

TEATRO HISPÁNICO
DEL PERÍODO ROMÁNICO
UNA EXPERIENCIA DE REHABILITACIÓN

Por JOSÉ ROMEU FIGUERAS



*Las tres Marías
ante el Sepulcro.*



*Otro de los
aspectos de
la representación.*



*«De tribus Mariae».
El dolor de las
santas mujeres.*

Con motivo de la Exposición Internacional de Arte Románico, auspiciada por el Consejo de Europa y presentada en Barcelona, se organizaron en esta ciudad, bajo el patrocinio de su Excelentísimo Ayuntamiento, unas representaciones de teatro hispánico de la misma época y el mismo espíritu de las obras artísticas reunidas en aquella memorable exhibición. Dichas representaciones, celebradas, coincidiendo con las fiestas mercedarias de la ciudad, durante los días 4, 5, 6, 9 y 11 de octubre de 1961, bajo las solemnes bóvedas del salón real del Tinell, obtuvieron una muy amplia repercusión ciudadana y suscitaron una viva curiosidad en núcleos culturales y artísticos muy diversos.

Ante la amistosa insistencia del doctor Guillermo Díaz-Plaja, director de estos *Estudios Escénicos*, y después de haber repetido aquella experiencia posteriormente, me he permitido redactar las presentes páginas para exponer los fundamentos históricos y de género sobre los que descansa

la puesta en escena de dichas representaciones, de cuya dirección general y realización me responsabilicé, y para indicar el criterio que presidió en las mismas. Se advierte que el presente trabajo está concebido desde el punto de vista exclusivo de los textos y de la historia del primitivo teatro medieval, y que la problemática musical de estas representaciones, a pesar de su íntima vinculación con la literatura y la dramática, requieren un estudio aparte, cuya importancia es obvio destacar.¹

Al margen de algún tropo representado y prescindiendo de obras escénicas posteriores al siglo XII, las piezas rehabilitadas constituyen la totalidad del acervo de teatro hispánico sacro conservado, perteneciente a ese fluido, germinal y delicado período histórico que llamamos románico, ese período en que ocurre el despertar de la conciencia europea y, con ella, la creación de la dramaturgia sagrada occidental. Tres son dichas piezas. Por una parte, dos dramas eclesiásticos, musicales y redactados en latín : *De tribus Mariis* y *De Peregrino*. Por otra, un juego escénico, en el romance primitivo de Castilla y, sin duda alguna, de origen distinto del eclesiástico : el mal llamado

1. Sería del mayor interés que la señorita Montserrat Albet Vila, del Instituto Español de Musicología, que asesoró con acierto aquellas representaciones en lo musical, redactara un estudio sobre tales cuestiones.

«auto» y, también impropriamente, «misterio» de los Reyes Magos.

LOS DRAMAS ECLESIASTICOS

LA DESIGNACIÓN GENÉRICA. — Dos de las piezas representadas son, pues, dramas eclesiásticos, también denominados tradicionalmente «litúrgicos». Pero este último término es inexacto, a pesar de su arraigo y generalizado empleo. En efecto, el campo de la liturgia no se limita únicamente a los elementos principales del culto, como el canon de la misa, sino que comprende el conjunto de los gestos y las palabras del celebrante y sus ayudantes, no sólo para la misa, sino para las horas canónicas, ya que la liturgia es una disciplina constrictiva a la que casi nada escapa en el culto. En ella todo está regulado, hasta los cantos más insignificantes. Además, y ello es muy importante, la liturgia es jerárquica en la Edad Media, de forma que las iglesias particulares tenían que conformarse al modelo de su obispado y éste al de la metropolitana. La libertad de las iglesias particulares se reduce a interpolaciones, dramas y tropos, y a una mínima elasticidad en la disposición de los textos en el oficio. Y nótese que estas interpolaciones, dramas y tropos ya no son

litúrgicos, aunque se produzcan dentro de las funciones del rito, sino costumbres locales, anécdotas e incidencias de la liturgia jerárquica y regulada, en una palabra, simples esparcimientos de hombres de religión, expansiones que persisten durante un tiempo y que acaban por desaparecer.²

Estas precisiones son importantes para comprender el drama eclesiástico de la Edad Media como género, y para intentar su rehabilitación moderna. Con tales precisiones se explica la diversidad de temas escenificados y las muchas variedades que presentan un mismo drama y su forma de realización. En un mismo drama hay diversidad en las variantes del texto, en la composición de los temas menores que lo integran, en el escenario y los aderezos, en el empleo y forma del vestuario y en la interpretación digamos escénica. Sin embargo, dentro de esta diversidad hay un punto básico de unión y caracterización: el que da el género como tal, inconfundible en su naturaleza esencial, en su idea generatriz y en su concepción dramática, aunque ésta se limite, en sus orígenes, a mera función de complemento, glosa o ampliación del ritual.

2. SOLANGE CORBIN, en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II (1959), 226.

LAS TEORÍAS DE YOUNG SOBRE LA FORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL DRAMA PASCUAL. — Debido a la complejidad de los problemas de formación y desarrollo del drama sacro pascual de la Edad Media y a que en nuestro estudio hemos de acudir una y otra vez a tales cuestiones, creemos oportuno resumir y, en algún caso, comentar las teorías de Karl Young sobre estos particulares,³ teorías basadas en sólidos estudios y enriquecidas por una extensa documentación, pero que no siempre parecen satisfactorias en cuanto a la interpretación de los hechos ni en lo que se refiere a la explicación de diversos casos particulares, mayormente los dos dramas de Ripoll, que inciden de lleno en el cuerpo general de la doctrina, hasta provocar la necesidad de reconsiderar determinados puntos de la misma.

Se supone de Tutilo, que escribía a principios del siglo x, el tropo del introito de la misa de Pascua que ha dado origen al drama pascual (cf. más abajo, pág. 31, nuestra edición de *De tribus Mariis*, [2]-[4]). Basado en los Evangelios y posiblemente en la liturgia, dicho tropo es un diálogo sobre el tema de la visita de las santas Mujeres al sepulcro de Cristo, donde son interrogadas por el ángel o los ángeles (cf. [2]),

3. *The Drama of Medieval Church*, I (Oxford, 1933), capítulos VII-XIII. Citaré esta obra sólo por el nombre de su autor.

respondiendo ellas (cf. [3]) y escuchando seguidamente el anuncio de la Resurrección (cf. [4]). Pronto se alargó este breve diálogo mediante adiciones hechas al principio o al final, o bien al principio y al final al mismo tiempo. Las adiciones realizadas al final nacieron de la dificultad de enlace entre el tropo y el introito de la misa. Una de las más primitivas y apropiadas es la de [5], poco común. Las adiciones al principio, al parecer, sobrevinieron después. Entre ellas es también antigua, genuina y rara la que hallamos en [1]. En una fase ya evolucionada, el texto del tropo se reparte entre los personajes de la breve acción, y en las rúbricas se indica la localización de la ceremonia y detalles sobre los sacerdotes que intervienen, sobre su vestuario y demás aspectos. Pero no siempre hay evidencia de personificación o encarnación dramática, siendo ésta la condición primordial que ha de requerir un texto o una ceremonia para ser considerados como dramas con toda propiedad. En definitiva, mientras estuvo unido al introito de la misa, el tropo apenas se desarrolló dramáticamente y sólo en casos excepcionales se convirtió en auténtico drama.

En cambio, cuando dicho tropo se separó del introito aumentaron considerablemente sus posibilidades escénicas. En una fase primitiva fue

empleado, como ceremonia independiente, en la procesión que, en días de importancia litúrgica, sigue tercia y precede la misa; pero aun aquí no consiguió una evolución dramática muy intensa y desarrollada. Finalmente, al ser desvinculado de la misa y pasar a maitines, confiriéndosele un lugar en el oficio canónico, se actualizaron las potencialidades escénicas del tropo, de modo que éste consiguió desde este momento un generoso despliegue y se desarrolló como un auténtico drama de Pascua: es el drama conocido por *Visitatio Sepulchri*, prácticamente germen y modelo de los demás dramas sagrados medievales.

Tres estadios distingue Young en la evolución del drama de la *Visitatio*. El primero se caracteriza porque el diálogo lo conducen las Marías y el ángel o los ángeles del tropo dramatizado. En las versiones más evolucionadas de este estadio — las que incorporan el «*Victimae paschali*» —, interviene, además, el coro o alguno de sus componentes, aunque sin encarnación específica de personaje.

En este primer estadio se distinguen dos tipos de versiones. El más simple está integrado por el mero tropo de tres sentencias (cf. [2]-[4]), ya dramatizado; o bien, por dicho tropo alargado mediante adiciones hechas al final o al principio del mismo, o conjuntamente al final y al princi-

pio. Entre las adiciones finales se cuentan: la de [5], una antífona poco usual y de las más antiguas y apropiadas; la de la antífona «Venite et videte locum»; la de «Venite», indicada, seguida por la de «Cito euntes»; y la respuesta de las Marías mediante el canto «Surrexit Dominus de sepulchro». Entre las adiciones operadas al principio notamos: el canto de las Mujeres en su camino al sepulcro, «El dicebant... Quis revolvēt?»; la expresión «O Deus», que precede, en textos de origen francés, la adición anterior; y la de antífonas que preceden o reemplazan el «Quis revolvēt», entre ellas la [1], conocida de antiguo en Cataluña y escasamente documentada fuera de la misma.⁴

El segundo tipo de versiones, dentro del primer estadio, viene dado por aquellas piezas dramáticas en las que se añade, a las ampliaciones menores del primer tipo, un nuevo elemento dramático de considerable importancia: la secuencia «Victimae paschali laudes», escrita, en la primera mitad del siglo XI, probablemente por Wipo.⁵ De las piezas pertenecientes a este tipo,

4. Vid. más abajo, pág. 40.

5. La versión corriente en la Edad Media empieza por «Victimae paschali laudes | immolent christiani», y sigue con seis estrofas más, cuyo comienzo es, respectivamente: 2, «Agnus redemit oves»; 3, «Mors et vita duello»; 4, «Dic nobis, Maria»; 5, «Angelicos testes»; 6, «Credendum est magis», y 7, «Scimus Christum surrexisse».

unas incluyen todo el texto del «Victimae»; otras, sólo la parte dialogada de dicha secuencia; otras añaden algunas complicaciones a la acción y al texto, anunciando ya la escena del *unguentarius*: a las Marías les han de ser entregados incensarios en su camino al sepulcro, y una versión, de Narbona, incluye los vs. 5-16 de la ripollense que publicamos más abajo; y en otras, en fin, el pasaje dramático del «Victimae» empieza en «Dic nobis, María».

Hemos de confesar que la teoría evolutiva de Young nos desconcierta en lo tocante a la escena indicada del *unguentarius*. En efecto, este personaje no consta expresamente indicado en las versiones referentes a dicho episodio por Young atendidas en el primer estadio, pero la escena de la compra de los ungüentos debía ya existir en ellas, aunque sólo insinuada y en un estadio muy rudimentario. En cambio, la personificación del *unguentarius* o *mercator* existe, sin la menor duda, y la escena de la compra de los perfumes está plenamente desarrollada en el texto de Ripoll, que, de todas las versiones conocidas en que figuran el personaje y la escena, es la más antigua y la que dedica atención más preferente y destacada a uno y a otra, hasta el punto de convertirles en partes esenciales del drama, no simplemente marginales: ese texto de Ripoll, que

Young negligea aquí y ante cuya consideración nunca consigue disimular su incomodidad, y que, conteniendo el personaje y la escena, no incluye, en cambio, la dramatización del «Victimae», esencial en la caracterización de la evolución del primer estadio de la *Visitatio*, según la teoría de Young. Por consiguiente, el proceso evolutivo propuesto por dicho autor no parece convincente en este punto, y en consecuencia habrá que suponer : o que antes de la incorporación del «Victimae» en la *Visitatio* la escena y la encarnación del *unguentarius* estaban, no sólo en gestación, sino formadas ya, o bien que, mientras un autor incorporaba el «Victimae» a la *Visitatio*, otro creaba, con total independencia de aquél, la escena y confería personificación al *unguentarius*.

El segundo estadio de la teoría de Young se distingue por la personificación dramática de los apóstoles Pedro y Juan. En las versiones relacionadas con el «Victimae», analizadas anteriormente, los personajes no eran dramáticos, excepto los implicados en el diálogo original — las tres Marías y el ángel o los ángeles. El coro o la congregación han de ser considerados como los discípulos a los que las Mujeres anuncian la Resurrección, pero no tiene todavía personificación dramática. Pedro y Juan ya están implícitos en unas cuantas piezas analizadas en la segunda fase

del primer estadio, porque el número de clérigos que dirigen las palabras «Dic nobis, Maria» a Magdalena o a las tres Mujeres es el de dos, y porque Pedro es mencionado en la expresión «Cito euntes...». Con todo, ni Pedro ni Juan están explícitamente indicados como personajes dramáticos, como lo están, en cambio, en este segundo estadio. La fuente del mismo es Io, xx, 1-10.⁶

La forma más simple la ofrecen las versiones que se limitan a la ida de ambos apóstoles al sepulcro. Otras versiones empiezan con la expresión «Maria Magdalene et alia Maria» (cf. Mt, xxviii, 1), que canta el coro cuando las Mujeres entran para dar comienzo a la pieza. Otras contienen un canto congregacional, al fin del drama, con el que la comunidad y el pueblo se suman al gozo de la liturgia; en piezas de procedencia ger-

6. Io, xx: «1. Una autem sabbati, Maria Magdalene venit mane, cum adhuc tenebrae essent, ad monumentum: et vidit lapidem sublatum a monumento. 2. Cucurrit ergo, et venit ad Simonem Petrum, et ad alium discipulum, quem amabat Iesus, et dicit illis: Tulerunt Dominum de monumento, et nescimus ubi posuerunt eum. 3. Exiit ergo Petrus, et ille alius discipulus, et venerunt ad monumentum. 4. Currebant autem duo simul, et ille alius discipulus praecurrit citius Petro, et venit primus ad monumentum. 5. Et cum se inclinasset, vidit posita linteamina, non tamen introivit. 6. Venit ergo Simon Petrus sequens eum, et introivit in monumentum, et vidit linteamina posita, 7. et sudarium, quod fuerat super caput eius, non cum linteaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum. 8. Tunc ergo introivit et ille discipulus, qui venerat primus ad monumentum: et vidit, et credidit: 9. nondum enim sciebant Scripturam, quia oportebat eum a mortuis resurgere. 10. Abierunt ergo iterum discipuli ad semetipsos.»

mánica, este canto es en vulgar. Otras incorporan toda la secuencia dramatizada del «Victimae», o buena parte de la misma, evidenciando un esfuerzo para alargar la escena de Pedro y Juan. En ellas la secuencia «Victimae» se emplea entera como conclusión litúrgica, después de la escena de Pedro y Juan; pero a veces ello ocurre antes de dicha escena, siendo esta aplicación más lógica y sus efectos más dramáticos. Otras, en fin, de procedencia germánica, añaden a la dramatización del «Victimae» el canto en vernáculo «Christ ist erstanden», después o antes de la escena de Pedro y Juan.

El tercero y último de los estadios propuestos por Young en la evolución dramática de la *Visitatio* se caracteriza por incluir una escena en que el centro es Cristo resucitado. Una vez más negligiendo el manuscrito de Ripoll — en este caso, el drama *De Peregrino* —, que él mismo dio a conocer, Young supone que la personificación y la presencia de Cristo en la *Visitatio* no ocurrió probablemente antes de la primera mitad del siglo XII, siendo el texto ripollense del siglo XI. Las fuentes del tercer estadio evolutivo son Mt, xxviii, 9-10, Mc, xvi, 9, y, sobre todo, Io, xx, 11-18.⁷

7. Mt, xxviii: «9. Et ecce Iesus occurrit illis, dicens: Avete. Illae autem accesserunt et tenuerunt pedes eius, et ado-

Las versiones más simples carecen de la escena de Pedro y Juan; y la de Cristo apareciéndose a Magdalena no es más que una mera extensión del episodio entre las Marías y el ángel o los ángeles. En otras, faltadas también de la escena de Pedro y Juan, se incluye la dramatización total o parcial de la secuencia «Victimae paschali». Estas últimas versiones ofrecen muchas incongruencias dramáticas, unas debidas a carencia de técnica, y otras por ser fracasadas tentativas para salvar el pequeño pero persistente problema que supone casar el contenido de la secuencia — gozoso, en su primera parte, y alusivo, en la segunda, a ciertas evidencias de la Resurrección, como «sudarium et vestes», «an-

raverunt eum. 10. Tunc ait illis Iesus: Nolite timere. Ite, nunciate fratribus meis ut eant in Galilaeam, ibi me videbunt.» Mc, xvi: «9. Surgens autem mane, prima sabbati, apparuit primo Mariae Magdalene, de qua eiecerat septem daemonia.» Io, xx: «11. Maria autem stabat ad monumentum foris, plorans: Dum ergo fleret, inclinavit se, et prospexit in monumentum: 12. et vidit duos angelos in albis, sedentes, unum ad caput, et unum ad pedes, ubi positum fuerat corpus Iesu. 13. Dicunt ei illi: Mulier, quid ploras? Dicit eis: Quia tulerunt Dominum meum: et nescio ubi posuerunt eum. 14. Haec cum dixisset, conversa est retrorsum, et vidit Iesum stantem: et non sciebat quia Iesus est. 15. Dicit ei Iesus: Mulier, quid ploras? quem quaeris? Illa existimans quia hortulanus esset, dicit ei: Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi ubi posuisti eum: et ergo eum tollam. 16. Dicit ei Iesus: Maria. Conversa illa, dicit ei: Rabboni (quod dicitur Magister). 17. Dicit ei Iesus: Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum: vade autem ad fratres meos, et dic eis: Ascendo ad Patrem meum, et Patrem vestrum, Deum meum, et Deum vestrum 18. Venit Maria Magdalene annuncians discipulis: Quia vidi Dominum, et haec dixit mihi.»

gelicos testes» — con los lamentos de la Magdalena y la aparición de Cristo a la misma. Otras son iguales a las anteriores, pero contienen la escena de Pedro y Juan, ofreciendo, por lo demás, parecidas dificultades. En otras aparece un elemento subsidiario, según Young, a la dramatización de los más importantes incidentes del hecho evangélico de la Resurrección: la compra de ungüentos y perfumes por las Marías. Las rúbricas de la mayoría de las piezas examinadas a lo largo de todo este proceso evolutivo aluden abundantemente a los objetos que las Mujeres llevan consigo — incensarios, cajitas, vasos, etc. —, en su camino hacia el sepulcro. Otras piezas se refieren a un altar lateral donde las Marías van a buscar los perfumes, o indican que éstos han de ser entregados a las piadosas Mujeres, o incluyen textos que sabemos se refieren al episodio evangélico de la adquisición de los ungüentos. Pero en ellas no consta expresamente la representación dramática del mismo, a pesar de estar éste mencionado por Mc, xvi, 1, y por el responsorio litúrgico «Dum transisset», que a menudo precede la *Visitatio*. La escena del *unguentarius* es tratada ocasionalmente, no ya en las piezas que tan sólo la anuncian, sino en aquellas en que comparece, puesto que figura en ellas como un episodio más dentro de la diversidad del drama, lo mismo

en las piezas examinadas por Young hasta el capítulo XIII de su libro, que en las versiones del *Ludus paschalis* — forma dramática más evolucionada y ambiciosa, con frecuentes elementos en vulgar, nacida de la *Visitatio*, pero ya independizada de ella —, que dicho autor estudia en el capítulo XIV.

Pero tampoco aquí el texto de Ripoll se aviene a las consideraciones de Young, puesto que la escena del *unguentarius* o *mercator*, aunque no exclusiva, es esencial en el drama *De tribus Mariis*, pero en manera alguna subsidiaria, como lo es en las demás piezas conocidas en que aparece;⁸ y porque en el drama ripollense falta, en

8. En contraste con el drama de Ripoll, la escena del *unguentarius* es subsidiaria, una más entre otras, en los restantes dramas conocidos que la contienen. Hay alusiones a dicha escena, a textos que sabemos se refieren a ella y a veces al personaje, que no habla, pero no evidencia dramática, en los siguientes manuscritos aducidos por Young en el vol. I de su obra: Toul, s. XIII (págs. 265 s.); Treves, s. XIII (págs. 280 s.); Narbona, s. XIV-XV (págs. 284 s.); Praga, s. XIV (=Prag VI, de SCHULER) (págs. 402 ss.), y Zwickau, s. XVI (pág. 670). No pueden entrar en este grupo las versiones en que las Mujeres simplemente aluden a los perfumes y a su intención de unguir el cuerpo de Cristo, como la de Orleans (ms. llamado de Fleury, s. XIII; YOUNG, I, págs. 394 ss.). Tampoco la de Indersdorf, s. XV, que Young incluye aquí a causa del fragmento «Sed eamus», al que completa así: «[unguentum emere]», cuando en realidad el verdadero complemento es: «et ad eius | properemus tumulum», texto que no es privativo de la escena en cuestión. También hay alusiones a la escena o al personaje, pero no evidencia dramática, en los siguientes manuscritos estudiados por ERNST AUGUST SCHULER, *Die Musik der Osterfeiern, Osterpiele und Passionen des Mittelalters* (Kassel-Basel, 1951) (véase el gráfico que publica el autor entre las páginas 18 y 19, y téngase en

cambio, la escena que Young reseña como específica de los textos del tercer estadio de su teórica evolución de la *Visitatio*, es decir, la aparición de Cristo a Magdalena, con o sin la dramatización

cuenta lo que decimos con respecto al mismo al final de la presente nota): Praga, VIII, s. xiv; Praga OS., II, s. xiv; Brschw., s. xiv (= Braunschweiger Osterfeier); Trier OS., c. 1400 (=Trier Osterspiel); Rhess., 1460 (=Rheinnessisches Osterspiel. Berlín); Wien OS., 1472; Donesch., 1485 (=Donauschinger Passion); Pfar., 1486 (=Pfarkircher Passion. Sterzing); Böhm. I, s. xv, y Böhm. II, s. xv (= Praga, Universidad, Ms. 17); Praga OS., I, s. xv; Boz., s. xv (=Bozener Passion); Eger, s. xv (Nurenberg); Brix., 1551 (=Brixener Passion. Innsbruck), y Freibg. I, 1599 (=Freiburg i.B.I.).

La escena y el mercader figuran con toda significación dramática en los textos publicados por YOUNG, I: Praga, s. xiv (= Prag VII, de SCHULER) (págs. 405 s.); Origny, s. xiv (págs. 412 ss.); Klosterneburg, s. xiii (págs. 421 ss.); Benediktbeuern, s. xiii (págs. 432 ss.), y Tours, s. xiii (págs. 438 ss.). Y los que estudia Schuler: Bbren. Gr. P., s. xiii (= Benediktbeuern grosse Passion. Munich); Praga I, s. xiv; Wfb. OS., s. xiv (= Wolfenbüttel Osterspiel); Frft. Dir., s. xiv (= Frankfurter Dirigierrolle); Insbr., 1391 (Innsbruck); Erlau III, s. xv, y Alsf., 1501 (= Alsfelder Passion. Kassel). Hállanse también en el extenso drama cíclico del manuscrito de Egmond, copia del siglo xv, publicado y estudiado por JOS. SMITS VAN WAESBERCHE, *A Dutch Easter Play*, «Musica Disciplina», VII (1953), 15 ss.

Con respecto al gráfico relativo a la escena del mercader o *unguentarius*, publicado por Schuler en su obra indicada, cabe advertir que los manuscritos Eins. II, s. xiii; Rhnau. IV, s. xiii; Engbg. II, s. xiv, y Civ. II, s. xiv, incluidos por el autor en el mismo, no contienen ni siquiera alusiones a la escena y al personaje, pues la simple referencia a la unión del cuerpo de Cristo no basta para suponer que la escena del mercader exista, aunque sea implícitamente (véase, en págs. 63, 67 y 96, el contenido de estas versiones del drama, y a partir de la pág. 131, las rúbricas correspondientes). En cambio, faltan en dicho gráfico los manuscritos de Tours, s. xiii, Bbren. Gr. P., s. xiii, Wien OS., 1472, Böhm. II, s. xv, y Freibg. I, 1599 (para el contenido de estas obras, vid. páginas 56 ss., 59 s., 72, 102 y 104; para las rúbricas, págs. 260 s. y 264). Otra de las negligencias más sensibles, no sólo del gráfico, sino de la obra entera, es el absoluto desconocimiento que tiene el autor de los dramas catalanes.

del «Victimae» y con o sin la intervención de Pedro y Juan.

Finalmente, la última y más compleja fase de tal evolución viene dada por la comparecencia en el drama de los soldados romanos que guardan el cuerpo de Cristo, con la escena correspondiente.

EL MANUSCRITO RIPOLLENSE. — Los dramas *De tribus Mariis* y *De Peregrino* hallanse en el tropario ripollense, de los siglos XI y XII, custodiado en el Museo Episcopal de Vich, ms. 105, fols. 58v.-60 y 60-61v., respectivamente. Ambos textos llevan música, aunque conservada parcialmente, y están copiados en la parte del códice escrita en el siglo XI.⁹

Se trata de una copia descuidada, defectuosa y en mal estado. De lectura difícil los dos textos e incompleto y desordenado el segundo, como

9. Según JOSEP GUDIOL, *Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich*, en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VII (1923-1927 [1932]), 130-132. En cambio, K. Young fechó dicho manuscrito como del siglo XII; pero no vemos motivo alguno que permita la duda sobre las aseveraciones de Gudiol en lo que se refiere a las diversas partes del códice y a su cronología. H. Anglés (vid. nota 11), siguiendo la opinión de Young, fecha la copia de ambos dramas en el siglo XII. Y R. B. Donovan escribe: «According to Gudiol, the folios containing this episode [*De tribus Mariis*, y también *De Peregrino*, que le sigue inmediatamente] were written in the latter part of the eleventh century, or at the beginning of the twelfth» (págs. 81 s. de la obra citada en la nota 12). En realidad, Gudiol, pág. 132, dice que la parte que contiene estos dramas es del siglo XI.

veremos, llevan, además, rúbricas insuficientes sobre los personajes y carecen prácticamente de ellas en lo que se refiere a la acción dramática y a la puesta en escena. Es muy probable que el conjunto de todas estas deficiencias haya sido la causa del poco aprecio que de los dos dramas tuviera su primer editor Karl Young.

Ambas piezas han sido publicadas por este especialista, según acabamos de ver, que las consideró como una sola composición,¹⁰ por Monseñor Higinio Anglés¹¹ y por Richard B. Donovan,¹² los dos últimos distinguiendo correctamente la independencia e individualidad de cada una de ellas.

«DE TRIBUS MARIIS»

EL DRAMA

La lectura del texto en el manuscrito es difícil en diversos lugares a causa de la escritura y porque una parte del original fue raspada para dar cabida a adiciones posteriores (ver nota 16). Por lo demás, tales raspaduras han sido causa de laceraciones en el folio correspondiente.

10. KARL YOUNG, *Some Texts of Liturgical Plays*, en *Publications of the Modern Language Association of America*, XXIV (1909), 303 ss., y *The Drama*, cit., 678 ss.

11. *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935), 275 ss., con la transcripción musical.

12. *The Liturgical Drama in Medieval Spain* (Toronto, 1958), 78 ss. y 85.

EL TEXTO. — Es como sigue :

VERSES PASCALES DE III M[ARIIS]

Eamus mirram emere
cum liquido aromate,
ut valeamus ungere
corpus datum sepulture.

Omnipotens Pater altissime, 5
angelorum rector mitissime,
quid facient iste miserime?

*Dixit*¹³ *Angelus.*

Heu, quantus est noster dolor!

Amisimus enim solatium,
Ihesum Christum, Marie filium; 10
iste nobis erat subsidium.
Heu, [quantus est noster dolor!]

Set eamus unguentum emere,
quo possimus corpus inungere;
non amplius posset¹⁴ putrescere. 15
Heu, [quantus est noster dolor!]

Dic tu nobis, mercator iuvenis:
hoc unguentum si tu vendideris,
dic precium, nam iam habueris.
Heu, [quantus est noster dolor!] 20

13. *Dixit*, ms. *dix*. Young, *Dicunt*. Donovan, *Dixit*.

14. *posset*, ms. *poscet*.

R[espondet] *Mercator:*

Mulieres, michi intendite.

Hoc unguentum si vultis emere,
datur genus mirre potencie,
quo si corpus possetis ungere
non amplius posset¹⁴ putrescere 25
neque vermes possent comedere.

Hoc unguentum si multum cupitis,
unum auri talentum dabitur,
nec aliter umquam portabitur.

R[espondet] *Maria:*

O mercator, unguentum libera. 30
Ecce tibi [dabi]mus m[un]era.¹⁵
Ibimus Christi ungere vulnera.
Heu, [quantus est noster dolor!].

[Cuncta, sorores, gau]¹⁵dia¹⁶
deflorent in tristitia 35
cum innocens opprobria¹⁷
fert et crucis suspendia
Iudeorum invidia
et principum perfidia.¹⁸
Quid angemus et qualia! 40

15. El texto entre corchetes es de lectura difícil.

16. A causa de las laceraciones que presenta el fol. 59 y de antiguos trazos escriturarios todavía visibles en el mismo, se infiere que el texto primitivo fue raspado y que en su lugar se escribieron los vs. 34-36, con dificultades para el copista, que tuvo que aprovechar lo máximo posible el espacio de que disponía y escribir con letra más pequeña. Desde luego, dichos vs. 34-36 poseen distinta versificación y forma estrófica que los anteriores. Vid. DONOVAN, 80, nota 22.

17. *opprobria*, ms. *obrobria*.

18. *perfidia*, ms. *perfudia*.

Licet, sorores, plangere,
 plangendo Christum querere,
 querendo corpus ungere,
 ungendero mente¹⁹ pascere
 de²⁰ fletu, viso vulnere, 45
 dilecto magno federe
 cor mo[n]stratur in opere.

Cordis, sorores, creduli
 simus et bene seduli,
 ut nostri cerna[nt] oculi 50
 corpus Christi, vim seculi.
 Quis volvet petram tumuli
 magnam sive vim populi?
 Virtus²⁰ celestis epuli.

Tanta, sorores, visio 55
 splendoris²¹ et lustrascio
 nulla sit stupefatio,
 vobis sit exultatio.
 Mors²⁰ et mortis occasio
 moritur vita vicio. 60
 Nostra surge surreccio!

Hoc, sorores, circuitu,
 lecto, dicite, sonitu
 illis²⁰ qui mesto spiritu
 et proditio²² transitu 65

19. Con la primera sílaba de esta palabra acaba la notación musical en el fol. 59 v.

20. Sobre esta palabra aparece escrita la letra *a*, sin que sepamos dar una explicación de su presencia.

21. *splendoris*, lección dudosa.

22. *proditio*, ms. *p[ro]diu[m]* (?).

dux victo surgit obitu
querantur lecto strepitu
... scis... dux ortitu.²³

Quid faciemus, sorores?
Graves ferimus dolores. 70
Non est, nec erit seculis,
dolor doloris similis.

Iesum gentes perimere,
semper decet nos lugere,
set ut poscimus gaudere, 75
eamus tu[m]bam videre.

Tumbam querimus non lento,
corpus ungamus unguento,
quod extinctum vulneribus
vivis prevalet omnibus. 80

Regis perempti premium²⁴
plus valet quam vivencium,
cuius amor solacium
iuvamen et presidium
et perenne²⁵ subsidium 85
sit nunc et in perpetuum.

[1] Ubi²⁶ est Christus, meus Dominus et filius excel-
si? Eamus videre sepulcrum.

23. Buena parte de este verso es ilegible. Inglés transcribe: *nam sanctis iam lux oritur.*

24. *perempti premium*, ms. *perhempti preuium.*

25. *perenne*, ms. *per homne.*

26. Las palabras *Ubi est Christus, meus Dominus*, están repetidas en cabeza del fol. 60, y la música empieza de nuevo en el mismo lugar.

- R[espondet] Angel[us]:*²⁷
- [2] Quem queritis in sepulcro, Christicole?
- R[espondent] Maria[e]:*²⁸
- [3] Ihesum Nazarenum crucifixum, o Celicole!
- R[espondet] Angel[us]:*²⁷
- [4] Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nunciate quia surrexit dicentes.
- R[espondet] Mari[a]:*²⁹
- [5] Alleluia, ad sepulcrum residens angelus nunciat resur[r]exisse Christum.
- [6] Te Deum laudamus.

De tribus Mariis es una bella versión de la *Visitatio Sepulchri*, formada por tres núcleos esenciales perfectamente cohesionados: la compra de los unguentos por las santas Mujeres, las lamentaciones de las mismas y la visita del sepulcro propiamente dicha. Al final de la ceremonia, se cantaba el «Te Deum laudamus».

LA ESCENA DEL «UNGUENTARIUS» (vs. 1-33).
Este núcleo comprende cuatro episodios, expresados mediante estrofas y metros diversos.

27. El margen está cortado.

28. Versión de Young. Donovan prefiere: *Respondet Maria*.

29. El margen está cortado. Seguimos la versión de Donovan, por cuanto siendo María Magdalena quien anuncia la Resurrección del Señor, como ocurre en otros textos, se consigue un mejor efecto dramático.

1.° Vs. 1-4, de ocho sílabas. Las Marías anuncian su decisión de comprar unguentos y perfumes para ungir el cuerpo de Cristo sepultado.

2.° Vs. 5-7, decasílabos, y v. 8, octosílabo. El ángel³⁰ del sepulcro comenta la actitud de las Mujeres. Este episodio viene subrayado por el v. 8, cantado por aquéllas y cuya función es paralela a la de un refrán o estribillo.

3.° Vs. 9-16, repartidos en dos estrofas de tres versos decasílabos, más el indicado estribillo. Las Marías se duelen de la pérdida de Cristo e insisten en su decisión de ungir el cuerpo del Salvador.

4.° Episodio de la compra de los unguentos, a modo de diálogo entre las tres Mujeres o una de ellas con el mercader. Lo forman tres estrofas de tres versos decasílabos rematados por el estribillo (vs. 17-20, 27-29, 30-33), estribillo que falta en la copia de la estrofa de los vs. 27-29, pero que el sentido, el estrofismo y la música requieren, y que, entre otras, la versión de Benediktbeuern, s. XIII, apoya, y la de Tours, s. XIII, confirma.³¹ Y una estrofa de seis versos decasílabos (vs. 21-26), sin refrán en nuestra copia.

30. Para la distribución del texto entre los personajes, véase más abajo, pág. 60.

31. Textos en YOUNG, I, 435 y 439.

Los vs. 1-4 no se hallan en otros dramas conocidos de procedencia no catalana. Figuran, en cambio, en la *Representació del Centurió*, vicenese, donde, aparte las rúbricas, constituye el único texto en latín de dicha obra dramática.³² Hay que pensar, por consiguiente, en el origen catalán de los versos mencionados.

Conocemos veintiuna versiones del drama, además de la ripollense, que contienen la segunda estrofa, con su estribillo (vs. 5-8), algunas en lengua vulgar.³³ Como se ve, su difusión ha sido importante. En todas las versiones no catalanas la estrofa es cantada por las tres Marías o por una de ellas, normalmente al empezar el drama. En cambio, en la de Ripoll la canta el ángel del sepulcro, como indica la copia, donde la rúbrica estará fuera de lugar,³⁴ si no queremos dar su exacto valor temporal a la forma verbal «dixit» (por «dixit»). Con la intervención del ángel en este episodio nótese que la obra adquiere mayor dramatismo y más vivacidad que sin ella, solu-

32. Texto en DONOVAN, 89; cf. págs. 82 y 91.

33. De los textos publicados por YOUNG, I, 285, 413, 439 y 670; Tours, s. XIII; Origny, s. XIV; Narbona, s. XIV-XV, y Zwickau, s. XVI. De los textos analizados por SCHULER, págs. 260 s., núms. 426-430; Brschw., s. XIV; Insbr., 1391; Praga OS. II, s. XIV; Wfb. OS., s. XIV; Frft. Dir., s. XIV; Rhess., 1460; Wien OS., 1472; Pfark., 1486; Eger, s. XV; Boz., s. XV; Erlau III, s. XV; Praga OS. I, s. XV; Böhm. I, s. XV; Böhm. II, s. XV; Alsf., 1501, y Freibg. I, 1599. Y el texto de Egmond, s. XV, publicado por SMITS, 31.

34. Como defienden Young y Donovan (pág. 79, nota 16).

ción, esta última, que prefieren las demás versiones. Por otra parte, es más adecuado poner la estrofa en boca de un ángel o de otro personaje que no en la de las Mujeres, si nos atenemos, respectivamente, a la invocación del v. 6 y sobre todo al v. 7, en el cual, por lo demás, «facient» o «faciant» tan sólo raras veces y en versiones tardías es sustituido por otra forma verbal apropiada, como «faciemus» (Egmond, s. xv; Zwickau, s. xvi), para intentar salvar la incongruencia. Así, pues, debido a la prioridad cronológica del texto ripollense, la conveniencia dramática de la escena del ángel y la coherencia del texto, frente a la época más reciente, la ausencia de dicha solución dramática y la sensiblemente menor coherencia de las demás versiones, podemos afirmar que el manuscrito de Ripoll contiene la versión más pura de la estrofa, y podemos, además, sospechar el origen de la misma en dicho cenobio.

Las dos estrofas siguientes son bastante repetidas. La primera (vs. 9-12) es igual en todas las versiones que la contienen, salvo algunas que presentan ligeras variantes en el v. 11 («ipse erat nobis consilium» o «nostra redemptio»)³⁵ En

35. Contienen la estrofa de los vs. 9-12 las versiones de Tours, s. xiii; Origny, s. xiv; Narbona, s. xiv-xv, y Zwickau, s. xvi (YOUNG, I, 285, 414, 439 y 670); Praga OS. II, s. xiv; Insbr., 1391; Wfb. OS., s. xiv; Frft. Dir., s. xiv; Rhess., 1460; Pfark., 1486; Böhm. I, s. xv; Eger, s. xv; Boz., s. xv;

cambio, la otra estrofa (vs. 13-16) se da, en las versiones conocidas, con variantes pronunciadas con respecto a la del manuscrito ripollense,³⁶ de modo que se confirma una vez más la originalidad y la singularidad del texto de Ripoll.

El diálogo de las Marías con el *unguentarius* o *mercator* (v. 17-33) comprende cuatro estrofas. Contienen la primera (vs. 17-20) diez manuscritos, con variantes en el v. 19 con respecto al de Ripoll.³⁷ La segunda estrofa (vs. 21-26) no se da igual a la ripollense en ninguna de las versiones comparadas. Ante todo, ninguna de ellas ofrece una estrofa de seis versos, como la nuestra. Sin embargo, la de Tours, s. XIII, contiene los seis versos indicados, pero distribuidos en dos estrofas separadas una de la otra y ambas rematadas por el estribillo «Heu».³⁸ En las demás versiones extranjeras, la estrofa consta de cuatro versos, contiene un texto muy variante y empieza por

Erlau III, s. xv; Praga OS. I, s. xv; Alsf., 1501, y Brix., 1551 (SCHULER, pág. 262, núms. 432-434), y Egmond, s. xv (SMITS, 31).

36. Tour, s. XIII; Origny, s. XIV; Narbona, s. XIV-XV, y Zwickau, s. XVI (YOUNG, I, 284 s., 414, 439 y 670); Praga OS. II, s. XIV; Insbr., 1391; Frft. Dir., s. XIV; Trier OS., c. 1400; Rhess., 1460; Böhm. I, s. XV; Eger, s. XV; Erlau III, s. XV; Praga OS. I, s. XV, y Alsf., 1501 (SCHULER, págs. 263 s., núms. 435-438), y Egmond, s. XV (SMITS, 31).

37. Tours, s. XIII; Benediktbeuern, s. XIII, y Origny, s. XIV (YOUNG, I, 414, 435 s., 440); Bbren. Gr. P., s. XIII; Insbr., 1391; Frft. Dir., s. XIV; Wfb. OS., s. XIV; Erlau III, s. XV, y Alsf., 1501 (SCHULER, págs. 264 s., núms. 424-444), y Egmond, s. XV (SMITS, 31).

38. Texto en YOUNG, I, 439 s.

«Huc proprius flentes accedite | hoc unguentum si vultis emere», o por «Hoc unguentum si vultis emere | huc proprius flentes accedite»,³⁹ o desarrolla una forma variante aún más alejada de la nuestra.⁴⁰ Como se ve, solamente el v. 22 es común a todas las versiones consideradas, salvo la de Tours, que contiene, aunque distribuidos en dos estrofas, todos los versos de la ripollense, que es, repitámoslo, la más antigua. Por otra parte, la propiedad de la versión catalana viene corroborada por un pequeño manuscrito, probablemente gerundense, de los siglos XIII-XIV,⁴¹ que contiene un fragmento de nuestro drama y que nos ha conservado los vs. 25-26, seguidos del estribillo «Heu». Todo ello es indicio de la popularidad en Cataluña y de la rareza fuera de la misma, de la versión de la escena que estudiamos.

La tercera estrofa (vs. 27-29) se halla en las versiones de Benediktbeuern, s. XIII, con variantes y remate del refrán «Heu»; Bbren. Gr. P., s. XIII; Tours, s. XIII, prácticamente igual a la de Ripoll y con refrán «Heu»; Origny, s. XIV, con pequeñas variantes, lo mismo que las versio-

39. Insbr., 1391; Wfb. OS., s. XIV; Frft. Dir., s. XIV; Erlau III, s. XV, y Alsf., 1501 (SCHULER, pág. 264, números 439-440), y Egmond, s. XV (SMITS, 31).

40. Benediktbeuern, s. XIII (YOUNG, I, 435).

41. Manuscrito descubierto y publicado por Donovan, 101.

nes que indicaremos en seguida; Insbr., 1391, con «Heu»; Wfb. OS., s. XIV; Frft. Dir., s. XIV; Erlau III, s. XV, con «Heu»; Alsfd., 1501, con «Heu»; Egmond, s. XV; además, el fragmento de Gerona, s. XIII-XIV, que ignoramos si llevaba dicho refrán, por estar cortado el manuscrito en este punto.⁴²

La cuarta estrofa del manuscrito de Ripoll (vs. 30-33) es, según nuestro conocimiento, versión única.

La escena ripollense del *unguentarius* adolece de algunos defectos de copia. Dos de ellos son la omisión del refrán «Heu» después del v. 26, a juzgar por la versión de Tours y la fragmentaria de Gerona, y después del v. 29, como quieren la música, el estrofismo y el sentido, como apoya la versión de Benediktbeuern, s. XIII, y confirman las de Tours, s. XIII, Insbr., 1391, Erlau III, s. XV, y otras. Y el tercero, la situación de la cuarta estrofa (vs. 30-33), que el sentido y el relato escénico aconsejan situar antes de la anterior, es decir, entre los vs. 26 y 27.

Al margen de estos defectos de copia, la escena posee una unidad y una trabazón perfectas en la versión ripollense, que es, por lo demás, la más antigua, mientras que en las versiones ex-

42. Para dichas versiones, vid. YOUNG, I, 414, 436 y 440; SCHULER, 265 s., núm. 447; SMITS, 32; DONOVAN, 101.

tranjeras emparentadas, más recientes siempre, la escena, tal como está concebida en nuestro texto, se da con menos coherencia y unidad y generalmente en estado fragmentario. No es arriesgado, pues, suponer que ha sido Ripoll el centro creador y difusor de la escena estudiada.

LAS LAMENTACIONES DE LAS MARÍAS. — Después de la compra de los unguentos, las piadosas Mujeres, camino del sepulcro, cantan un largo texto de versos octosílabos, lamentándose y haciendo diversas y profundas consideraciones (vs. 34-86). El episodio se distribuye en cinco estrofas de siete versos (vs. 34-40, 41-47, 48-54, 55-61, 62-68), tres de cuatro (vs. 69-72, 73-76, 77-80), y otra, final, de seis (vs. 81-86).

Muchas versiones de la *Visitatio*, con o sin la escena del *unguentarius*, incluyen el episodio de las lamentaciones, pero ninguna contiene parcial o totalmente las del manuscrito ripollense, que, también en este aspecto, es versión única. La dignidad poética y conceptual de estos versos, de factura y contenido muy eruditos, y el empleo de ciertos recursos retóricos medievales, como el de la concatenación de los versos mediante formas verbales de un mismo radical («plangere | plangendo», «querere | querendo», «ungere | ungendero», vs. 41-44), revelan la mano de un versi-

ficador culto y diestro, perteneciente sin duda a una escuela poética de tradición y prestigio. Nada se opone a que tal escuela sea la del cenobio de Ripoll, mercedamente famosa y muy activa.

LA VISITA DEL SEPULCRO. EL CANTO DEL «TE DEUM». — El tercer núcleo del drama viene constituido por el famoso tropo de Tutilo, en versión variante ([2]-[4]), ampliado en su principio con una secuencia apropiada ([1]) y adicionado al final con otra no menos pertinente ([5]). El enlace de las lamentaciones con el diálogo del tropo primitivo está muy bien conseguido mediante la secuencia [1], mientras que con el canto de la última ([5]) se obtiene un final apoteósico y muy ajustado. Este tercer núcleo mantiene, pues, la coherencia y la unidad que presiden en todo el conjunto de la pieza.

Arriba, págs. 13 ss., hemos hablado del origen, contenido y evolución del tropo y de su fundamental papel en la formación del drama eclesiástico medieval. Añadiremos que hay amplísima constancia de su empleo por las iglesias catalanas medievales, como pieza simplemente cantada, como texto dialogado o como drama representado. El libro de Donovan da completísima información sobre el empleo y conocimiento indicados.

Pero el aspecto más interesante del estudio de este tercer núcleo lo constituyen la ampliación y la adición antes indicadas. En efecto, las antífonas [1] y [5], asociadas al tropo, son muy raras fuera de Cataluña,⁴³ donde, por el contrario, fueron muy conocidas.⁴⁴ Así, pues, contienen la antífona [1], según nuestras noticias, tan sólo los tropos, representados o no, existentes en las siguientes fuentes no catalanas: dos manuscritos de Saint-Martial-de-Limoges (s. XII-XIII y s. XIII-XIV) y otro de Poitiers, cenobio muy relacionado con el anterior.⁴⁵ Santiago de Compostela conoce también el tropo con la indicada antífona; pero hoy queda fuera de duda la procedencia ripollense de la fuente compostelana.⁴⁶ En cambio, el tropo con la antífona comparece en los siguientes manuscritos catalanes: dos de Ripoll, aparte del drama *De tribus Mariis*,⁴⁷ tres de Vich,⁴⁸ uno de Santa Maria de l'Estany⁴⁹ y otro de Seo de Urgel.⁵⁰

43. Vid. YOUNG, I, 271, y *Some texts*, 302; E. WRIGHT, *The dissemination the liturgical Drama in France* (Bryn Mawr, 1936), 38; DONOVAN, 56 y 75.

44. Cf. DONOVAN, 56 y 75.

45. En YOUNG, I, 212, 271.

46. DONOVAN, 53 s., 56.

47. Existentes en Vich, ms. 105, s. XI, y ms. 106, s. XII-XIII. YOUNG, I, 212, y DONOVAN, 74.

48. Ms. 134, primer tercio del s. XIII; ms. 117, s. XIII; y una «consuetas» del s. XV. DONOVAN, 76 y 92.

49. Vich, ms. 118, s. XIV. DONOVAN, 77 s.

50. Texto en DONOVAN, 83.

Lo mismo acontece con la antífona [5] asociada al tropo. Entre las fuentes no catalanas, dos manuscritos de Saint-Martial-de-Limoges, siglo XI, distintos de los indicados,⁵¹ y otro de Arlés,⁵² contienen el tropo con la antífona. También, Santiago de Compostela, cuya dependencia con Ripoll ha sido indicada arriba. Huesca ofrece otro caso; pero el manuscrito correspondiente (s. XI-XII) parece que fue escrito en Francia.⁵³ Una copia del tropo oscense se conserva en un manuscrito de Zaragoza (s. XV).⁵⁴ No tenemos otras noticias de la asociación del tropo y la secuencia fuera de Cataluña. En cambio, son numerosas las fuentes catalanas que contienen dicha asociación: dos de Ripoll,⁵⁵ tres de Vich,⁵⁶ una de Santa Maria de l'Estany,⁵⁷ otra de San Juan de las Abadesas⁵⁸ y otra de Seo de Urgel.⁵⁹

Otra característica a subrayar, muy significativa también, es que las dos antífonas se encuentran en el mismo tropo únicamente en Ripoll y en otros manuscritos catalanes, además de Com-

51. YOUNG, I, 209.

52. Cf. DONOVAN, 56.

53. DONOVAN, 56 s.

54. DONOVAN, 57 s.

55. En Vich, ms. 105, s. XI (tropo distinto del indicado en nota 47), y ms. 106, s. XII-XIII.

56. Vid. nota 48.

57. Vid. nota 49.

58. En Vich, ms. 212, s. XV.

59. *Processionale*, 1527. DONOVAN, 193 s.

postela, fenómeno debido a la relación de este cenobio con el de Ripoll.

Por consiguiente, teniendo en cuenta que el manuscrito ripollense 105 es el más antiguo de todos los indicados — los de Saint-Martial no pueden ser anteriores a 1096 — y ateniéndose al estado embrionario del tropo en aquel manuscrito y al hecho de que dicho tropo, tal como se presenta en el códice y en otras fuentes catalanas — embrionario y combinado con una o con las dos antífonas —, fue muy popular en Cataluña y raro, en cambio, en otras partes, Donovan opina que esta particular composición se originó en el monasterio de Ripoll, difundiéndose después por Francia y Compostela debido a las relaciones de dicho monasterio con Saint-Martial-de-Limoges y con el cenobio gallego, respectivamente.⁶⁰

Finalmente, como en la mayoría de las piezas del género, el canto del «Te Deum» ([6]) cierra conclusivamente el drama en su totalidad.⁶¹

EL DRAMA DE LAS TRES MARÍAS EN CATALUÑA. — Algunos manuscritos catalanes se refieren a la «representatio» o al «officium» de las tres Marías, pero no siempre estamos seguros

60. DONOVAN, 56 y 75.

61. Para el canto del «Te Deum» en el drama medieval, vid. YOUNG, I, 233 s.

de que la obra representada sea del mismo tipo que nos ocupa, es decir, que incluya en la *Visitatio Sepulchri* la escena del *unguentarius* o mercader.

En una consuetud y en un breviario de Vich, de los siglos XIII y XIV, aparecen las indicaciones de «fiat representatio de III Mariis» y «fiat officium de tribus Mariis». ⁶² En unas cuentas de la catedral de Barcelona, de 1405, se habla de la «representació de la Resurrecció, de les tres Maries». ⁶³ Y en una consuetud de Seo de Urgel (s. xv) se indica la forma de representar las tres Marías y se copia el tropo pascual; parece que la representación dramatizaba con cierta amplitud dicho tropo. ⁶⁴ En todas estas referencias no hay evidencia de la escena del mercader. Pero es interesante retener la general constancia del título *De tribus Mariis* o *Les tres Maries*, explícito en todas, salvo en la consuetud de Seo de Urgel.

La documentación de Gerona es todavía más interesante. La famosa consuetud de 1360 nos habla de la «representacio de tribus Mariis» con el *Mercator*, la cual tenía que hacerse «sicut ordinatum est in tropiero» y en la que intervenían nada menos que nueve personajes. No se ha con-

62. En DONOVAN, 82 s.

63. *Ibid.* 161.

64. *Ibid.*, 83.

servado el tropario en cuestión. Pero, proceda o no del mismo, el fragmento, probablemente gerundense, de los siglos XIII-XIV, antes aludido, incluye, en efecto, al mercader, y contiene seis versos de nuestra versión ripollense del *De tribus Mariis*. Y es probable que la misma versión fuese representada en la colegiata de San Félix, de la misma ciudad, cuya consuetud del siglo XV alude a la «representatio de tribus Mariis». Finalmente, el decreto capitular de Gerona, de 1539, que denuncia ciertos abusos surgidos en la «representatio, que vulgo *Les tres Maries dicitur*», además de ofrecer detalles de gran interés, especifica los personajes que en ella intervenían, es decir: «*tres Marie*», «*Apothecarius cum Uxore et Filiolo*» y «*Mercator cum Uxore sua*», en un total de ocho personajes, que, con el ángel del sepulcro, aquí no aludido, suman los nueve indicados por la consuetud de 1360.⁶⁵

Durante cinco siglos, pues, el drama *De tribus Mariis* tuvo continuada vigencia y considerable vitalidad en Cataluña. Tal constatación es de indiscutible importancia para el problema de los orígenes.

CONCLUSIONES. — De todo cuanto antecede pueden deducirse las conclusiones siguientes:

65. Sobre los documentos gerundenses, DONOVAN, 99 ss.

El tropario ripollense, conservado en el Museo Episcopal de Vich, ms. 105, contiene, en los folios 58v.-61v., copiados en el siglo XI, dos dramas eclesiásticos, titulados *De tribus Mariis* y *De Peregrino*, pertenecientes al ciclo de la Resurrección del Señor. Algún folio presenta raspaduras y laceraciones, y la copia es descuidada, defectuosa y de lectura difícil. La del segundo drama es muy incompleta. Las rúbricas referentes a la intervención de los personajes son escasas y poco explícitas, y faltan, en realidad, las relativas a la acción y a lo que podríamos llamar, impropriamente, la puesta en escena.

Karl Young consideró que los dos dramas indicados eran dos episodios pertenecientes a una misma pieza. Sin embargo, la verdad no es esa, como han visto Anglés y Donovan y como demuestran los siguientes hechos. Primero, cada una de las dos piezas lleva su título en el manuscrito, individualizándolas una de otra: *Verses pascales de III Mariis*, para la primera, y *Versus de Peregrino*, para la otra. Segundo, el primer drama termina con el canto conclusivo del «Te Deum». Y tercero, la técnica del teatro medieval catalán tiende a singularizar, por representaciones separadas, los episodios dramatizados pertenecientes a un mismo ciclo argumental — en nuestro caso, el de la Resurrección —, frente a la del teatro

francés y centroeuropeo, que los reúne en una sola obra escénica más amplia, mediante adiciones sucesivas, no siempre, por otra parte, consiguiendo una fusión feliz. El hecho de no haber atendido o no haber visto estas circunstancias, además del estado general del manuscrito, las deficiencias de la copia y la pobreza de las rúbricas, nada orientadoras de la personalidad específica de los dos textos como dramas desarrollados, fueron sin duda las causas de la actitud tan poco valorativa de Karl Young frente a las dos obras ripollenses. Y, sin embargo, la importancia de ambas es excepcional en la historia de los orígenes del teatro religioso de la Edad Media.

Limitándonos, por el momento, a *De tribus Mariis*, notamos que la obra posee personalidad dramática indiscutible. Lo notamos al individualizar este drama de su compañero de manuscrito; al dar una distribución correcta a las rúbricas y a las estrofas, sin apartarnos del manuscrito, tal como hemos hecho en nuestra edición; al completar las lagunas de las rúbricas y, en ciertos momentos, del texto, y al ordenar alguna parte alterada en la copia, tanto por comparación con versiones afines, como por comprensión del sentido de la obra y la mecánica que mueve estos dramas, como veremos más abajo. Finalmente, la tradición del drama de las tres Marías en Catalu-

ña y los testimonios, especialmente gerundenses, relativos a su celebración, no dejan lugar a dudas en cuanto a la esencia completamente dramática del *De tribus Mariis* ripollense.

En el conjunto de los dramas medievales que desarrollan la escena del *unguentarius*, *De tribus Mariis* resalta por una serie de valores esenciales que en él concurren. Como hemos visto, fue escrito sobre el núcleo primitivo del tropo pascual dramatizado o *Visitatio Sepulchri*, según la versión particular que de dicho tropo nos da Ripoll y que vemos generalizada en Cataluña durante la Edad Media, frente a la rareza de dicha versión fuera de la misma; una versión caracterizada por el estado embrionario del tropo y por la asociación de las antífonas [1] y [5] con el mismo. La composición dramática nueva, desarrollada sobre el tropo dramatizado o *Visitatio* primitiva, la forman dos núcleos importantes: por una parte, la compra de los unguentos o escena del *unguentarius*, y, por otra, las lamentaciones de las Mujeres. La composición nueva, con esos dos núcleos dramáticos, es la más antigua que se conoce. Vale decir, pues, que es el drama ripollense el primero que desarrolla la escena del *unguentarius*. A tal prioridad cronológica hay que añadir los valores de coherencia y unidad que presenta el texto ripollense, tanto en lo que se refiere a

la perfecta fusión de los tres episodios — *unguentarius*, lamentaciones y *Visitatio* propiamente dicha —, como en lo que atañe a la corrección lógica y conceptual de los diversos episodios expresados en las estrofas. No dudamos en afirmar que una unidad y una coherencia así no se hallan en otra versión alguna de las conocidas. Por otra parte, el ripollense es texto único en ciertos pasajes (vs. 1-4, 34-86), o casi, en alguno más (vs. 21-26), y da versiones sin duda mejores que las demás fuentes en muchos versos (sobre todo, vs. 5-8). Además, nos da una versión peculiar del tropo pascual, embrionario y asociado con las antifonas [1] y [5], según hemos dicho reiteradamente. Es, por consiguiente, una forma original del drama. Por otra parte, la individualidad y rareza del drama ripollense frente a las versiones extranjeras, se mantienen en la continuidad del mismo en las iglesias catalanas hasta muy entrado el siglo xvi. Añadiremos, a todas estas cualidades, la dignidad poética e ideológica con que está redactado el drama.

Así, pues, la antigüedad del *De tribus Mariis*, su coherencia y unidad, su originalidad e individualidad en comparación con las demás versiones europeas emparentadas, su continuidad en el teatro sacro catalán hasta entrado el siglo xvi, y su dignidad poética e ideológica, son suficientes para

probar, por una parte, que esta forma de la escena del *unguentarius* es privativa de Cataluña y que, por otra, dicha escena se originó verosímelmente en Ripoll o, por lo menos, en Cataluña, como ya había insinuado Dürre y como ha creído Donovan recientemente.⁶⁶

La versión ripollense de la *Visitatio*, con la escena del *unguentarius*, se opone a la teoría evolutiva de Young. Este erudito creía que antes de la creación de dicha escena se había dramatizado el «Victimae paschali laudes» y que el episodio del mercader figura en la *Visitatio* como elemento simplemente subsidiario. Pero vemos que en el texto de Ripoll dicha escena aparece ya en el siglo XI, con independencia del «Victimae» y como uno de los elementos esenciales del drama, y no meramente subsidiario. Por consiguiente, podemos admitir que cuando a un desconocido eclesiástico se le ocurrió dramatizar el «Victimae», otro, ripollense o catalán, con independencia del anterior, y tal vez antes que él, quiso dar un más amplio desarrollo a la escena de la visita de las Mujeres al sepulcro, contenida en germen en el breve tropo. Para ello precisó, en versos y estrofas adecuados, el dolor de las

66. K. DÜRRE, *Die Mercatorszene im lateinisch-liturgischen, altdeutschen und altfranzösischen religiösen Drama* (Göttingen, 1915), 15 s., 24. DONOVAN, 82.

protagonistas y su decisión de comprar los perfumes y ungüentos con los que ungir el cuerpo de Cristo; hizo intervenir al ángel, que se complace de ellas; desarrolló la escena del mercader, dando vida dramática a este personaje y actualidad a la escena, hasta entonces insinuados y tan sólo aludidos por la acción de las Marías en su camino hacia el sepulcro y, a veces, por la intervención de un actor mudo que les entregaba los perfumes y ungüentos en incensarios, vasos o cajitas; y, él u otro poeta, enlazó la escena del mercader y la *Visitatio* del tropo con unas largas lamentaciones puestas en boca de las Marías, para concluir con la representación del tropo — el núcleo primitivo y germen del drama — y con el canto terminal del «Te Deum».

Ya hemos visto que la versión ripollense del *De tribus Mariis* adolece de algún desorden y algunas lagunas. Prescindiendo de la distribución de los versos entre los personajes, cuestión que abordaremos más abajo, y limitándonos al texto según lo hemos publicado, recordemos la restitución que hemos propuesto. La rúbrica *Dixit Angelus*, situada entre los vs. 7 y 8, tiene que encabezar los vs. 5-7, si no queremos dar, como hemos indicado, su valor temporal a dicha forma verbal, por «dixit». Después del v. 26 y del 29 falta la repetición del refrán «Heu». Finalmente,

la estrofa de los vs. 30-33 debería estar inmediatamente antes de los vs. 27-29, como requieren el sentido y el relato escénico.

Seguidamente estudiaremos, relacionándolos con nuestra rehabilitación moderna del drama, el escenario y los lugares escénicos, los actores, los personajes y el reparto del texto entre ellos, el vestuario, el attrezzo y la acción dramática.

LA REHABILITACIÓN

Al poner en la escena de nuestros días las tres piezas dramáticas del período románico, objeto del presente estudio, hemos huido con toda decisión de la mera arqueología y, por otra parte, hemos respetado, con la máxima fidelidad posible, el espíritu que anima estas breves manifestaciones de una época determinada, tanto en su aspecto general de productos de una sensibilidad estética y cultural de un período histórico dado, como en su incidencia particular en los orígenes del teatro sagrado europeo. Por otra parte, preside en esta labor rehabilitadora un criterio de síntesis y de abstracción de lo particular que permita llegar hasta lo esencial y al entronque con los valores y soluciones permanentes que estas arcaicas manifestaciones dramáticas encierran.

Todos aquellos aspectos de que tenemos constancia documental directa han sido respetados escrupulosamente. Así, el texto y la música. Y, cuando existen indicios, por leves que éstos sean, la ubicación de las representaciones, la condición social de los actores, el reparto del texto entre los personajes y la esencia y circunstancias de la acción dramática. Puesto que los manuscritos de las tres piezas son insuficientes, debido a su fragmentismo, a sus lagunas y a la parquedad de las rúbricas, es preciso recurrir a las fuentes de inspiración textual y, en su caso, musical del drama sacro de la Edad Media y a las versiones dramáticas relacionadas con nuestras obras, para completar los aspectos indicados y otros aún, como son la localización de los escenarios y lugares escénicos, las características del vestuario y el attrezzo.

Esta labor fundamental y de base no es, sin embargo, suficiente para una rehabilitación que pretenda revivir con ojos de nuestra época manifestaciones culturales pretéritas, que, más allá de su impronta temporal, mantienen vivas concepciones y soluciones artísticas y dramáticas, cuya permanente validez y eficacia una situación cultural posterior puede valorar con entusiasmo. Precisamente porque el teatro y el arte de nuestros días se asoman como nunca a aquel período

germinal y muy puro en que se formaron el espíritu y la personalidad de Occidente, una representación actual del teatro en sus orígenes debe de hacerse, cierto que mediante una prospección en las honduras de los siglos, pero a condición que sea a través del filtro de la sensibilidad de hoy, para ganar en la comprensión de tales obras y hacerlas actuales y vigentes.

ESCENARIOS Y LUGARES ESCÉNICOS. — Para el drama eclesiástico ripollense *De tribus Mariis*, objeto de la primera parte de nuestro trabajo, no poseemos ninguna referencia concreta a este respecto. Pero es innegable que la celebración del mismo se ubicaba en el interior del templo, como los dramas de su misma naturaleza, y que para su actualización se empleaban los espacios y lugares escénicos de dramas semejantes. Téngase presente, como norma general, que la celebración de los dramas eclesiásticos no se atenía rígidamente a reglas estrictas y comunes, sino que, dentro de unos determinados límites, por una parte se adecuaba a los espacios y dependencias de que disponía el templo de la comunidad celebrante, y respondía, por otra, a un pragmatismo convertido en tradición y costumbre.

El escenario de tales dramas solía ser el espacio comprendido entre el altar, el coro y, si

lo había, el sepulcro. Estos tres eran los lugares escénicos fundamentales, pero no los únicos, pues a veces las Marías, en su camino al sepulcro, recorrían una parte del templo o visitaban alguno de los altares laterales, en busca de los ungüentos. Un cuarto lugar importante es el que ocupaba el mercader, lugar casi nunca precisado y que dependía de la distribución de los otros tres.

El altar generalmente era el mayor. En los dramas menos evolucionados, entre ellos los que actualizaban solamente el tropo, el altar solía representar el sepulcro, solución corriente en Cataluña para los tropos dramatizados, sea el de Pascua, sean los de otros temas. En los dramas más evolucionados, puede decirse que el altar va perdiendo importancia como lugar escénico al compás de la evolución del drama, hasta convertirse en mero punto de referencia.

El coro ha revestido siempre especial importancia en el drama. Las Marías a veces parten de él en su camino al sepulcro, vuelven o se encaran a él para anunciar la Resurrección, o bien, cuando el sepulcro estaba cerca del mismo o en su interior, desarrollan en él la escena de la *Visitatio*, después de la compra de los ungüentos. En el coro la comunidad respondía a las Mujeres, si así lo requiere el texto, y entonaba el canto conclusivo del drama, que por lo común era el «Te

Deum». El coro-lugar es inseparable del corocomunidad, personaje sin encarnación específica.

El sepulcro, término de la visita de las Mujeres, fue cobrando cada vez más importancia. Ya hemos visto que el altar había desempeñado la función de sepulcro. Alguna vez era una figuración, en forma de caja situada cerca o encima del altar. Otras veces servía como tal la cripta o una sepultura importante custodiada por el templo. En algún caso, era utilizado el baptisterio. Pero en otros, mucho más frecuentes, el sepulcro era una construcción arquitectónica, cubierta y con entrada, lo bastante espaciosa como para albergar dos personas y permitir la entrada de una o dos más.⁶⁷ Vich, Gerona y Barcelona tuvieron un sepulcro de esta naturaleza, el de la segunda de dichas ciudades, probablemente construido en el coro, como era corriente.⁶⁸ La *Visitatio* propiamente dicha se desarrollaba ante el sepulcro y, en su caso, dentro, al menos en parte, cualquiera que fuese el emplazamiento del mismo.

El lugar escénico del *unguentarius* suele ser indeterminado. Ciertas formas del drama de la *Visitatio*, con alusiones implícitas a la escena del mercader, aluden a un altar lateral. En otras puede creerse que esta figura dramática se si-

67. YOUNG, I, láminas VIII y IX.

68. DONOVAN, 83, 99 y 161 s.

tuaba, aunque alejada, en el mismo plano del sepulcro, mediando un espacio intermedio suficientemente amplio como para dar la necesaria sensación de distancia y permitir las correspondientes evoluciones de las Marías. En realidad, el espacio escénico del mercader depende de la entrada en acción de las Marías y de la situación del sepulcro.

Al partir del criterio de síntesis y abstracción de lo particular que preside en la experiencia de las tres reposiciones modernas y que más arriba hemos indicado, el escenario y los lugares en nuestra rehabilitación del drama se dan en forma lo más alusiva posible, incluso como simple referencia a veces. Un tablado elevado constituye el espacio escénico sobre el cual han de representarse las diversas escenas. Lo preside un altar, situado al fondo y al centro, con alusiones ornamentales románicas. A la derecha del mismo, según el espectador, una figuración de sepultura o sepulcro, con el sudario y el lienzo; y a la izquierda, en dirección diagonal opuesta al sepulcro, la mesa del mercader, con cajitas y ampollas de unguentos. El coro puede situarse a un lado y detrás del altar, sobre tarimas que realcen su presencia, o a uno de los flancos del tablado, también encima de tarimas que destaquen a los cantores; hemos realizado

ambas experiencias, y la última permite una mayor plasticidad. La antigua ubicación en el templo queda plenamente sugerida al representarse el drama en una sala de la majestad y proporciones del Tinell barcelonés. Por lo demás, la solemne entrada del coro y los personajes, con las Marías al final, en medio del pasillo central de la sala, entre los espectadores, con dirección al escenario, hace aún más vivo y directo el recuerdo tácito de aquella ubicación.

ACTORES, PERSONAJES Y REPARTO DEL TEXTO ENTRE ELLOS. — La *Visitatio Sepulchri*, como los demás dramas del género, era representada por los eclesiásticos de la comunidad, desde los «superiores» y «domini», decanos y canónicos a diáconos, cantores, escolares y niños de coro, que encarnaban todos los papeles, incluso los femeninos, salvo en las comunidades de religiosas que conocían la costumbre.

El número de personajes de la *Visitatio* no es el mismo en todas las versiones. En algunas formas del tropo dramatizado es indefinido el número de Mujeres y el de los ángeles. En otras, también muy simples, como las usadas en Cataluña, los personajes son cuatro: dos ángeles y dos Mujeres. En cambio, ya en el siglo x, la versión del tropo contenida en la célebre *Regularis*

Concordia, requiere un ángel y tres Marías. Tampoco hay concordancia en las fuentes evangélicas: dos Marías y un ángel, según Mt, xxviii, 1-2, 5-7; tres Marías y un ángel, según Mc, xvi, 1-5; y dos ángeles y más de tres Mujeres, como quiere Lc, xxiii, 56, xiv, 1, 4, 10, 23. Io, xx, 11-21, menciona dos ángeles al contar la visita de Magdalena al sepulcro; pero éste no es el tema del tropo. Sin embargo, la liturgia autorizada muestra una cierta preferencia por un solo ángel, como Mt y Mc y en desacuerdo con el tropo, que alude a ángeles, en plural. Por otra parte, las divergencias que presentan los Evangelios y la misma liturgia inclinaron a los autores eclesiásticos a concretar en tres el número de las Mujeres,⁶⁹ según se halla en Mc.

En cuanto a la escena del *unguentarius*, los textos más primitivos — el de Ripoll, en primer término — aluden a un solo personaje. Más tarde serán dos mercaderes,⁷⁰ o el *Apothecarius* y su mujer,⁷¹ y, en Gerona, hasta cinco personajes: «*Apothecarius cum Uxore et Filiolo*» y «*Mercator cum Uxore sua*».⁷²

El coro aquí no encarna y ni siquiera alude

69. Véase la opinión de YOUNG, I, 217 s.

70. Tours, s. xiii. Texto en YOUNG, I, 440.

71. Benediktbeuern, s. xiii. *Ibid.*, I, 434.

72. Noticias de 1360 y 1539. La costumbre, es desde luego, anterior a la primera de dichas fechas. Véase arriba, págs. 43 s.

a ningún personaje. Su actitud es receptiva y pasiva durante toda la representación, salvo tal vez en el canto del estribillo «Heu», y, efectivamente, en el canto del «Te Deum», que cerraba la ceremonia.

En nuestra representación del drama ripollense los personajes son cinco, el coro aparte, todos ellos encarnados por actores masculinos. En primer lugar, las tres Marías, número claramente indicado por el título dado por el manuscrito al drama: *Verses pascales de III Mariis*. En segundo, un solo ángel, de acuerdo con los motivos antes indicados. Finalmente, un mercader únicamente, como expresa la rúbrica de los vs. 20-21: *Respondet Mercator*. El número de cantores que integran el coro puede variar, siendo preferible, por diversos motivos, el de doce o dieciséis.⁷³

Ateniéndonos a las escasísimas rúbricas e indicaciones del manuscrito, a la restitución del texto, según hemos visto arriba, y al número de personajes que hemos fijado, comparando nuestra versión con otras más explícitas, y teniendo en cuenta la finalidad dramática y actualizadora

73. Los actores, todos ellos cantores, así como el coro, pertenecen a la Coral Antics Escolans de Montserrat. Su excelente preparación musical y su formación religiosa y litúrgica les hacen particularmente aptos para la representación de obras como éstas. Los cinco personajes escénicos fueron encarnados según el siguiente reparto: *María Magdalena*, Magín Martín; *María Jacobé*, Jorge Porta; *María Salomé*, Pedro Pagés; *Ángel*, F. Xavier Torra; *Mercader*, Leopoldo Massó.

de nuestra rehabilitación, hemos distribuido el texto de la siguiente manera. Las tres Marías cantan conjuntamente los vs. 1-4. Les responde el ángel (vs. 5-7). Las tres Mujeres entonan el refrán (v. 8), reforzadas por el coro; lo mismo, cada vez que comparece dicho estribillo (vs. 12, 16, 20, 33; y, según la restitución propuesta, después del v. 26 y del 29). Sucesivamente cantan a solo Jacobé, Salomé y Magdalena, que habla al Mercader (vs. 17-19). Responde éste (vs. 21-26), a quien a su vez *Respondet Maria*, es decir, Magdalena (vs. 30-32). El Mercader replica a sus palabras (vs. 27-29). Las tres Marías, conjuntamente o a solo, cantan cada una de las estrofas de las largas lamentaciones de los vs. 34-86. En la última escena, es decir, la *Visitatio* propiamente dicha, las Mujeres se dirigen al sepulcro y cantan, las tres, la antífona [1]. Les responde el ángel, entonando la [2]. Magdalena, Jacobé y Salomé contestan con [3]. Sigue el anuncio de la Resurrección por el ángel ([4]). Magdalena comunica al coro y a los fieles la fausta noticia ([5]), y el coro canta el «Te Deum» ([6]).

VESTUARIO Y ATTREZZO. — Para la celebración de los dramas, los sacerdotes actores empleaban, como es lógico, el vestuario litúrgico y los

ornamentos de oficiar. Con todo, a veces se nota en los documentos la tendencia a dar leves referencias a la realidad, en el empleo de dicho vestuario. Tales referencias son casi siempre fruto de un naturalismo ingenuo y alguna vez producto de una intención simbólica.

Las vestiduras litúrgicas más comúnmente empleadas por los actores eclesiásticos que encarnaban las tres Marías, son las capas, indicándose en algunos casos que tienen que ser de calidad y hasta de seda. A menudo no se especifica el color de las mismas; pero a veces se precisa el blanco o el rojo. En un caso se nos advierte que tales capas han de ser «sub typo sanctorum mulierum». Siguen en importancia las dalmáticas, blancas, en general; pero, una blanca, otra encarnada y la tercera verde, las tres «ab camís» y «sinyell», en una representación de la seo mallorquina en que intervienen las piadosas Mujeres. Menos frecuentes son las casullas, rojas, y las albas. En Gerona, las tres Mujeres llevaban vestidos negros, sin especificar más. En los casos siguientes el vestuario va más allá del litúrgico: en Fritzlár y en Regensburg los niños que encarnaban las Marías iban ataviados, respectivamente, con «cappis sericis vel vestibus mulieribus» y «vestibus puellaribus».

Las Mujeres se cubrían la cabeza con hume-

rales y sobre todo con amitos. A veces las rúbricas nos dan otros detalles reveladores de aquel naturalismo ingenuo antes indicado, como éstos: «ad modum mulierum» y «ad similitudinem mulierum». O éste, referente a Magdalena, en una versión del *Peregrinus*, cuyo actor ha de ir «victus in modum mulieris caput circumligatus». En Mallorca y Seo de Urgel sabemos que se cubrían la cara con velos muy tenues.

Para encarnar el papel del ángel o de los ángeles el actor o actores empleaban asimismo vestiduras sacerdotales, en especial dalmáticas, blancas o rojas, albas — alguna vez ornadas de oro, y otras, completadas con estola roja o morada, o bien con dalmática — y, con menos frecuencia, capas y casullas. En ciertos casos sólo sabemos que llevaban ornamentos o vestidos blancos. No es infrecuente encontrar, aquí también, referencias naturalistas, como la que indica que los actores han de ir «ornati sicut angeli», o las que nos informan que aquéllos han de ir provistos de alas. Al igual que las Mujeres, frecuentemente se indica que los ángeles llevan cubierta la cabeza: con amito, sobre todo, o bien con humeral y hasta mitra. En algún caso, un fino lienzo rojo cubría la faz del actor.

No poseemos, en cambio, referencias concretas sobre el vestuario del *unguentarius*.

Por lo que concierne al attrezzo, sabemos que las tres Marías, en su visita al sepulcro, iban provistas de incensarios, especialmente, ampollas, frascos, cajitas y vasos, a veces de plata o de alabastro, que llevaban consigo en su aparición en escena, que recogían de un altar lateral o que les eran entregados por un actor u oficiante en función implícita de *unguentarius*, o por este último personaje, cuando tenía una intervención específica y clara como tal en el drama. A veces las Mujeres sostenían cirios o candelas en la mano libre; otras, menos frecuentes, un candelabro, una palma o una cruz. En algún caso, las rúbricas precisan que las Marías lleven consigo la moneda con que han de pagar al mercader.

No se señala con tanta profusión el attrezzo del ángel o de los ángeles. Cuando hay indicación expresa, lo más corriente es que lleven una palma o un cirio en la mano; en algún caso es un lirio o una espiga. Para el sepulcro se requieren un sudario y un lienzo.

Para el vestuario, en nuestra rehabilitación hemos procurado conjugar los datos documentales y los que nos ofrecen las artes del período románico con la expresividad y la belleza de línea y color exigibles en estas manifestaciones escénicas, hechas de plasticidad y sugestión sensorial como medios eficaces y directos para la exposición

de su contenido ideológico.⁷⁴ Así, pues, los actores que representan a las Marías van vestidos con una larga túnica gris claro y, encima, casulla corta, verde y ribeteada de oro. En la cabeza llevaban capucha negra en las primeras representaciones; posteriormente, amito del mismo color. El ángel se viste con túnica blanca, larga, y casulla corta. Esta última prenda es de color gris claro, con anchos ribetes gris oscuro y negro, en la parte inferior. Una serie de grandes ojos van pintados sobre el fondo gris claro, como, hacia la misma época, los pintara, en las alas de su ángel, el maestro del absis de Sant Climent de Taüll, hoy en el Museo de Arte de Cataluña. Debajo de la casulla va una tela blanca plisada, que asoma por la parte de los brazos y se despliega cuando el actor los levanta. Lleva amito blanco y la cabeza descubierta. El mercader viste túnica corta, encima de otra prenda de la cual emergen las mangas; calza medias y se cubre con un casquete. La túnica es negra; las demás piezas, verdes. Los componentes del coro visten túnica blanca y casulla del mismo color, con una gruesa tira vertical de color rojo, por la parte delantera, en las prime-

74. Los figurines han sido diseñados con toda propiedad por la sensible mano de Francisco Albors, profesor en la Escuela de Artes Suntuarias Massana, de Barcelona.

ras representaciones, y, posteriormente, con una tira no tan gruesa que, partiendo de los hombros, cruza el pecho del cantor, y otra vertical, que parte del punto medio de la anterior hasta el borde inferior de la casulla; ambas tiras son de color morado. Llevan amito blanco y la cabeza descubierta. Actores y coro calzan sandalias.

Por lo que se refiere al attrezzo, figuran en el altar un crucifijo y dos candelabros de forja, de estilo románico, y un plafón frontal, con el Pantocrátor y grupos de santos, pintados según el mismo estilo. En el sepulcro, un sudario y un lienzo. Para el mercader, una mesa, encima de la cual hay diversas cajitas, vasijas y tres ampollas, las cuales dicho personaje entregará a las Mujeres. Y para los cantores, tapas de pergamino para guardar los papeles del canto.

LA ACCIÓN DRAMÁTICA. — Debido a que el drama ripollense es una forma bastante simple de la *Visitatio Sepulchri*, sin otra complicación que la escena del *unguentarius*, que en nada altera aquella simplicidad, la acción dramática del mismo no debía variar mucho de la que poseían las versiones de la *Visitatio*, todavía muy estrechamente dependientes del tropo escenificado.

La primera constancia clara de dramatización del tropo se halla en la *Regularis Concordia*, del

siglo x. Por las rúbricas del código sabemos que el ángel se dirigía al sepulcro, sentándose en él, y que los tres sacerdotes que encarnaban a las Marías, «velut erraneos» y como si buscaran algo, hacían su camino hacia el sepulcro. Allí las Mujeres sostenían el diálogo con el ángel y después se volvían cara al coro, cantando «Alleluia, resurrexit Dominus» y anunciando así la fausta noticia. Intervenía nuevamente el ángel, que mostraba el sudario y el sepulcro vacío a las Marías. Éstas dejaban entonces sus incensarios, cogían el sudario, lo mostraban a la comunidad, cantando «Surrexit Dominus de sepulchro», y lo depositaban sobre el altar. En este momento, el prior empezaba el canto del «Te Deum», que proseguía la comunidad, mientras todas las campanas eran echadas al vuelo.

En Cataluña el tropo dramatizado lo representaban cuatro sacerdotes, dos de ellos situados detrás del altar, figurando los ángeles, y los otros delante, representando las Marías. Sobrevenía el diálogo del tropo; los dos ángeles se adelantaban, situándose uno en el ángulo derecho del altar y el otro en el izquierdo, y levantaban el palio que lo cubría, significando que Cristo había resucitado y que el sepulcro estaba vacío. Las Marías entonces, cara al coro, entonaban el «Alleluia», anunciando el acontecimiento. Seguía el canto del

«Te Deum» por la comunidad. Ésta es una de las formas más primitivas de la representación del tropo dramatizado.

En versiones más evolucionadas de la *Visitatio*, en las cuales el sepulcro tenía una función más destacada, y era una construcción arquitectónica suficientemente espaciosa, vemos al ángel o a los ángeles situados dentro del mismo. A veces los ángeles salen del interior del sepulcro para dialogar con las Marías; cuando no, el diálogo puede ocurrir dentro de aquél. Esto aparte, la acción en este tipo de versiones es, en esencia, como sigue. Las Mujeres entran en el coro y se dirigen al sepulcro; o van, desde un lugar indeterminado de la iglesia—en un caso se señala el sagrario— al sepulcro, por lo común situado en el coro; o, procedentes del coro, pasan al altar, a la cripta o a cualquier otro lugar convencional que figure el sepulcro y que no esté radicado en el coro, para regresar después a éste. Cantan el «Alleluia» mirando al coro y al público de fieles, y extienden el sudario del sepulcro sobre el altar, o lo muestran, extendido, al coro. Éste, finalmente, canta el «Te Deum», que inicia el abad, el obispo, otra jerarquía o simplemente un cantor, y continúa el resto de la comunidad.

Las indicaciones sobre la acción del mercader son muy escasas. Las rúbricas nos lo presentan

en un altar lateral, en el principal o, tal vez, en el coro. De todas formas, su situación depende de los lugares escénicos más importantes, del espacio que requiere la acción y de las evoluciones de los personajes. Sabemos que en Gerona, en 1539, el apotecario, su mujer y su hijo estaban situados en el altar al empezar la ceremonia; en cambio, el mercader y su mujer entraban después. Y nos consta también que «ipse persone representationem facture» *entraban* en la iglesia, para ir a situarse en su lugar, y que eran saludados con gran estrépito de atabales e instrumentos varios y con otras bulliciosas expansiones de los fieles.

Sobre estos datos esenciales y sobre noticias más circunstanciadas que aquí no podemos detallar, descansa el esquema del movimiento escénico ideado para la rehabilitación del drama, dentro del criterio general de recreación artística y de una flexible libertad en algunos detalles. Por lo demás, se ha procurado con todo interés reflejar la vinculación originaria del mismo con las funciones sagradas, mediante las actitudes de los actores y el ritmo de la acción, que se desenvuelve lenta y segura, con unción y dignidad, esquemática, pero expresiva.⁵⁷

75. Ha cuidado del movimiento escénico Manuel Cubeles Soler, con sensibilidad, acierto y profunda intuición artística.

El coro, el ángel y el mercader desfilan por el pasillo central, entre los espectadores, y se colocan en sus respectivos lugares. Detrás vienen las Marías, que suben al estrado, se sitúan ante el coro, se vuelven y avanzan hacia la parte delantera del escenario, cara al público. Cantan la primera estrofa, se compadece el ángel, interviene el coro con el canto del estribillo y prosiguen ellas, evolucionando con movimientos y actitudes sacerdotales y con un cierto hieratismo, durante las intervenciones cantadas del coro. Llegadas junto al mercader, dialogan éste y la Magdalena, que hace actitud de dar una moneda al *unguentarius*, quien la toma con avidez, comprueba su peso y valor y entrega una ampolla a cada una de las Mujeres. Acto seguido éstas cantan sus lamentos, realizando una serie de lentas y muy ceñidas evoluciones, hasta que, al fin de las mismas, las tres se sitúan cada una al lado de las otras, en sentido algo diagonal, al borde del escenario, al ángulo opuesto del sepulcro y cara a los espectadores. En este momento empieza el canto del tropo. Entonan, inmóviles, la primera parte de la antífona [1] y, el resto, andando en dirección al sepulcro. Al llegar junto a él, avanza el ángel, que les pregunta qué buscan. Las Marías hacen actitud de quedar deslumbradas, y responden, arrodillándose. El ángel replica y les muestra el sudario. Ellas

miran en el interior del sepulcro, dejan en el suelo las tres ampollas y se incorporan, admiradas y gozosas, con los brazos levantados. Mientras Jacobé y Salomé lentamente y con la misma posición de brazos se arrodillan en un extremo del escenario, frente y cerca del público, Magdalena, un poco más vivamente y con los brazos también levantados, anuncia al coro y después a los fieles la Resurrección del Señor comunicada por el ángel, situándose, finalmente, de pie, detrás de sus compañeras arrodilladas. Entretanto, el ángel ha cogido el sudario y lo ha depositado majestuosamente y con unción sobre el altar. Al terminar el canto de Magdalena, el coro entona el «Te Deum», con repique de campanas. A los pocos instantes todos los cantores se ponen en movimiento, y se sitúan convenientemente en el escenario. Después se retiran, pasando por el pasillo central de la sala, entre los espectadores, cantando siempre, hasta desaparecer. Detrás del coro siguen los personajes del drama, también cantando el «Te Deum».

(Continuará)