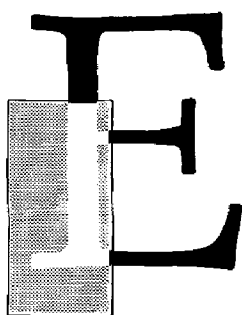

PEP VILA

ESCENOGRAFIA I
PRECEPTIVA DRAMÀTICA EN
EL TEATRE ROSSELLONÈS
DELS SEGLES XVIII I XIX



n aquest estudi pretenc donar notícia d'alguns aspectes poc coneguts de dues obres de teatre passionalístic i una d'hagiogràfic del Rosselló, dels segles XVIII i XIX. Avui, entre els diversos components d'aquest espectacle teatral, centro de les meves investigacions en l'estudi de les seves interioritats. És a dir, explico el comportament dels actors, quins eren els decorats, els ginys, els efectes especials, les tramoies necessàries per dur l'empresa a bon port. També, quan els textos ho permeten, incloc altres reflexions útils sobre la preceptiva dramàtica, la llengua, l'ambient social de la representació, etc.

EL DRAMA PASSIONALÍSTIC

En intentar analitzar l'espai escènic on es representaven les peces de teatre religiós ens trobem amb la problemàtica de les fonts. En la història del teatre català disposem de ben pocs tractats d'escenografia que ens siguin útils per reconstruir aquestes representacions. Ens cal encara una monografia que examini, en la seva totalitat, el camí que ha fet l'escenari medieval¹ en el secular i impressionant panorama teatral català des de la primera part del segle XIV fins els nostres dies. Ben sovint, només ens hi podem aproximar per mitjà de les rúbriques, les acotacions, les anotacions marginals que ens ofereixen els propis textos. D'altres vegades són les fonts literàries, el relat d'un viatger, els documents econòmics i notariaus que ens forneixen preciosos detalls de com es va construir a tal lloc un cadafal per a representar aquesta o aquella obra.

(1) Sobre alguns aspectes de la escenografia medieval vegeu Josep ROMEU I FIGUERAS, *La Passió d'Esparreguera* d'A. SABANÉS DE BALAGUER. Barcelona, Barcino, 1957, pàgs. 18-25. Jesús-Francesc MASSIP, "Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana", *D'Art*, (Universitat de Barcelona, Departament d'Art) 13, març 1987, pàgs. 253-268. *Id.*, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Edic. 62- Institut del Teatre, 1984.

Per tal de no desfigurar la veritat amb elucubracions més o menys fantàstiques, i per què ningú no em pugui dir que m'invento res, he centrat la meua investigació en dos documents històrics de primera magnitud. Ambdós provenen de dues obres passionístiques de teatre català representades al Rosselló, de la darrereria del segle XVIII,² la primera, i del 1888,³ la segona. D'altra banda, he contrastat la informació abans esmentada amb la lectura del manuscrit 200 de la Biblioteca Municipal de Perpinyà que conté la *Representació de la sacratíssima mort y passió de Christo Senyor Nostre* copiada en 1744. L'examen d'aquests dos textos teòrics i de les rúbriques de l'esmentat manuscrit, algunes de les quals intercalo, pel seu interès, entre les meves explicacions, m'ha permès reconstruir amb gran fidelitat l'espai escènic d'aquests tipus de passions. D'altra banda, m'adono de l'estreta relació que hi ha entre la redacció del primer text teòric del segle XVIII i les acotacions escèniques que figuren entre els versos del manuscrit. Podem afirmar, doncs, que el redactor o el copista de la passió de la B. M. de Perpinyà té molta cura en seguir escrupolosament aquestes normes d'execució d'una passió en el moment de ser representada. Així, crec que aquesta preceptiva era el model bàsic i canònic a seguir en la representació d'aquest tipus d'obres.

Entre les conclusions que puc treure de la lectura de tot aquest material vull destacar la pervivència d'un teatre d'arrel medieval encara a la fi del segle XIX; el predomini absolut de l'element escenogràfic per damunt d'altres consideracions. Ens trobem davant un espectacle total, doctrinal i pedagògic representat per pagesos, clergues o vilatans. Així, per exemple, per un llibre de compte de la fi del segle XVIII, de l'Hospital General de la Misericòrdia de Perpinyà, donat a conèixer per B. COLOMER,⁴ sabem que les 5 representacions de la Passió fetes el 1771, a benefici de l'hospital, amb una seixantena d'actors, donaren 1.853 lliures. Els papers eren representats per clergues que cobraven, en els primers papers, 24 lliures pel conjunt de la representació. Quan intervenien en la representació algunes dignitats eclesiàstiques, se'ls feia un regal d'un valor igual al que cobraven els altres clergues. Un mateix actor feia tres o quatre papers, ja fossin masculins o femenins. No era permesa la presència de dones en l'escenari. Uns soldats professionals vetllaven per l'ordre de la sala. Els quatre músics que assistien a la representació eren també soldats d'un regiment.

Gairebé sempre la poca categoria estètica⁵ d'aquest teatre no treu interès a aquestes representacions, que no són res més que un intent de popularitzar la litúrgia amb un instrument escènic poderós i una decoració esplèndida que debia comportar unes despeses importants. L'ordenació escènica frontal d'aquest teatre-espectacle té una certa semblança amb la reconstrucció plàstica que es va fer de la "Passió de Valencienes" (1574) i que Francesc Curet reproduïx en les pàgines 37 i 38 de la *Història del teatre català* (Aedos, Barcelona, 1967).

Una vegada procesada tota aquesta informació, vaig demanar al meu amic Carles Vivó si em volia alçar el plànol escènic d'aquestes dues obres. Així, els dos magnífics dibuixos d'aquest artista (gravats 1 i 2 reproduïts en l'Apèndix III) mostren la visió

(2) Manuscrit núm. 43 de l'arxiu dels Pirineus Orientals de Perpinyà (ADPO), pàgs. 263-270. Vam editar aquest petit tractat d'escenografia sense cap estudi a *L'Estruç*, núm. 7, Girona, 1981, pàgs. 1-2. Vegeu apèndixs I i II.

(3) Pierre VIDAL, *Nouvelle note sur l'ancien théâtre catalan à propos d'une représentation de la "Presa de l'hort" à Banyuls-dels-Aspres, le 21 octobre 1888*. "Mélanges d'histoire, de littérature et de philologie catalane" II, *Revue des Langues Romanes*, XXXIII (1889), pàgs. 84-93.

(4) Bénoni COLOMER, "Le théâtre populaire à Perpignan: 1771-1781", *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan*, 1928, pàgs. 121 i 123.

(5) Martí de RIQUER en la *HLC*, vol. 3, pàgs. 493-524 desdenya la poca categoria dels textos en el teatre medieval català, tot oblidant la seva importància com a eina didàctico-religiosa i com espectacle col·lectiu que no pretenia res més que propagar la fe a través del joc escènic amb un text ben sovint poc ambiciós.

frontal i lateral d'aquests dos escenaris. En fer la reconstrucció he trobat útil de designar amb números els distints elements escènics integrats en cada obra, els quals també es comenten, d'una manera abreujada, a peu de gravat.

El primer document, del segle XVIII, és un tractat d'escenografia que vam trobar a la fi d'un manuscrit d'una "Tragèdia de la passió" rossellonesa de l'arxiu dels Pirineus Orientals de Perpinyà. Cal dir, però, que l'esmentat tractat ens ha arribat incomplet, ja que per una nota que trobem en la pàgina 270 hi ha *la explicació de les figures que són gravadas al plan del teatro*,⁶ però com que trobem indicis de folis arrencats al manuscrit ens és impossible fer-nos una idea visual de la disposició de l'escenari a la vista d'un hipotètic plànol que algú va arrancar, i que avui ens manca.

El segon instrument de consulta és el relat que va fer l'erudit Pierre Vidal d'una representació de la "Presa de l'hort" que va veure a Banyuls dels Aspres (Rosselló), el 21 d'octubre de 1888. Vegem, doncs, la *mise en scène* d'aquestes dues obres.

La tragèdia de la Passió del segle XVIII

Sabem per un índex de representants que el nombre d'actors que treballaven en aquesta obra era de 93 persones. S'escenificava a la plaça del poble. Una vegada el teatre surt del clos de les esglésies i se secularitza, la representació s'emmotlla a les places i carrers de la ciutat. S'intenta que s'integrin en l'espectacle les cases, els balcons, els racons d'una placeta, els arbres, per donar més versemblança a la representació. Aquest escenari que representa un univers simbòlic es configura en dos grans espais: el Paradís, situat, preferentment, al capdamunt del teatre, a l'est, o en un lloc elevat aixecat, i l'Infern, representat per una trapa o forat al mig de l'escenari des d'on sortirà el maligne entre el foc de quatre brases. Sempre s'hi fa present, en aquest teatre d'arrel medieval, la dicotomia paradís/llum, infern/tenebra.

Fixeu-vos com l'escenari dels anomenats "múltiples horitzontals" se sosté i se subjecta a les parets de la casa. Aquesta s'aprofita perquè els actors s'hi puguin vestir i desvestir. D'altres vegades les finestres serveixen per situar-hi una escena adient. Entre l'escenari i la paret de la casa hi ha un corredor que permet als actors poder entrar i sortir de les cambres, que tenen diverses funcions. La subdivisió de l'escena en cambres tancades amb "tapiceries o llançols pintats" es fa per tal d'estalviar-se els canvis de decorats que estem acostumats a veure en les obres actuals. Al mig del teatre es posarà la font de Jacob on s'escenificarà el quadre famós de la "Conversió de la Samaritana". El pou no serà res més que una semal de vinyater amb una petita cúrria, tot recobert de paper perquè sembli un pou de veritat. Al costat del pou es posarà un sofà des d'on Jesús mantindrà el diàleg amb la samaritana. Segons el text, s'havia de lligar una cabreta al costat del pou, potser per donar-hi un aire més bucòlic. Cal ressaltar la

(6) D'aquest gravat, avui desaparegut, només conservem una relació alfabètica dels principals elements escenogràfics que contenia: AAA. Lo bestíbulo. BB. Las portas del Bestíbulo. C. La casa de Annàs. D. Lo palatio del rey Herodes. E. La sala del Consell. F. La casa de Pilat. H. L'escala del balcó. I. La barana del balcó. K. La font de Jacop. L. La columna. N. La copa del foc. O. Lo paradís terrestre. P. La porta del paradís. Q. Lo arbre bedat. R. Lo cam(p) del teatro (pàg. 270).

importància dels elements visuals: el foc, el pou, la cabreta, els dimonis, la balconada des d'on surt Pilat, la presència de la serp, proven la importància que hi tenen en aquest teatre-espectacle. A la part esquerra del teatre hi haurà la copa de foc on sant Pere s'escalfa amb els jueus o rabins, en el moment en què nega la coneixença de Jesús. A la part dreta, trobem el paradís terrestre on es representarà l'escena de la caiguda dels nostres primers pares: "en lo mix del teatro y a de aver un arbre adornat de lindas pomas y altre fruita amb una gran escorsa de paper de escarassa..." (pàg. 14v). Fixeu-vos que l'arbre del Bé i del Mal és una soca foradada que amagarà la figura de la serp, que treu el cap per un forat. Davant la impossibilitat de fer arrossegar un rèptil per l'escenari s'opta per fer-lo enraonar a peu dret: "y dins de la dita escorsa serà Luzbel en figura de diable ab banyas, cua, peus de gall a un finestró que solament puga tràurer lo cap" (Ms. 200, pág. 14v). En una altra representació de la passió, al Rosselló de mitjan segle XIX: "Presa de l'hort", l'historiador i erudit D. M. J. Henry⁷ es va fixar que en l'escena de la temptació de la serp, el personatge feia el moviment de reptació amb els colzes i genolls. Henry ironitza en el sentit que semblava tenir més l'aire d'un cocodril que el d'una serp. El paradís pot servir també d'hort de Guetsemaní i, al mateix temps, s'hi representarà la desesperació de Judes, un cop ha venut Jesús.

En aquesta representació hi havia dos moments cabdals que el text que conservem s'encarrega de precisar. Són els anomenats "artificis", trucs o habilitats per tal de donar una dosi de més versemblança a la representació. L'artifici de Judes consistia a posar una forca amb una cùrria per tal de penjar l'apòstol traïdor, al costat de la trapa o forat que simulava l'infern. Aquest forat, que té una petita escala per baixar i pujar i que s'obria i es tancava per dessota l'escenari, resta convenientment tancat tota l'obra perquè la gent no el vegi, i només s'obre en l'instant precís. En el quadre de la desesperació de Judes surt Luzbel del forat que des d'ara deixarà obert: "Ix Luzbel per un escotillo del teatro" (pàg. 164). En un moment donat, Luzbel i Judes baixaran per una escala "de gat" moment aquest en què lligaran a la cùrria un ninot que representa Judes, que faran pujar fins a l'escenari. Per dissimular aquest canvi del personatge real per un de drap, uns tramoistes (amb sofre, pòlvora, encens i reïna, que posaran en contacte amb el foc d'unes brases) faran un fum espès per tal de dissimular el canvi que s'ha operat a l'escena: "obrirà-se un lo escotillo del teatro y desapareixeran junts restant una imatge de Judas" (pàg. 165). Cal dir que un artifici semblant es fa actualment a la Passió d'Esparreguera i a Olesa de Montserrat. En la passió Didot⁸ feien també el penjament de Judes:⁹ "Ara se'n anet a pengar Judes". En una representació de la Passió a Perpinyà, el 1500,¹⁰ amb motiu de l'arribada en aquesta ciutat del gran Duc Felip, en viatge d'Alemanya a Catalunya, hi havia un passatge en què Judes, penjat d'una finestra, era fulminat per un llamp i desapareixia de la vista dels espectadors: "Presentose también el traïdor Judas, que se colgó de una ventana y herido después por un rayo, desapareció de repente sin dejar rastro ni huella. Duró este espectáculo cerca de cuatro horas, dejando el ánimo en duda si admirar o alabar su magnificencia". Crec que aquests

(7) HENRY, D. M. J., *Lettres sur le Roussillon. "Une représentation des mystères ou comédies sacrées"*. Perpinyà. Impt. Tastú, 1823, pàg. 12.

(8) SHEPARD, W., *La passion provençale du Manuscrit Didot. Mystère du XIV^e siècle*. SATF, 122, París, 1928 (v. 1190 rúb). pàg. 51.

(9) Sobre aquest tema, ROMEU, J., "La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal. Essai de classification des passions dramatiques catalanes", *Actes et Mémoires du I^{er} Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, pàgs. 68-106. Avignon. Publications de l'Institut Méditerranéen du Palais du Roure, 1957.

(10) SCHACK, A.: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Vol. I, Madrid, 1986, pàg. 325.

exemples, que es podrien multiplicar, vénen a mostrar-nos la unitat del misteri de la passió arreu dels Països Catalans.

El segon artifici, el de l'assotament, tenia lloc quan Jesús era flagel·lat en una columna per quatre jueus. De primer es preparava una escudella amb una barreja de cinabri i òxid de ferro per tal d'elaborar un líquid vermellós que semblés sang, on els jueus, de dos en dos, alternativament, havien de sucari els seus fuets. Quan els dos jueus del primer torn es mostraven fadigats s'estiraven per terra, i en el moment d'ajoure's, i sense que el públic se'n adonés, mullaven els fuets amb la mescla vermellosa per tal de mostrar millor les marques de sang que feien els assots a l'esquena de Jesús, en el moment de l'assotament: "... 4 rabins lo açotaran de dos en dos y quant los dos seran cansats se llansaran per terra, rependran una y altre vegada" (pàg. 194). D'una passió representada a Vila-real (Castelló de la Plana) durant el segle XIV (1376) es conserva aquest document: "Item costa l'oli tenyit ab què fon açotat Jhesús",¹¹ que prova que usaven una tècnica prou similar que l'emprada al Rosselló en fer aquest artifici.

Quan al "Davallament" llegim en la pàgina 250 del ms. 200: "Se llança la cortina y baixa de la creu lo que representa lo Jesús y pòsan un crucifici per fer lo baixament de la Creu". En aquest altre passatge de l'obra, altra volta, fan el canvi d'un element real (un actor clavat a la creu) per un de fictici com és la col·locació d'una imatge d'un santcrist.

La presa de l'hort (1888)

Devem a Pierre Vidal, l'il·lustre investigador rossellonès, unes impagables anotacions que féu una vegada que va assistir *in situ* a una representació de la "Presa de l'hort". Aquestes fan referència a la duració de l'espectacle, la tramoia, el vestuari i altres detalls d'interès que ens fan veure com la dramatització d'una passió a finals del segle XIX tenia totes les virtuts i els defectes d'una obra medieval. Sembla com si per un moment el temps s'hagués aturat ja que el comportament dels actors en escena mostra la pervivència d'uns esquemes periclitats feia temps en qualsevol altre escenari, sense la més mínima regla dramàtica, com el propi erudit afirma.

La representació, que durava set hores, constituïa una obra completa que s'iniciava amb la "Conversió de la Samaritana", "l'entrada de Jesús a Jerusalem" i tenia la seva fi amb la "trionfant resurrecció". El text que usaven per a la representació era el mateix imprès que servia de base a la majoria de representacions del Principat, el del trinitari Anton de Sant Jeroni, que coneixem amb la denominació de "setena passió" segons la classificació de Josep Romeu. Així com gairebé totes aquestes obres eren dirigides per un clergue, en aquesta, un empresari –en Banet– més o menys professionalitzat porta la batuta de l'espectacle, i és l'encarregat de fer aprendre els textos als vilatans del lloc, ja que com diu Vidal, tots eren artesans o vinyaters.

Una altra vegada hi ha un únic escenari com a múltiple lloc d'acció. L'escenari de deu metres de llarg per dotze d'ample és el mateix que en l'obra anterior, múltiple i

(11) DOÑATE SEBASTIÀ, J. M., "Aportación a la historia del teatro (ss. XIV-XVI)". *Martínez Ferrando archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*. Madrid. ANBAA, 1968, pàg. 148.

horitzontal, tot i que en aquesta escenificació el cadafal perd llargària encara que guanya profunditat, potser per adequar-se al lloc convingut per a la representació del misteri. Unes cortines o bastidors tapen sempre el que l'espectador ha de veure en el quadre següent. Segons Pierre Vidal, quan Jesús accepta el convit a casa de Simó, "el llebrós", ell i els seus deixebles passen per davant d'una cortina per entrar a casa seva. Després, aquesta desapareix i se'ns mostra la taula on han de menjar. Aquestes cortines que amaguen els distints actes (el cenacle i el Sanedrí) mai no han de superar els dos metres d'alçada, perquè puguin amagar el Paradís, lloc on està situat Déu-Pare. Darrere el gran bastidor hi trobem els vestidors dels actors. Les cambres solen ser situades a la dreta i al fons de l'escenari, totes a un mateix nivell. A la resta de l'espai trobem l'escena convencional per on es movien els actors. Al fons de l'escena hi ha un petit corredor que passa per desota del Paradís, on habita eternament Déu-Pare. Aquest passadís o corredor circular, el poden fer servir els actors per anar d'un lloc a l'altre del teatre.

Un altre punt de contacte amb el teatre medieval és que els actors, una vegada han fet el seu paper, queden immòbils a l'escenari; o bé resten tots a la seva cambra, o en una banda de l'escenari, agrupats. Així l'espectador, en tot moment, té els personatges davant seu. La trapa, situada a la part inferior de l'escena, també fa una funció semblant a la de l'obra anterior. Per aquest forat també s'amagaran els diables que acompanyaran Judes cap al foc etern.

La roba que fan servir els actors és fora de lloc i, segons diu Vidal, els vestits s'allunyen de la veritat històrica. Un centurió surt vestit a escena com si fos Enric II: amb capa curta, calçons a l'antiga, i un casc de bomber. En aquesta obra els personatges femenins eren representats per dones, fet aquest que trenca amb el costum establert a molts llocs de fer representar als homes els personatges propis de les dones (Maria, la Samaritana, la Verònica). El paper de "Nostra Senyora", a causa de la seva llargària, s'ha distribuït entre dues actrius. El personatge que recita la lloa introductòria, vestit amb una llarga túnica i una gorra turca, és un empordanès llogat per a aquesta ocasió. Pierre Vidal s'adona d'això, ja que diu: "entén el que recita". També remarca que l'actor que està clavat en la creu fent la representació de la crucifixió és un home habilitós i experimentat.

Una petita cobla d'Illa infon música a l'escena. Antigament la música tenia un paper molt important en els misteris. Vidal s'adona que les melodies populars s'han perdut i la música francesa que s'hi toca no lliga amb l'obra representada. Només en l'escena del "despediment", Vidal nota com la música és menys moderna i té un to religiós més adequat. Com que l'obra dura unes set hores, la gent s'enduu el menjar i la família a la representació, fet aquest que contribueix a convertir una obra sacra en un sarau i un espectacle de mal gust pel poc captivament i devoció que observa la gent durant la representació. Tot i que la Revolució Francesa havia prohibit aquests espectacles, sempre ben defensats pel clergat d'abans de la Revolució, al llarg del segle XIX, per la força de la inèrcia, tornen a sorgir amb molta empenta. Per una ordre de 25 Ventôse,



any XII;¹²: "Toutes processions nocturnes, tous travestissements dans celles qui ont lieu le jour durant la semaine sainte et toutes les représentations de mystères religieux sur des places publiques telles qu'on en joue dans certains villages de ce département sont et demeurent prohibés comme contraires aux règlements de police".

Un tema molt important és el de la llengua. Pierre Vidal qualifica el drama de la passió com el d'un cadàver al qual se li dóna una vida fictícia. També sent a dir entre la gent que assisteix a la representació que no entenen el que diuen els actors, i els actors es planyen de no entendre el que reciten, com passa actualment en la representació del Misteri d'Elx, on alguns nens no entenen el que canten. En la "Presa de l'hort" alguns actors així ho confessen a Vidal sense escrúpols. Segons aquest erudit, aquesta és una de les causes de la ruïna d'aquest teatre. El text, com és en aquest cas, la versió de fra Antoni, encara és el testimoni d'una llengua i d'una literatura. Cas que a algú li passés pel cap d'adequar l'obra al català que llavors es parlava al Rosselló, es trobaria amb un *patois entrelardé de mots et d'expressions françaises*. Les obres havien sofert tants sargits i farciments que s'havien de deixar tal com eren: "On pourrait, dira quelqu'un, adopter à nos pièces le catalan d'aujourd'hui. Ce serait en vain." En aquesta situació és difícil que una obra pugui subsistir dignament, quan l'instrument lingüístic és ja tan desfibrat i mostra el tall profund que s'ha produït entre el català del Principat i el parlat al Rosselló, sense gairebé tradició literària pròpia, un cop perduda també la missió principal dels misteris, que era la d'ensenyar i divertir alhora.

El darrer problema d'aquestes obres és que havien perdut la seva capacitat de commoure l'espectador, i el missatge doctrinal havia desaparegut per complet. La gent anava a riure amb les trapelleries dels diables o amb els insults de Judes. Tampoc els actors no s'esforçaven a donar una atmosfera de versemblança als seus personatges. La lloa o introducció a l'espectacle durava una hora i el públic s'hi adormia sovint. L'historiador D. M. J. Henry¹³ ens recorda que en una representació de la "Presa de l'hort", Jesús portava una sotana violeta, la seva barba era una cua de vaca mal fixada i l'aurèola de sant baró era un tros de cartró triangular cobert de paper daurat. En un moment de la representació, Déu passava el cap per un forat que semblava la finestra del paradís, tot preguntant a Adam pel famós UBI ES? Després venia un Adam mal afaitat, i una Eva prou grassa, vestits amb draps i amb fulles de figuera...

Aquestes representacions de teatre religiós (passions, vides de sants, teatre nadalenc o marià), que no tenen paral·lel en moltes altres cultures, són un testimoni de la importància del món de l'espectacle que trobem sempre present en el teatre d'arrel medieval que intentarà fondre sempre, en una unitat, la fe i el goig de viure.

EL CICLE HAGIOGRÀFIC

(12) ADPO, Lligall AM 3/3.

(13) D. M. J. HENRY, *op. cit.*, pàg. 12.

Fins ara hem vist com l'escenificació del drama passioníctic al Rosselló manté una fidelitat pregon a uns esquemes tradicionals, poc evolucionats, en definitiva, pericli-

tats i que amb nombroses variants trobem arreu del domini lingüístic català. Com va dir en el seu dia Josep Sebastià Pons: "Hom pot considerar la "Tragèdia de la passió"¹⁴ com l'obra essencial de teatre català, tant per la seva difusió¹⁵ com per la seva durada i pel tema que abraça".

Cas que tingués més espai hauria d'obrir una altra via d'investigació que tingués en compte les traduccions catalanes de Voltaire, Racine, Corneille o Molière capdavanteres en aquesta obertura del teatre rossellonès cap al francès.¹⁶ Des d'aquest punt de vista també són importants les "pastorals de tema bíblic" de l'anomenat "grup de Tuir" amb la presència d'inestimables escriptors com Guillem Agel, l'Abbé de Montferrer, Sebastià Sibiuda, Miquel Ribes, Mn. Quès, Mn. Camps, etc. que treballen un teatre neoclàssic fins a la vetlla de la Revolució Francesa. Aquesta nova sensibilitat francesa també la podem observar en un parell d'obres de teatre hagiogràfic del Rosselló del darrer terç del segle XVIII, on no és gens difícil de trobar, tant en la mètrica com en la música, tant en la composició del text com en els ambients i les ressonàncies, l'excel·lència del gust francès. El 1735, els jesuïtes francesos de Perpinyà feien representar als seus alumnes la tragèdia francesa *Megabize*. De Dom Melcior de Brudescatllar ens ha arribat una còpia manuscrita del 1774 de la *Tragèdia Fructuosa de l'il·lustríssim Màrtir Sant Fructuós*¹⁷. Aquesta és ja una obra de transició entre els models catalans i els francesos. Mentre que per l'elaboració del text segueix de prop la *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Catalunya* (1602) d'Antoni Vicenç Domènech, en la mètrica, al costat dels versos d'art menor habituals trobem *versos imitant els versos alexandrins din en francès i al mig del vers se posa est senyal---* que significa que s'ha de pausar al respirar encara que en les síl·labes a l'últim llargues n'hi ha de síl·labes contra les regles franceses.

Aquesta evolució del gust, la podem veure també en la lectura del pròleg de la *Tragèdia dels Sants Sixto, Llorenç, Hipòlit i Romà*¹⁸ (1772?) de Josep Balanda-Sicart, jurisconsult, professor de dret francès de l'Estudi Major perpinyanès, membre de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, i que escriu una tragèdia per a benefici de l'hospital General de la Misericòrdia de Perpinyà. Aquesta obra és ja una tragèdia que segueix escrupolosament les regles de la comèdia clàssica francesa. La tragèdia té cinc actes i per haver de satisfer les regles de les tres unitats, el martiri del sant s'ha de fer en 24 hores. D'altra banda, Balanda Sicart fa una concessió al gust tradicional, i a la fi de l'obra, en un petit drama d'un acte, trobem l'enterrament dels màrtirs. La versificació és alexandrina, com s'estila en obres dramàtiques, i la regularitat de les rimes s'hi troba, la dels peus, cesures i hemistiquis. La lectura del breu, però sucós prefaci de Balanda Sicart a la "Tragèdia" és una declaració d'intencions sobre les dificultats d'escriure en català en una situació político-social anòmala, i que ens revela també uns altres punts d'altíssim interès que passo a resumir breument:

A) *La Llengua*. Presència d'abundants gal·licismes: *evenements, interventir, virgula, apostrophe, voyeles, petite pièce, mestier*, etc. Balanda Sicart és conscient de la

(14) La popularitat de la Passió la podem veure en aquestes notes d'impremta. En un inventari de béns que foren de Josep Bro, impressor i llibreter gironí de finals del XVIII, realitzat en ocasió de la seva mort (1794) trobem: sis centes Passions de Vich o presas en quart, una rayma y mitja de Passions vellas y novas en setsè, setze Passions de Reus en dotsé que se han de igualar. Vegeu Enric MIRAMBELL, *Història de la impremta a la ciutat de Girona*, Institut d'Estudis Gironins, 1988, pàgs. 117-121.

(15) PONS, J. S., *La littérature catalane en Roussillon au XVII et au XVIII siècle*, Toulouse-Paris, 1925, pàg. 251.

(16) GUIPÈR, E., "La Connaissance, l'adaptation et la traduction d'oeuvres littéraires françaises en Roussillon". *Congrès national des Sociétés savantes*, 96, Toulouse, 1971, pàgs. 115-123.

(17) Vegeu el nostre treball, *L'escenografia en la tragèdia "Fructuosa" de l'il·lustríssim màrtir sant Fructuós* (1774). *Miscel·lània d'homenatge a Enric Moreu-Rey, Vol. III*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat 1989, 331-349.

(18) Perpinyà, Le Comte, sense data d'edició (1772?), octau, 58 pàgs. Vegeu apèndix II.

problemàtica de la llengua catalana al Rosselló amb la poca oferta de llibres en aquesta llengua. Reconeix dificultats en parlar i escriure el català correctament per la pressió del francès i l'excessiva fragmentació dialectal que existia en les terres de la Catalunya Nord.

Quant al mot *prestigi* s'adona que és una innovació usar-lo en el sentit que tenia bans de "ascendent, influència, prestidigitació, jocs de mans o fantasmagoria" quan en un català més pur hom usava "fatilleria".

B) Els cànctics que adornen la tragèdia són extrets de les òperes franceses i italianes. Es dol de no trobar cap cantant que les sàpiga executar en català. Les entrades per a la representació ja són distribuïdes amb uns versos francesos.

Pep Vila
Estudi General de Girona

APÈNDIX I

"LAS DISPOSICIONES DEL THEATRO"

Lo teatro se ha de fer o plaçar en un lloch o puesto que sie prou gran, y si és possible serà millor que sie plaçat contre de una paret de una casa que sie de la mateixe emplària del bastiment del dit teatro; y que la dita casa traga una porta o finestra que sie prou gran al mitg de dite paret y que vinga precisament al mitg y a peu pla del dit teatro, perquè los representants púgan entrar y aixir per dita porta en la dita casa per vestir-se y despullar-sa quant serà menester. Lo dit teatro ha de ser un poch alt o elevat, y eminent, perquè puga ser a la vista de tot lo poble o auditori; que sie també quadrat y bastantment llarch y ample y bastantment espayós, perquè tots los representants y pugan representar llibrament y desembarrassadament, sens embarrassar-ce los uns ab los altres. Sobre de dit teatro se farà tres apartaments o cambres, las quals seran totas tres de rengla al cap del teatro, y faran cara a l'auditori, al detrás de las quals cambres o apartaments se deixarà un espay contre de la paret, lo qual formerà un petit corrador estret en forma de bestíbulo, dins lo qual corrador o bestíbulo


los representants y lo conq̄eta podran passar per hanar y venir dels dits apartaments o cambres sens apparèixer al teatro sinó quant serà necessari. Lo dit corredor o bestíbulo traurà duas portas al teatro, una de cada costat, perquè los representants púgan eixir del bestíbulo en al teatro per un costat y púgan entrar del teatro en al bestíbulo per l'atre costat sempre y quant serà menester. La cambre o apartament que se troba al mitg del cap del teatro serà anomenada la casa de Simon leprós, a la qual se tindrà lo convit y ser farà la cene; lo mateix apartament servirà après per la sala ahont se tindrà lo conssell; y podrà igualment servir també, après, de calvari en lo devallament de la creu. Lo hun dels apartaments o cambre collateral serà la casa o palàcio del rey Herodes, y lo altre apartament collateral serà lo pretori o sala de penitents.

Al costat de cada una de eixas cambres o apartaments se farà un altre petit aposento o apartament, lo uno dels quals serà la casa de Annàs y la altre, que serà de l'alte costat, serà la casa de Pilat; a la qual casa de Pilat y aurà una petita escala feta de unas grades ab una petita balaustrada, tot lo torn un poch alt o eminent, fet com un balcó, per presentar lo *Ecce Hommo* al públich. A la porta de la dita casa de Pilat serà lo endret ahont los jueus carregaran la creu a Jesús. Tots los dits apartaments seran tancats y closos del detrás y dels costats ab tapiceries o llançols pintats. En quiscun dels dits apartaments y aurà una porta que i xirà al teatro, las quals portas se tancaran y obriran per medi de una cortina de lilit guarnida ab anellas, y de eixa manera correrà més fàcilment sempre y quant serà necessari de tancar y obrir.

Al mitg del teatro serà lo emplacament per la font de Jacob, al qual emplacament ser poserà una semal guarnida ab una cabreta clabada en la dita semal, a sim de la qual cabreta se posarà una petita cúrria ab una cordilla que penjarà. La dita semal serà guarnida o tapissada tot lo torn ab paper pintat a ffi que sie semblant a la barana de un pou; al costat del qual pou se placerà un fautull o cadira de braços ben guarnida, sobre la qual Jesús se ascantarà y reposerà per descansar-ce quant parlarà ab la samaritana.

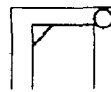
Al cantó de la part esquerra del teatro, al capdevall, envers lo auditori serà plassada la copa del foch ahont Sant Pere se escalfaba ab los jueus o rabins; y a l'altre cantó de la part dreita del capdevall del teatro serà lo emplacament del paradís terrestre, com és marcat en la figura del plan del teatro. Lo peu de l'arbre vedat que se deu dins lo dit paradís ha de ser bàcuo de dedins perquè la serpent puga amargar-ci dins lo dit peu o soca, y un poch en amunt de la dita soca se farà un petit finestró o forat obert, en lo qual la serpent traurà lo cap qual serà menester per parlar a Eve.

Lo mateix paradís terrestre restarà bo y guarnit, y podran també servir après per lo hort de Gethsemany, quan serà menester. En lo mateix paradís terrestre que aurà servit per lo hort, podrà també se fer lo desespero de Judas, quan serà

la ocasió. Per preparar y compóndrer lo artifici per lo desespero de Judas pes menester obrar de aquesta manera. Primerament se cercarà dins lo paradís terrestre, que aurà ja servit per lo hort de Gethsemany, lo endret més obscur, y més convenient y més desambarrassat y més allunyat de l'auditori, perquè no sie tant visible. Y, trobat donchs lo endret més a propós, se farà en dit endret unas forcas en peu de gall com és assí marcat , y ditas forcas seran plantadas al teatro. Al peu de ditas forcas seran plantadas al teatro. Al peu de ditas forcas se farà una trapa o forat quadrat prou gran, que sie un poch més gros que un forat de tina, y la dita trapa serà guarnida de un tampanell ab plegadissas. Lo dit tampanell, que vindrà tot a peu pla del teatro, se obrirà y tancarà per dessota lo dit teatro, ahont se farà un cambrot tornejat de postas tot lo torn perquè sie semblant a una baixa fossa, fet com un infern, a ffi que essent aixís tancat no puga pas ésser vist de l'auditori al moment que Judas ab Lusbel se precipitaran en lo dit infern.

LA EXECUTIÓ DE L'ARTIFICI

Dins lo mateix temps que Judas va caminant per lo teatro ja tot desesperat, ix de prompte Lusbel pujant per lo forat de l'infern, que ja està previngut, deixant lo dit forat obert, y tot seguit lo mateix Lusbel planterà la forca dalt en lo teatro a la bora del forat del dit infern. Al cap del bras de la forca serà ja plasada o clabada una cúrria, a la qual serà plassada una corda que baixarà fins baix a l'infern, dessota del teatro, del modo que se veu marcat en esta figura.



En la dita trapa o forat de infern y aurà una escala de gat per la qual Judas ab Lusbel hanirant baixant, y aixís desapareixeran incenssiblement. Y per executar això ab més dextresa, a mesura que Judas ab Lusbel haniran baixant per la dita escala, alguns que seran baix al fons del dit infern seran ja previnguts de tres o quatre escalfetas plenas de carbó encès, dins les quals haniran llançant, en cada una de ditas escalfetas, un punyat de uns polvos composats de sofre, pólbora, encens y pega reïna. Lo tot ben picat y mesclat y dins, lo mateix temps que las ditas polvos faran un gran fum faran muntar encontinent una figura vestida com lo mateix Judas, la qual tindran ja previnguda dins lo infern y estacada per lo coll ab la mateixa corda que penja de la forca; y, per medi de la cúrria que és clabada en lo bras de dita forca, la muntaran de repente fins dalt, y restarà aixís penjada la figura de Judas a la

forca, en vista de tot lo auditori. Y tot seguit haniran retirant las escalfetas, y apegant lo foch ab aigua lo fum cesserà.

LO ARTIFICI DE L'AÇOTAMENT

En lo mateix costat del teatro ahont se troba la copa del foch, un poch més amunt se prepararà lo artifici per lo açotament, com és marcat en lo plan del teatro. Y per eix fi se plassarà en lo dit endret citat un pilar de llit ben fet, plantat en lo sostre del teatro per medi de un tenó ab una mortuesa, que estiga ferm, y tot lo torn se farà una petita clausura com és marcat en lo plan.

Los Rabbins 1, 2, 3, 4, que seran proposats tots quatres per açotar a Jesús, se tindran cada hun una escodella ab cinabre o mangre ben vermella, picada y amollegada ab aygua, la qual escodella tindran plaçada cada hu de son costat en un puesto o lloch que no sie pas molt allunyat de ells, y cada hu de ells se tindrà una açots fets de molts de cordills ben ajustats, y haniran açotant a Jesús de dos en dos, un de cada costat, y quant los dos que seran de fonctió apareixeran canssats, faran lo semblant de tirar-ce per terra com si fossen afatigats, y se deixaran càurer com si fos impensadament los açots de llurs mans per terra, fent de manera que sie precisament dins lo endret ahont se troba la mangre, cada hu de son costat, perquè los cordills dels dits açots púgan sucra-ce dedins; y ells també al mateix temps per fer vèurer que sont afatigats se llanceran de ventres per terra en eix mateix endret, cada hu de son costat, per tenir lo temps de mullar los cordills dins la mangre. I això se farà ab molta dextresa y habilitat perquè lo auditori no se n'avísia, y des que auran feta tota eixa cerimònia se alceran de prompte ab los açots en las mans y heniran a rellebar y repèndrer los altres dos, los quals faran també la mateixa seremònia; y aixís heniran continuant alternativament los uns après los altres fins que agen finit lo açotament.

Notes al text

Eminent: en el sentit d'elevat, el més alt.

Librament: castellanisme no recollit en el DCVB.

Embarrassar-ce: impedir el moviment lliure. La *rr* és duplicada per la influència de la grafia francesa *embarrasser*.

Conqueta: apuntador de teatre. Intèrpret de l'obra.

Leprós: la primera documentació en el DCVB és de 1893 (Joan Pons i Massaveu).

Plaçar: posar, col·locar. Gal·licisme. Primera documentació DCVB de la fi del XIX (Albert Saisset).

Fautull: gal·licisme. Sofà. En un manuscrit de 1774 de la "Tragèdia Fructuosa" trobem també aquest mot: "un gran *futoll*" (fol. 129).

Desespero: castellanisme que el DCVB documenta en una obra de Narcís Oller.
Cambrot: cambra petita al Rosselló. Sense documentació en el DCVB.
Escala de gat: la que no té peu (DCVB).
Fonse: variant dialectal de fons.
Escalfeta: braseret de tres peus (DCVB).
Punyat: documentat en el DCVB a la fi del segle XIX, en l'obra poètica del rossellonès A. Saisset.
Tenó: gal·licisme. En francès trobem *tenon*: espiga (barra cilíndrica amb rosques).
Mortuesa: gal·licisme. *Mortuesa* és l'adaptació de *mortaise*, talla practicada en l'espessor d'una peça que ha de rebre l'espiga.
Amollegada: remullada.

APÈNDIX II

Prefaci a la *Tragèdia dels martyris dels Sants Sixto, Laurents, Hipòlit y Romà. 1772? (*)*

[Pàg. 1] La intitulació d'esta obra dramàtica presentarà al lector una multiplicitat d'evenements que li pareixeran una cacofonia incompatible amb la unitat de la Scena, encomanada als autors dramàtics; mes en aquesta lo autor se és aplicat tant com à pogut a observar la regla, y no ha pogut fer menos, que de intervenir lo ordre del martirologi, suposant que tots los quatre sants foren martirisats en lo espay de vint-y-quatre horas; y en los demás se és conformat als historiadors, y ha traduït literalment las llegendas dels oficis.

Los defectes en la locució catalana se poden excusar en un rossellonès, puix en esta Província hi ha diversitat en eix idioma en molts temes, y ningú no parla correctament català, sia perquè se usa més parlar lo francès, o

[Pàg. 2] perquè no si llegèixan llibres catalans, de aquí ven que se francisari alguns termes quan se parla català. Lo terme *prestigi*, per exemple, és pres de *prestige* en francès, y en llatí *prestigia*. En la puresa del català segons los vocabularis, la tal expressió seria *fatilleria*, y ningú la comprendria.

Los defectes de la ortografia dehuen ser també passats a un home que no ha pogut molt ocupar-se en llegir llibres catalans: la lectura y lo ús de escriurer fòrman a la ortografia; lo autor, faltat de la una y de la altre, ha escrit lo català com se acostuma parlar en Rosselló, y la versificació és alexandrina, com se estila en obras dramàticas, y la regularitat en las rimas s'i troba la dels peus, cesuras y hemistiches.s. S'i troba també en pronunciant com és escrit, observant las elisions com són marcadas per una vírgula, o apòstrophe sobre las dos voyeles que se júntran, o deixant de les elidir, quant la justessa dels vers ho demana, per exemple se pot pronunciar *m'a par*, o *me apar*, que

(*) Exemplar de la *Biblioteca Municipal de Montpellier* (Fons Vallat). Josep Sebastià Pons, en la seva *Bibliographie générale, Thèse complémentaire pour le Doctorat des Lettres*, Privat-Didier, Tolosa-París, 1929, núm. 330 copia un petit fragment d'aquesta introducció que jo dono íntegre. L'erudit rossellonès assenyala també un manuscrit d'una biblioteca particular que és una còpia del segle XIX, i que no he pogut veure. Vegeu *Bibliographie générale*, 331.

és o qu'és, etc. Y així mateix és de las monosílabas abreviadas, com *h'ont* per *ahont*, *qu'eus* podem, per dir *que vos* podem, etc.

L'acció teatral és marcada en marge, se ha cregut que lo baptisme de Sant Hipòlit no se podia posar sobre la scena, y per eix respecte se podà detràs, a l'intermedi del ters al quart acte. Los càntics que són a la seguida de la *petite piece* són imitats de las millors òperas del teatro italià o francès per major adorno de l'espectacle se són ajustadas algunas arietas d'òperas y las paraulas no han pogut ser en català perquè no se ha trobat q'un cantor francès capàs de las executar. Y no resta en fi que exposar lo motiu de esta composició per prevenir la lector en son favor, o suportar-ne las faltas.

[Pàg. 3] En Perpinyà, capital del Rosselló, hi ha un hospital fundat per lo sustento y educació dels infants orfes o desemparats de l'un y altre sexo [que] se han ocupats a diferents treballs, particularment a una manufactura de draps que s.és establerta a dos fins: per acostumar los infants al treball y tirar-ne un petit profit per llur propi sustento; així succeheixen los infants als qui són pervinguts a edad de pèndrer un mestier, o ofici, y las minyonas joves, las que són demandas en casament, o per servir en casa honestas.

Aqueix establiment, al qual hi ha poca renda fixa, se sustén per almoinas y per indústria y zel dels administradors, y si se troba algun minyó que tinga talents o disposicions, hi ha dos mestres per ensenyar-los a llegir, escríurer, y los principis de la llatinitat.

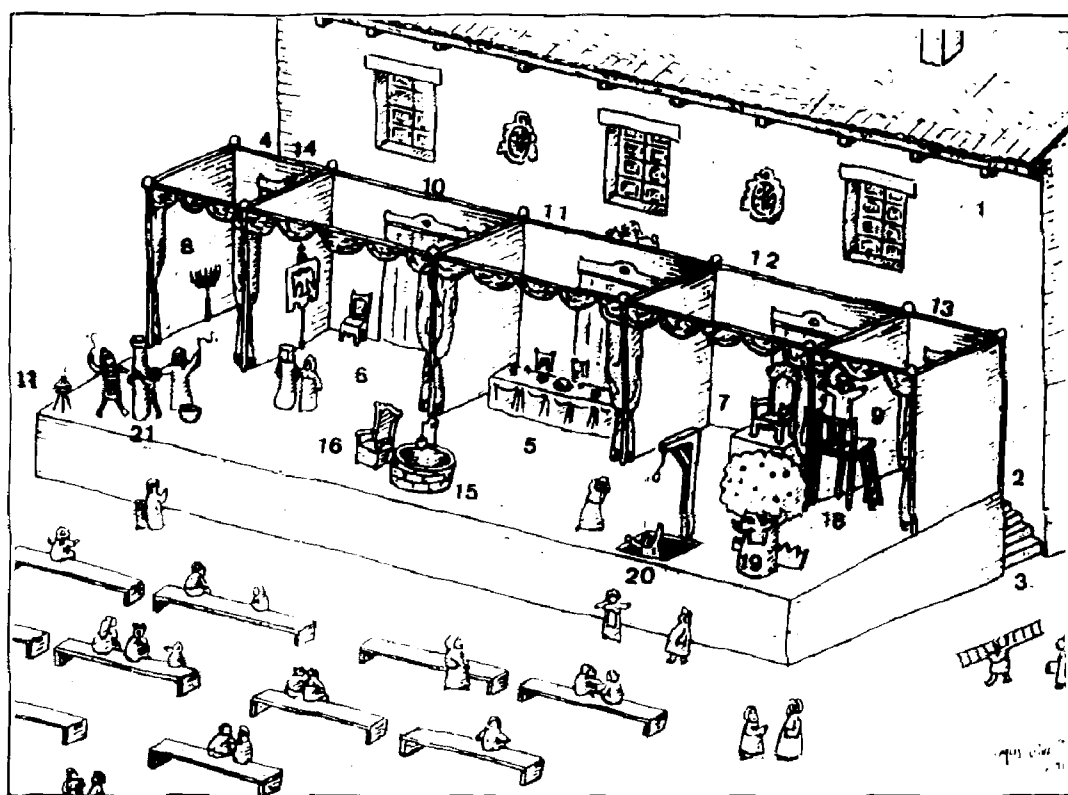
Entre los jòvens formats per lo servei, o lo treballs d'aquesta casa de charitat, los principals concertaren estos anys passats de fer la representació de la presa y passió de Cristo, que avían vist en algun poblat; las almoinas que los administradors reculliren a la porta foren prou considerables y feren nàixer a un d'ells l'idea de fer una tragèdia en regla, y preparar los actors. Lo subjecte més anàlogo als pobres fonch de fer-los participar sobre la scena, com se veu en esta petita obra qui fonch ben representada, y lo èxit respongué a las vistas y motius de l'autor, qui per eixas mateixas fins de procurar un petit profit a l'hospital, la lliurà a l'impressió; per ço en favor dels motius las faltas poden ser suportadas.

Lo convit fonch fet per billets imprimits que los mateixos minyons distribuïren al públic en versos francesos següents, en ocasió que hi havia una tropa de comedians qui representàban a la Sala pública dels espectacles en esta Vila.

Nota manuscrita que figura en la contracoberta

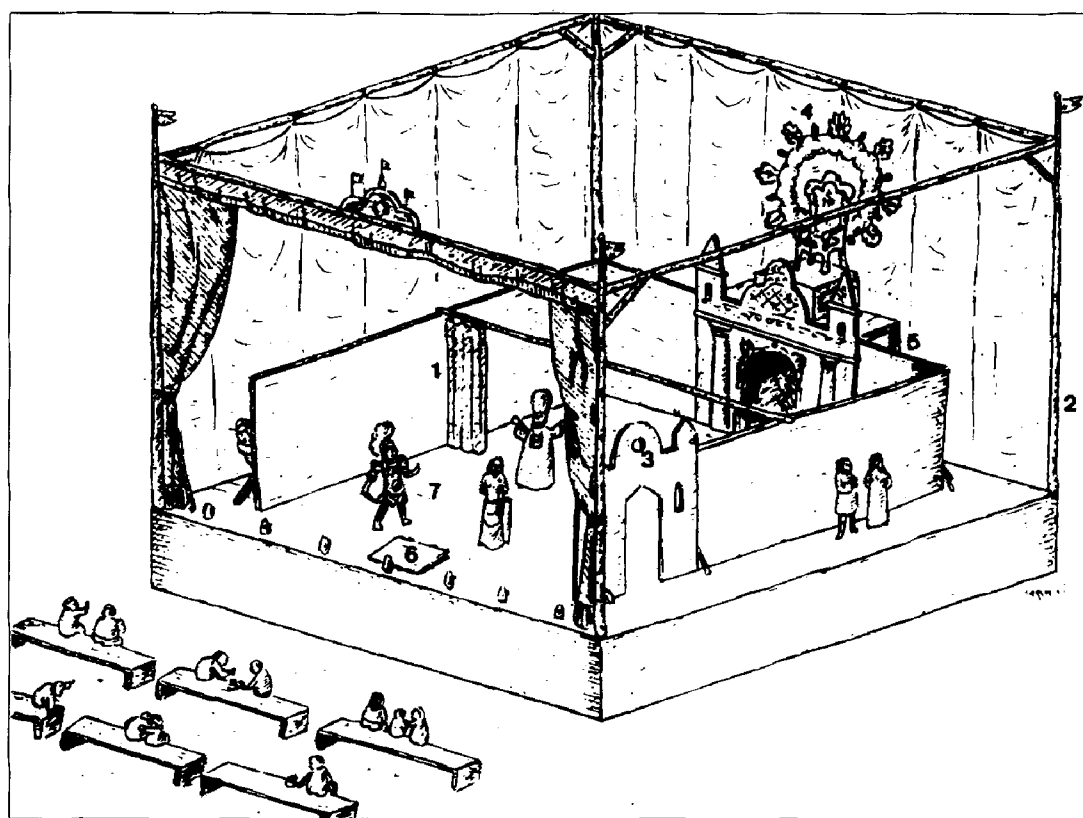
Esta tragèdia és obra de Joseph Balanda-Sicart, jutge del baillatge de Perpinyà, professor en dret francès de la Universitat de Perpinyà y cavaller del Ordre de Sant Miquel, altre dels administradors de l'hospital general dels pobres de Nostra Senyora de Misericòrdia, en la mateixa vila, lo qual morí en lo any 1788.

APÈNDIX III



Gravat número 1: 1: Paret de la casa que serveix per subjectar l'estructura del teatre. 2: Corredor entre la façana de la casa i el teatre. 3 i 4: Portes situades a dreta i esquerra del passadís. 5: Casa de Simó el Llebrós, que també serveix de sala del Consell i fa funció de Calvari quan es fa el davallament de la Creu. 6: Casa o palau d'Herodes. 7: Pretori o sala dels penitents. 8: Casa d'Annàs. 9: Casa de Pilat amb una escala que duu a un balcó des d'on es fa l'escena de l'Ecce Homo. 10, 11, 12, 13, 14: Portes que comuniquen el passadís amb les cambres del teatre. 15: Font de Jacob. 16: Sofà on s'asseurà Jesús. 17: Copa de foc on Sant Pere s'escalfa del fred amb els jueus o rabins. 18: Paradís terrestre. 19: Arbre del bé i del mal amb la figura de la serp que s'amaga dintre de la soca (aquí també s'hi representa l'hort de Getsemani i la desesperació de Judes). 20: Forat per on eixirà Lusbel i Judes. 21: Artifici de l'assotament. Dibuix: Carles Vivó.

APÈNDIX III



Gravat número 2: 1: Cortines o bastidors que s'usen per separar les escenes, però sempre s'ha de veure el Paradís. 2: Vestidors situats darrere les robes més altes que tanquen l'escenari. 3: Cambra o cambres situades a la dreta de l'escenari. 4: Paradís. 5: Corredor que passa per sota del Paradís. 6: Trapa per on entren o surten els dimonis. 7: Escenari principal que s'ha de diferenciar del de les cambres, encara que tots dos han d'estar situats en un mateix nivell. Dibuix: Carles Vivó.