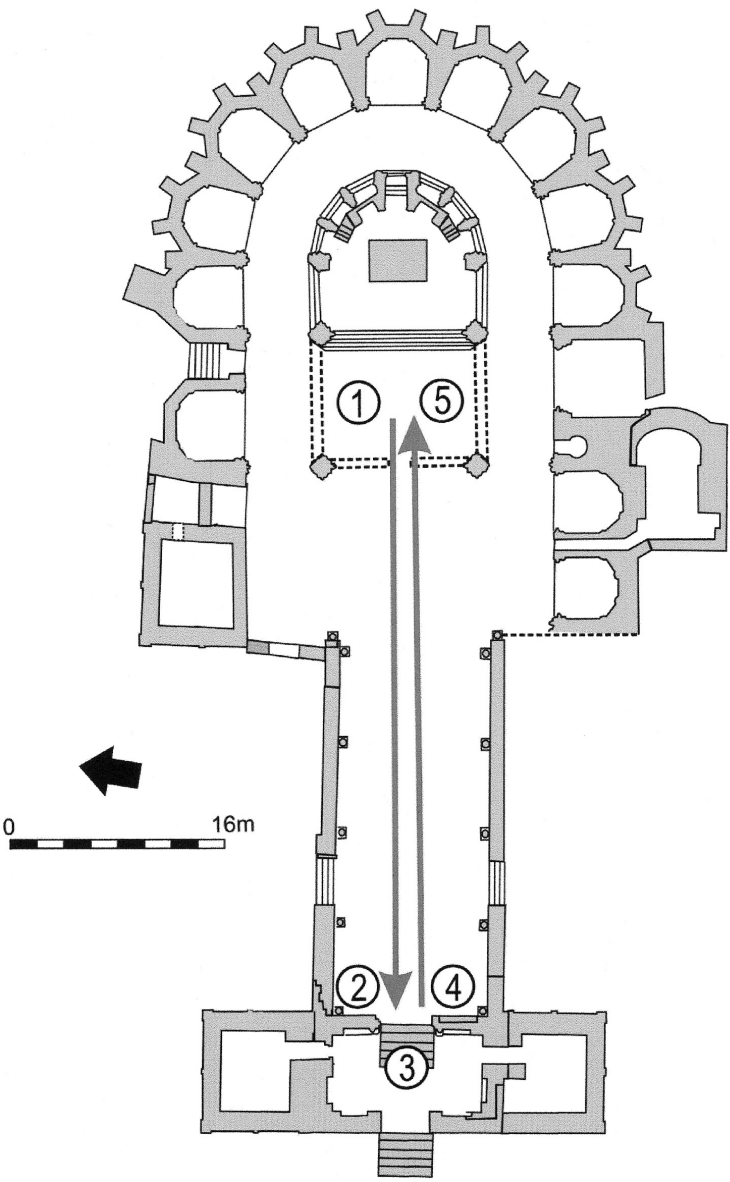
L1 (= G1) (...) *quia hodie rex victor.* L3a (= G4) (...) *in eternam gloriam*
(...) *sicut dixit, hodie.* L3b (= G5) (...) *terrae motus factus est, angelus ad*
lapidem accedens quem reuoluit (...). L5a manca a G: *Videte locum ubi*
fuit Dominus, recordamini, quid vivens locutus sit, quod ipse die tertia re-
surgeret. L5b (= G8) (...) *ut properent discipuli Galilaeam, illum videre si-*
cuti promissum est. Algunes estrofes són ordenades diferentment a L i a
G: L6a = G9 + G12 (...) *audientes quidam* (...); L6b = G11 + G10 (...) *hunc*
sublatum (...). L7a + L7b = G13. L8a (= G14) *Frequenter eis post haec ap-*
parens (...). L8b (= 15) (...) *postquam eis locutus est, assumptus in coelum*
(...). L9b (= G16) (...) *opera.* L9b (= G17) *Ipsium ergo pura mente obsecre-*
mus ut memor nobis sit. G18 manca a L. L10a (= G19) (...) *jucundantes.*
L10b + L11 = G20, (...) *saecula saeculorum. Amen.*

RESUM

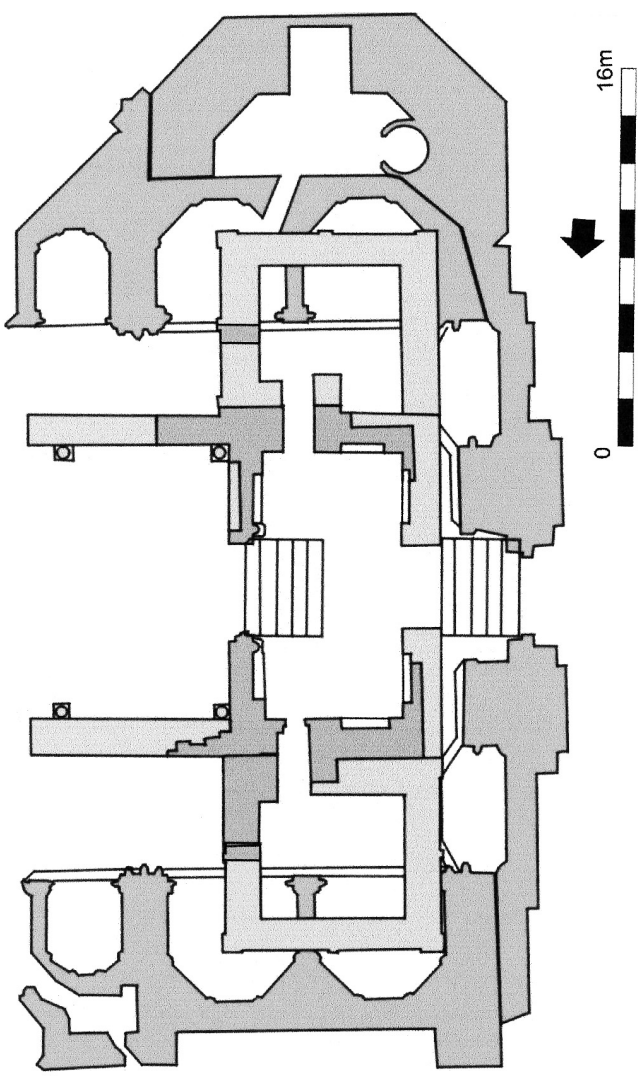
El drama litúrgic pasqual és probablement un dels temes més populars en la recerca sobre litúrgia medieval i història del teatre. En el cas de la seu de Girona, la referència continguda a la consuetud del segle XIV constitueix una font important que ja ha estat bastament estudiada per diversos autors. En els darrers temps, el coneixement arqueològic de l'antiga catedral romànica, parcialment dempeus encara a l'època de redacció de la consuetud, permet rellegir aquestes dades en relació al possible marc arquitectònic. Això planteja qüestions a l'entorn de les relacions entre arquitectura i litúrgia, alhora que sobre l'antiguitat i els models tant de les pràctiques litúrgiques com del disseny arquitectònic.

ABSTRACT

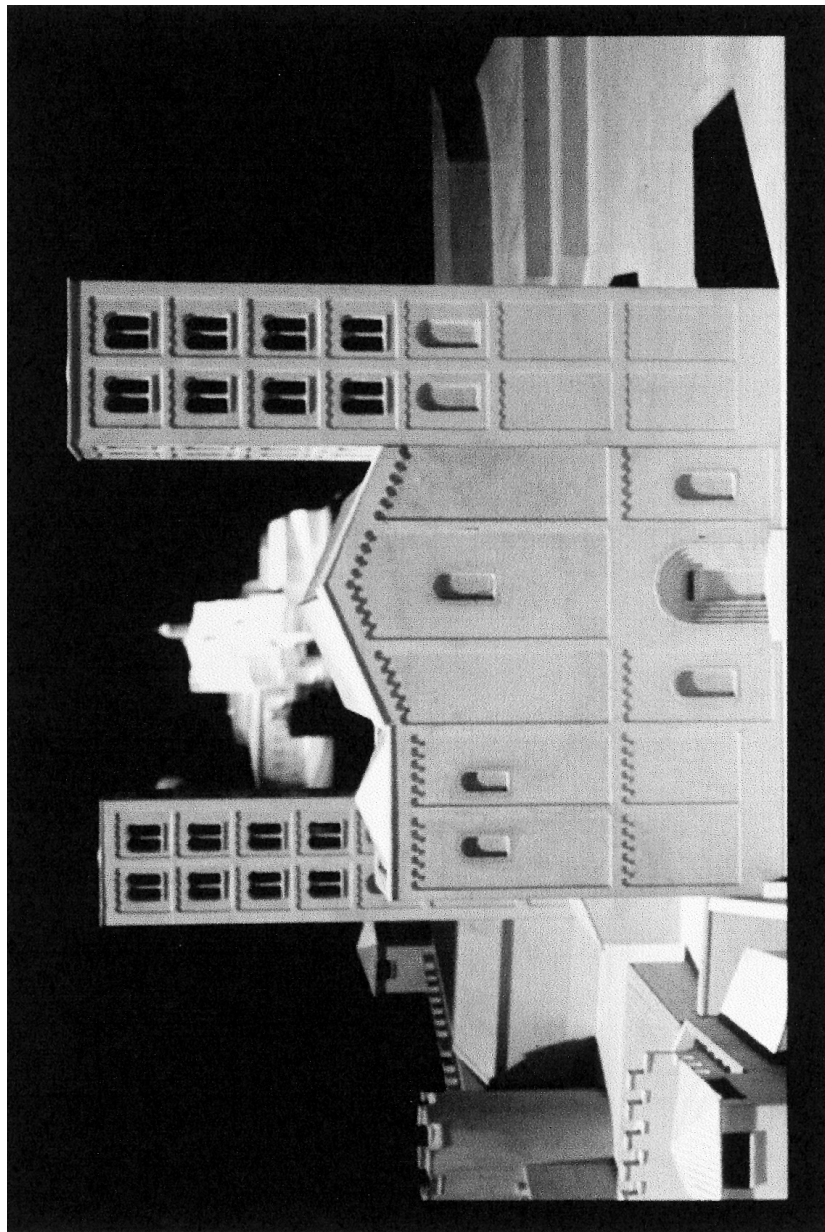
The Easter Liturgical Drama is probably one of the most popular subjects in Medieval Liturgy and Theater History research. At Girona, the references contained in the 14th century customary (*consuetud*) are an important source which has already been largely studied by several authors. In the last times, the archaeological knowledge of the Romanesque cathedral building, partially still standing during the redaction of our *consuetud*, allows a new reading of these data considering the possible architectonic context. This vision sets some questions about the relationship between Architecture and Liturgy as well as about the antiquity and models of liturgical practices and the architectural design.



Planta restituïda de la catedral de Girona vers 1360, amb indicació dels desplaçaments i escenaris del drama pasqual segons la consuetud contemporània. 1) cor de la seu, rés de les Matines fins abans de l'himne *Te Deum*; 2) àrea d'accés a la capella superior del Sepulcre, possible indret per a l'escena de la compra de perfums; 3) capella alta del Sepulcre, possible indret per al *Quem queritis* i proclamació del vers *Alleluia surrexit Dominus*; 4) lloc d'inici del cant de la seqüència *Victime paschali laudes*; 5) cor, lloc per al cant de la part antifonal de la seqüència i del *Te Deum*.



Planta restituïda del cos occidental de la seu romànica de Girona.



Vista restituïda de la façana occidental de la seu romànica de Girona. Maqueta per a l'exposició «La Catedral de Girona. L'Obra de la Seu» (2003).