

ELS TEXTOS DRAMÀTICS SOBRE EL DAVALLAMENT DE LA CREU A CATALUNYA, I EL FRAGMENT INÈDIT D'ULLDECONA

La descoberta recent, a Ulldecona, d'un text dramàtic fragmentari relatiu al Davallament de la Creu suggerí l'objecte inicial del present estudi. Tanmateix, atesa la manca d'estudis fonamentals sobre el tema a les nostres lletres, em semblà convenient de completar el pla primitiu amb un treball on fos fet l'inventari, l'anàlisi i les mútues relacions de les peces escèniques basades en l'esmentat motiu, escrites a Catalunya del segle XIII al XVIII i conservades en l'actualitat, i on s'indiqués, al mateix temps, la vinculació d'aquests textos amb la vasta producció de les Passions dramàtiques catalanes.

I

LES PASSIONS DRAMÀTIQUES CATALANES

En el teatre, el tema del Davallament de la Creu es relaciona amb el més general de la Passió, vist que pot ésser un dels grans episodis dramatitzats per ella. Hi ha Passions escèniques que no l'inclouen i d'altres que sí. En aquest darrer cas, la Passió adopta un text de personalitat independent, amb vida pròpia i creat al marge d'ella. I és que, en definitiva, els textos escènics del Davallament de la Creu són obres autònomes i que tenien llur representació dramàtica particular, però que a vegades els encarregats del muntatge associaven amb la representació de la Passió, com a tercer dels tres grans episodis de què aquesta consta.

A causa de la relació dels Davallaments amb les Passions dramàtiques, i perquè m'hi hauré de referir sovint en el transcurs d'aquest estudi, és convenient de resumir aquí els resultats d'un estudi meu sobre el nombre i les característiques dels misteris passionítics coneguts a les nostres lletres des dels orígens del gènere fins al segle XVIII. L'esmentat estudi, redactat

el 1955,¹ posa en relleu l'existència de vuit Passions dramàtiques catalanes conservades; nombre avui potser superat, ja que existeix, segons sembla, algun altre espècimen descobert darrerament, però que no he pogut veure. A causa del nombre de textos conservats i de llur varietat, la producció catalana sobre el drama del Gòlgota és, doncs, senzillament excepcional i de les més extenses d'Europa, si no la més extensa.

Heus ací la relació de les vuit Passions indicades.

Primera. — Té els seus orígens a la segona meitat del segle XIII. En posseïm dos manuscrits fragmentaris, el més reculat dels quals és dels volts del 1330. N'ha estat conservada una traducció gascona i llenguadociana, pràcticament sencera, coneguda per Passió Didot, del 1345.² Amb altres dues del mateix temps, és, de les vulgars, la més antiga d'Europa. A judicar per la traducció, començava pel miracle del guariment del cec de naixença, i acabava amb diversos episodis de la Resurrecció. El conjunt constitueix una obra unitiva, formada per una successió d'escenes travades i depenent les unes de les altres. La representació devia ésser feta tota seguida, amb els naturals descansos obligats per la llargària de la peça. No hi figura el Davallament de la Creu, però sí l'escena, que retrobarem després en tots els textos d'aquest tema, segons la qual Josep d'Arimatea demana a Pilat permís per a despenjar i enterrar el cos de Crist, i aquell ho autoritza, a condició de tenir l'evidència de la mort de Jesucrist, que obté cridant el Centurió i escoltant les seves paraules; amb elles el Centurió confirma, amb pocs versos, la mort del Crucificat i confessa creure en la santedat d'Ell.

Segona. — Correspon a la Passió de Cervera, del 1534, escrita per mossèn Baltasar Sança i mossèn Pere Fons, que tingueren present alguna Passió anterior. D'acord amb una tècnica dramàtica arcaica, que segurament coexistia amb la ben oposada de la primera Passió, la narració escènica de la de Cervera no és unitària ni travada, sinó dividida en diversos episodis més o menys breus i estretament relacionats pel tema i per la cro-

1. *La légende de Judas Iscariot dans le théâtre catalan et provençal: Essai de classification des Passions dramatiques catalanes*, «Actes et mémoires du 1^{er} Congrès international de langue et littérature du Midi de la France» (Avinó 1957), 68-106. N'he fet un extracte a la introducció del llibre d'A. SABANÉS, *La Passió d'Esparguera* (Barcelona 1957), 12-18.

2. A *La légende de Judas*, 69-76, addueixo els arguments i el testimoniatge d'erudits que proven la provenença catalana del model de la Passió Didot. Afegim-li l'opinió favorable del malaguanyat ISTVÁN FRANK, *Fragment de Passion catalan conservé à la cathédrale de Barcelone*, «Miscelánea filológica dedicada a Monseñor A. Grier», I (Barcelona 1955), 256, n. 28, on diu: «Sur l'origine catalane de la "Passion Didot", qui est certaine...»

rologia dels fets que hom representa. Els alludits episodis es caracteritzen per llur condició de petites peces dramàtiques, que, representades els dies i a les ocasions propis dels esdeveniments que desenrotllen, se sumen formant una Passió cíclica. Les esmentades peces o quasi misteris que integren la Passió cerverina són: *Lo convit de Làtzer*, representat el Dilluns Sant; el *Consilium contra Christum*, per al Dimecres; la *Cena i captura de Crist*, per al Dijous, i que amb el que segueix i el precedent constituïrien la Passió pròpiament dita; la *Passió i mort de Jesús*, per al Divendres al matí; la *Representació del devallar del infern*, per al «Divendres après dinar»; *Lo plant de Magdalena*, per al «després dinar del Disapte Sant», i el *Davallament de la Creu*.

Tercera, quarta, cinquena i sisena. — Són quatre Passions mallorquines contingudes al manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya, datat el 1598 i el 1599. Cadascuna és constituïda per dos misteris que es completen: el primer, relatiu als episodis del Dijous Sant i representat aquest dia, i el segon, referent als del Divendres i representat durant aquesta diada. La tercera de les Passions mallorquines, segons l'ordre d'aparició al manuscrit, és la més extensa, dins la reducció característica d'aquestes *consuetes* o misteris, i la més propera a la setena Passió, la primera forma de la qual ens és coneguda a través d'un manuscrit del segle XVII, com veurem. De les tres restants, la primera és molt breu, i probablement es tracta d'una reducció d'un text força més antic; la segona és més culta que l'anterior, i la quarta, que ho és més encara, és obra personal, però no reeixida, d'un anònim. El còdex conté, a més, diversos altres misteris que escenifiquen episodis relacionats amb la Passió de Jesús i que devien ésser representats abans o després, segons el tema, de les quatre Passions indicades. Entre els esmentats misteris cal citar dos Davallaments de la Creu en català, un de castellà i un intent de traducció, tot seguit abandonat, d'aquest darrer, dels quals ens ocuparem degudament més avall.

Setena. — L'anàlisi de la setena Passió dramàtica exigeix un estudi més detallat que les altres, per raó de la seva complexitat.

Per a la seva estructuració hom ha aprofitat textos més antics, amb els quals emparenta la tercera Passió mallorquina, ha ampliat passatges i parlaments i, sobretot, ha tendit a agrupar en un de sol diversos misteris més o menys autònoms i representats en ocasions distintes, com a la Passió de Cervera i a les consuetes mallorquines. L'esmentat agrupament és constant, pel que fa als misteris de la Passió pròpiament dita, en el sentit que aquests seran pràcticament els mateixos sempre, tret de variants i arranaments no essencials. Quant al Davallament, que va a continuació

dels indicats, el text, amb variants i arranjaments, acostuma d'ésser també sempre el mateix, llevat d'alguna excepció. En molts textos aquests tres misteris constitueixen els tres *actes* de la Passió dramàtica. El primer abraça, en general, des de la tramesa dels deixebles a Jerusalem fins a la sentència de Pilat; el segon, des del plany de la Verge i el via crucis fins després de la crucifixió; i el tercer és el Davallament, seguit de l'enterrament de Crist. Davant aquests misteris o *actes* constitutius hom pot trobar un o diversos pròlegs o *locs*, els misteris de la conversió de la Samaritana i de la Magdalena, l'entrada de Crist a Jerusalem i el comiat de Jesús i la Verge. Cal advertir que, a diferència dels tres misteris essencials, el pròleg o pròlegs i els altres misteris darrerament indicats no responen sempre al mateix text, sinó a diversos. D'altra banda, després del Davallament algunes versions afegeixen el misteri de la Resurrecció.

La setena Passió ens ha estat conservada per diversos manuscrits i edicions, els uns i les altres presentant els mateixos episodis essencials, tot i que alguns enclouen passatges, generalment breus, que manquen en els altres, i que d'altres tracten els passatges fonamentals més o menys llargament i ofereixen variants, reduccions o addicions, altrament secundàries.

El manuscrit més reculat que coneixem de la setena Passió és el conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16295,³ que sembla redactat per dos copistes de mitjan segle XVII. Tanmateix, la versió que conté no és pas la més antiga, ans constitueix una reducció d'una de més primitiva, més àmplia i més lliure, que subsisteix en manuscrits copiats als segles XVIII i XIX i que és la base de l'imprès de la Passió de Manresa, representada el 1774 i el 1798. La versió reduïda, doncs, conté únicament els tres *actes* esmentats, és més cenyida que les versions manuscrites més arcaïques de la setena Passió, i suprimeix els passatges apòcrifs continguts en aquelles, amb una intenció deliberadament censoradora, sens dubte motivada per les orientacions eclesiàstiques provinents del concili tridentí. La versió censurada és seguida per alguns manuscrits posteriors i, com veurem ara mateix, influeix en els impresos dels segles XVIII i XIX.

Els indicats impresos es poden distribuir en tres grups. El primer és format per un nombre més aviat reduït d'impressions fetes a partir del 1753. El grup reproduceix una Passió representada a Vic el 1752 (*Llastimosa tragedia...*). El text, més cenyit, i la forma mètrica són diferents de les altres

3. Ha estat publicat per E. JULIÀ MARTÍNEZ, *Poetas dramáticos valencianos*, II (Madrid 1929), apèndix, pàgs. 655-694. Julià Martínez no indica la procedència del manuscrit quan l'alludeix, al vol. I, pàg. CXXXIII. El creu escrit «en los límites de Cataluña, al norte de la provincia de Castellón». De fet, no hi ha cap raó, lingüística o d'altra classe, per a suposar-lo d'aquelles comarques, ja que el text indubtablement és redactat en català oriental.

Passions. L'estil és savi, amanerat, al gust de l'època, i poc precís. És obra nova, tot i que la versió reduïda de la setena Passió en bona part li ha servit de canemàs, i la podem considerar com la vuitena Passió catalana.

El segon grup conté la Passió representada el 1773, també a Vic. La primera edició és probablement d'aquest mateix any (*Tràgichs y dolorosos passos...*). El text, en bona part, és el de la versió censurada, però conté nombrosos manlleus de la vuitena (Vic 1752). La Passió del 1773 constitueix, doncs, un arranament, no pas una obra nova. Les primeres edicions van sense nom d'autor; però poc temps després del 1773, les noves edicions, encapçalades amb un títol llarguíssim, que abregem per *Representació de la sagrada Passió*, atribueixen el text a fra Antoni de Sant Jeroni, trinitari descalç de Barcelona. Des d'aleshores aquesta versió conegué un extraordinari èxit editorial i fou estampada molts cops a Vic, a Barcelona i a Lleida, durant els segles XVIII i XIX. En realitat, les edicions atribuïdes a fra Antoni no fan sinó reproduir el text del 1773, però cada vegada amb menys manlleus a la vuitena Passió, i això, en profit d'un retorn evident a la setena Passió, tant pel que fa a la versió censurada, com a la tradicional d'alguns manuscrits i a la de Manresa. Fra Antoni de Sant Jeroni, doncs, no és l'autor de la Passió que hom li atribueix, sinó un arranador. Al seu torn, l'arranjament del trinitari ha servit de base a diversos d'altres, fets durant els segles XIX i XX, i ha constituït fins fa relativament poc temps el text de la majoria de representacions conservades per tradició.

Finalment, el tercer grup conté la Passió representada a Manresa els anys 1774 i 1798. Fou llargament editada a l'esmentada ciutat i a Barcelona (*La gran tragèdia de la Passió...*). El text és intermediari entre la versió censurada i la versió arcaica, més lliure, aquesta, i no recollida per la impremta. La versió manresana resulta ésser, de les impreses, la més fidel a la setena Passió, malgrat les petites i discretes ampliacions que hi notem. Aquesta fidelitat sembla que no passà desapercebuda als impressors, els quals a la portada subratllen que llur versió és «la única que se ha fet fins vuy dia que no y hàgia variació». La seva divulgació, no tan important com la de l'arranjament del frare barceloní, ha estat, però, molt extensa.

Vuitena. — Correspon a la Passió representada a Vic el 1752 i publicada a partir de l'any següent (*Llastimosa tragèdia*), que hem estudiat més amunt. No obtingué gaire èxit, i a partir del 1773 es refon, en part, dins l'arranjament fet sobre la base de la setena Passió i, al cap de poc temps, atribuït pels editors a fra Antoni de Sant Jeroni. Per altra banda, les edicions successives de l'arranjament del trinitari van prescindint cada vegada més dels manlleus de la vuitena, segons que hem vist.

II

ELS DAVALLAMENTS DE LA CREU A CATALUNYA

Ja hem indicat que els misteris sobre el Davallament constitueixen peces autònomes, amb vida independent i objecte de representació particular, però que a vegades eren associades a representacions més àmplies de la Passió, com a tercer dels seus tres grans episodis essencials.

Els textos que conec sobre el Davallament de la Creu són els següents, sense comptar l'escena entre Arimatea, Pilat i el Centurió continguda a la primera Passió, on manca el Davallament, segons que hem dit. L'esmentada escena, per altra banda, figura en tots els Davallaments conservats.⁴

Primer. — Fragment copiat en un petit rectangle de paper, de la primera meitat del segle XIV i conservat a la Seu barcelonina. Es tracta d'una de les rares mostres de misteri copiat per papers de personatges, a ús dels corresponents actors. En aquest cas, el paper, segurament fragmentari, és el de Nicodem. Només conté catorze versos, en noves rimades, del seu diàleg amb Josep d'Arimatea, dividits en dues rèpliques: la primera, manifestant la seva voluntat d'ajudar Arimatea a despenjar el cos de Crist; i la segona, disposant-se a començar el pietós treball. El text no correspon a cap dels coneguts, però es relaciona amb el fragment d'Ulldecona, com veurem. El breu manuscrit ofereix una altra particularitat important, que és la de consignar el nom de dos actors que encarnaren, en dues ocasions, el personatge, anomenats G. Huguet i N'Esperandeu.

Segons István Frank, el descobridor del manuscrit, es tracta d'un

4. Segons sembla, a Lleida el 1456 hom representava una Passió processional el Dijous Sant, pels carrers, i una altra damunt d'un cadafal, en una de les dependències de la Seu. Pels documents es desprèn que, almenys aquesta darrera, escenificava l'episodi del Davallament de la Creu (cf. L. RUBIO GARCÍA, *Introducción al estudio de las representaciones sacras en Lérida* (Lleida 1949), 26-27). Consta que se'n representava un a la Seu de Girona el 1560, el text del qual també ignorem (cf. RICHARD B. DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain* (Toronto 1958), 104). Damunt una de les roques o entremesos de la processó de Corpus, a València, hi era representat un Davallament, entre 1517 i 1523; no n'hem conservat el text (cf. H. CORBATÓ, *Los misterios del Corpus de Valencia*, «University of California Publications in Modern Philology», XVI (1932-1933), 83, 152). Fins a la present centúria, a Palma i altres indrets de Mallorca se celebrava, el Divendres Sant, una cerimònia del Davallament; la feien, tot cantant el *Christi* a duo, dos sacerdots que encarnaven Josep d'Arimatea i Nicodem, vestien túnica romana i anaven proveïts de martells, tenalles i escales (segons GABRIEL LLABRÉS, *Repertorio de «Consuetas» representadas en las iglesias de Mallorca (Siglos XV y XVI)*, RABM, V (1901), 926; vegeu també el lloc citat infra, nota 7).

fragment de Passió catalana.⁵ Tanmateix, no tenim cap més indici, per a asseverar-ho, que la relació dels dos temes entre ells, i així, és millor de considerar el Davallament barceloní com a peça independent i autònoma, com totes les del seu gènere i tema.

Segon. — És contingut a la Passió de Cervera, del 1534 (segona Passió catalana). Ocupa els versos 1228-1294 de l'edició d'Agustí Duran i Sanpere, el seu descobridor.⁶ Nicodem, Josep i Gamaliel demanen el cos de Jesús a Pilat, que els l'atorga. Ja al Calvari, tots tres parlen — dos versos cadascun —, i Nicodem desclava la corona i els claus; els donen a Magdalena, que els adora i els mostra al poble. Posen el sagrat cos a la falda de Maria, que recita i canta un patètic plany. Després duen el cos professionalment al sepulcre, cantant *In exitu Israel*.

Aquesta obra, en noves rimades, és particularment breu i se singularitza de les altres del mateix tema. En cap altra redacció catalana no figura Gamaliel a l'escena indicada. Pilat no s'assessora amb el Centurió sobre la mort del reu, com ja feia la primera Passió i faran els altres Davallaments. Dins la reducció general, l'extrema brevetat de tots els parlaments contrasta amb l'adoració i l'ostentació dels claus i la corona per Magdalena i el plany de la Verge, més extensos i detallats. Estem davant una de les formes més primitives del gènere, com indica la composició del text, constituït essencialment per l'esmentada adoració i ostentació dels impropis per Magdalena, i pel plany de Maria, que ja trobem en formes dramàtiques incipients emparentades amb el drama eclesiàstic en llatí i en llatí i vulgar; aquesta part essencial va precedida per les escenes, a penes desenrotllades, d'Arimatea i els seus companys, de primer davant Pilat i després a la creu. Bé que inclòs dins el conjunt de la Passió cervera, cal considerar aquest Davallament, una vegada més, com a peça autònoma. Pel que fa al seu autor, no podem considerar-ne els candidats ni Sança ni Pons, que sens dubte aprofitaren un Davallament anterior. Quant a la seva datació, penso que, a causa de la seva tècnica rudimentària i del seu parentiu amb un cert tipus de drames eclesiàstics, podríem retrotreure el text primitiu potser a la segona meitat del segle XIV.

Tercer. — Aquest lloc correspon al Davallament d'Uldecona, a causa de la seva probable època de redacció i de la seva tècnica i del seu

5. Vegeu l'estudi indicat a la n. 2; ocupa les pàgs. 247 a 256 de la miscel·lània indicada. La descripció i la procedència del manuscrit les fa el mateix estudiós a *Les «Varia codicum fragmenta» des Archives capitulaires de la Cathédrale de Barcelone*, «Scriinium», I (1951), 13-18. Aquí l'autor considera el manuscrit com del segle XV; en canvi, a l'altre article, més recent, de 1955, el fa de la primera meitat del XIV, opinió més d'acord amb la llengua i que nosaltres acceptem.

6. Un «Misteri de la Passió» a Cervera, *EUC*, VII (1915).

contingut. En parlarem amb més d'extensió a la tercera part del nostre estudi.

Quart. — Segons que hem dit, el manuscrit 1139, de la Biblioteca de Catalunya, ultra les quatre Passions indicades, conté dos Davallaments catalans, un de castellà i un inici de versió catalana del darrer, abandonada pel traductor tot seguit d'haver-la intentada. Ara veurem els dos textos catalans; més avall, a la nota 10, seran alludits el castellà i l'intent de traducció.

El primer text ocupa els fols. 77^v-78^v, i el segon, els fols. 177^r-178^v.⁷ En realitat, ambdós reproduïxen el mateix text, llevat d'un pròleg de 42 versos, que només apareix en el segon, i d'un lapsus de còpia que notem en el primer, que deixà de registrar, sens dubte per descuit, 44 versos, els quals figuren al segon. Per a l'anàlisi del quart Davallament, doncs, seguiré el text de la segona còpia.

És una obra formada per diversos fragments, nous alguns d'ells, i els altres manllevats d'alguna Passió dramàtica i d'algun Davallament més antics. Aquesta forma compositiva, així com la brevetat, l'extrema concisió, la descurança, la confusió i la pobresa general que presenta la peça, són característiques comunes a la gran majoria de les consuetes del manuscrit mallorquí.

El pròleg, distribuït en estrofes de sis versos heptasíl·labics, és culte i sembla recent; exposa un seguit de consideracions i meditacions sobre el sacrifici de Crist. Segueixen els soliloquis de Pere i Joan, que planyen llur dolor, amb versos escrits en noves rimades. Fa l'efecte de textos aprofitats de Passions més antigues; almenys el plany de Pere és molt semblant al que trobem en una de les que figuren al mateix manuscrit. Aquesta part s'acaba amb unes lamentacions de la Verge i Joan, on el text de la Verge és en estrofes de quatre versos heptasíl·labics, i el de Joan, en canvi, en noves rimades; jo diria que el text de la Verge és nou, i que el de Joan, al contrari, és més antic que l'actual redacció del Davallament.

Després del plany de la Verge comença el tema específic de la peça. Aquesta part, la més extensa, és redactada en estrofes de quatre versos, de la forma a b a b, llevat de tres casos a b b a i d'un altre, constituït per quatre versos en noves rimades. La versificació de tot aquest passatge presenta la particularitat d'una forta vacil·lació entre l'heptasíl·lab i l'octosíl·lab — el vers de les noves rimades —, amb un evident predomini del darrer. A judicar per aquest fet i pel contingut i la natura dels versos,

7. El primer Davallament fou publicat per GABRIEL LLABRÉS dins el *BSAL*, II (1887-1888), 53-55.

sembla que ens trobem davant una redacció nova, en quartetes, d'un text més antic redactat en noves rimades.

L'esmentat indret escenifica els episodis següents. Josep d'Arimatea i Nicodem, davant la creu, decideixen de demanar el cos de Crist a Pilat. Hi van, fan la petició, i Pilat envia un patge al Centurió perquè vingui a la seva presència. Acut el Centurió amb un escuder, i, a instàncies de Pilat, certifica la mort de Jesús mitjançant un monòleg més aviat breu, en el qual alludeix el terratrèmol i l'episodi de la llançada, i fa professió de fe. Pilat atorga el permís, i els dos deixebles li ho agraeixen. Novament al Calvari, adoren el Crucificat. Nicodem dona preferència a Josep perquè desclavi el sant cos; però pugen tots dos ensems, adoren successivament els peus, el costat i el cap de Crist, i baixen el cos. A prec de Joan, posen Jesús a la falda de Maria, tot conhortant-la. Amb una sola estrofa de quatre versos sense cap qualitat, la Verge fa el seu plany, i acaba així el Davallament.

L'obra, a pesar de la seva limitada vàlua i d'ésser un arranament poc afortunat, es representava anualment a la Seu mallorquina, segons testimoni de la rúbrica inicial de la primera còpia: «Cobles del Devallement de la Creu, que's fa cade any en la Seu de Malorca». En l'estat en què ens és coneguda, aquesta redacció podem suposar-la de la segona meitat del segle XVI, i els textos en què es basà l'arranjador per a la darrera part de l'obra potser daten de la darrerria del XV.

Cinquè. — És el que trobem a la setena Passió, constituint el tercer dels episodis dramàtics essencials que la integren. És un text llarg, amb nombroses escenes que l'enriqueixen, ben estructurat, amb un bon desenvolupament dramàtic, i força evolucionat quant a la forma mètrica.

El cinquè Davallament ha conegut diverses versions, la més divulgada de les quals és la continguda al manuscrit de la setena Passió, redactat al segle XVII. Vet aquí el seu contingut, segons l'expressat manuscrit.

Nicodem i Arimatea comenten la mort de Jesús, i decideixen de demanar el cos a Pilat per donar-li sepultura. Tot seguit es retiren per tal de visitar la Verge.

Surt en escena el Pretor, amb un criat i un patge, preocupat i anguiós a causa de la sort de Crist. El patge anuncia la visita d'Arimatea, que demana permís per a despenjar el cos de Jesús. Pilat s'estranya que Jesús hagi ja expirat, i el Centurió, que en aquell instant arriba amb soldats, la hi certifica amb un monòleg llarguíssim on rememora els episodis de la crucifixió i la mort del Fill de Déu, i on fa professió de fe en Ell. Pilat remarca la perffidia dels jueus i exposa els seus dubtes sobre el que ha de fer. Josep recorda la seva petició, i Pilat consent a la fi.

Segueix un diàleg entre la Verge, Joan i Magdalena, que fan les seves lamentacions al peu de la creu, on hi ha també les altres Maries. Senten gent que ve i temen que no siguin els jueus, però apareixen Arimatea i Nicodem. Ambdós adoren Crist a la creu, consolen la Verge i les santes dones i manifesten llur intent. Posen les escales a la creu. Oració de Josep i Nicodem. Adoració de la corona, les nafres, les mans i el costat. Ajudats per Joan i Magdalena, desclaven els claus i els adoren. Baixen el Crist i el posen a la falda de Maria. Plany de Nostra Dona. Arimatea li demana llicència per a enterrar Jesús. Nou plany de Maria; Josep insisteix. Amortal·len Jesús i el duen al sepulcre, tot cantant *In exitu Israel*. Josep, Nicodem, Joan, les tres Maries i la Verge adoren el sepulcre i el tanquen. Surten d'escena, cap a la creu. Entren el Centurió i els soldats per guardar el sepulcre, i tot seguit s'adormen.

La santa comitiva, novament davant la creu, que adoren agenollats. Es disposen a sortir, fent companyia a la Verge en la seva soledat, i Josep, dirigint-se al públic, invita tothom a sumar-se al dolor de la Verge, i demana perdó pels possibles errors comesos durant la representació.

La forma mètrica distingeix també aquest Davallament dels anteriors, ja que en la seva major part el text és distribuït en estrofes de cinc versos heptasillàbics, que és l'estrofisme corrent en els textos dramàtics que segueixen la tendència humanística des dels primers decennis del segle XVI. Amb l'esmentada forma estròfica hom empra també el *romance* i el *romancillo*, usats en el llarg monòleg del Centurió i el plany de la Verge, i en els diàlegs subsegüents a l'un i a l'altre. El compte sillàbic i l'ús de les rimes solen ésser correctes i força vigilats, la qual cosa corrobora l'origen erudit de la versió.

En definitiva, aquest Davallament és un text nou, més ambiciós i complex que els indicats, tret del d'Uldecona, on trobem una ambició i una complexitat semblants. Per altra banda, el seu estil és culte, amb pretensions literàries, no sempre ben assolides, ni de molt, i amb una llengua decadent.

La versió que acabem de resumir la trobem en la majoria dels manuscrits posteriors i en les edicions de la setena Passió, si bé amb addicions, reduccions i variants diverses. Un altre manuscrit ens ofereix, com veurem un xic més avall, una versió distinta a la indicada, però pertanyent a la mateixa família de redaccions característiques del cinquè Davallament. I el mateix manuscrit i un altre copien una escena que no pertany a cap redacció d'aquest Davallament, segons que direm al lloc oportú.

Per a escatir l'època de la formació d'aquestes redaccions tenim un valuós testimoniatge. En efecte; a la darrerria del 1558 aparegué a València, dins el *Ternario spiritual*, l'*Aucto de la quinta angustia*, «nueva-

mente compuesto, y añadido y mejorado por Juan Timoneda».⁸ Es tracta d'un Davallament de la Creu en castellà, que el diligent i fecund escriptor i llibreter de València, basant-se en un text recent, arranjà amb addicions i millores, segons que expressen les últimes paraules del títol, ara mateix copiades. Hom s'ha preguntat si aquell text «nuevamente compuesto» era el Davallament castellà, imprès a Burgos pocs anys abans, concretament el 1552,⁹ amb el qual el de Timoneda guarda una relació molt estreta, ja que els 601 versos de la versió de Burgos han estat conservats en el text de Timoneda, amb nombroses variants i la substancial addició de 117 versos més. A pesar de tot, algunes de les variants de l'imprès de Burgos i l'absència en ell d'aquelles addicions, algunes realment importants i no degudes probablement a Timoneda, obliguen a pensar que el text de Burgos no és el model de Timoneda i que, per altra banda, l'esmentat text tampoc no és una versió original. No sembla inversemblant, doncs, que, per tractar-se d'un tema dramàtic popular, l'*Aucto* hagués conegut una versió encara més primitiva, de la qual deriven el text de Burgos i el de Timoneda.¹⁰

Tot i que el text és diferent i que les escenes no són exactament les mateixes, el nostre cinquè Davallament segueix un model molt semblant al dels dos textos en castellà, tant pel que fa a l'extensió aproximada, a l'ambició literària, a l'estructuració escènica i al desenvolupament dels episodis, com a la forma estròfica, essencialment constituïda, com hem vist, per estrofes de cinc versos heptasil·làbics. El model esmentat degué ésser escrit poc temps abans del 1550, i degué motivar tot seguit una primera redacció del cinquè Davallament, sobre la qual probablement operà l'arranjador del text contingut a la setena Passió, segons que ens l'ofereix el manuscrit del segle XVII. Per altra banda, l'esmentat model primitiu, segurament redactat en la versificació i l'estrofisme característics de la

8. Un exemplar del *Ternario* ha estat modernament reimprès pel P. FÉLIX G. OLMEDO, *Un nuevo Ternario de Juan de Timoneda*, «Razón y Fe», XLVII (1917), 277-296, 483-497; XLVIII (1917), 219-227, 489-496. En aquestes darreres pàgines és reproduït l'*Aucto de la quinta angustia*.

9. El text ha estat publicat per J. W. CRAWFORD, a RR, III (1912), 280-300.

10. Sobre aquesta qüestió veg. J. E. GILLET, *Timoneda's (?) «Aucto de la quinta angustia»*, MLN, XLVII (1932), 7-8; i especialment, W. H. SHOEMAKER, *The Llabrés manuscript and its castilian plays*, HR, IV (1936), 245-246. A les pàgs. 239-255 del mateix treball, Shoemaker estudia la còpia de les tres peces del *Ternario* de Timoneda, continguda al ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, repetidament indicat; duen els títols d'*Obra llamada La Pastorella*, fols. 82^v-90^v; *Aucto del Nacimiento*, fols. 90^v-97^v, i *Del Descendimiento de la Cruz*, o sigui, l'*Aucto de la quinta angustia*, fols. 97^v-102^v. Shoemaker no parla, en canvi, de l'intent de traducció, no reeixida i aviat abandonada, que probablement el mateix copista intentà de l'esmentat *Aucto*, amb el títol de *Representatió del Davallament de la Creu*, al fol. 235, última peça conservada al manuscrit.

tècnica dramàtica humanística, es basa sens dubte en textos anteriors, en noves rimades, tal com s'endevina en el Davallament de la Creu d'Ulldesona, que pot ésser un d'aquells models, a judicar per la seva relació amb les versions del cinquè Davallament, tant l'emparentada de Timoneda, com la catalana pròpiament dita, segons que veurem.

Amb variants, addicions i supressions trobem la versió del manuscrit del segle XVII en uns quants altres dels segles XVIII i XIX, i en l'imprès que reproduïx la Passió representada a Manresa el 1774 i el 1798. D'altres manuscrits incorporen petites escenes i fragments que manquen en aquella versió i que són romanalles d'altres de més antigues conservades per tradició manuscrita, o bé fruit de noves i parcials creacions, altrament poc significatives. El Davallament que és reproduït a la versió impresa de la Passió representada a Vic el 1773 (*Tràgichs y dolorosos passos*), i després atribuïda a fra Antoni de Sant Jeroni en edicions posteriors (*Representació de la sagrada Passió*), és un text que segueix un procediment compositiu semblant. Els impresos de la Passió del 1773 utilitzen força, a més, el sisè Davallament, inclòs a la vuitena Passió (Vic 1753), del qual parlarem després, mentre que les successives edicions atribuïdes a fra Antoni van eliminant més i més manlleus de l'alludit sisè Davallament, en benefici d'un retorn a la versió del manuscrit del segle XVII i de l'imprès de Manresa; a més, incorporen versos que n'estan inspirats, a vegades servilment, i textos més o menys breus que semblen nous.

Com podem veure, ens trobem davant una obra d'una extrema fluïdesa, de la qual coneixem tres tipus emparentats: el cinquè Davallament, l'edició de Burgos i el text de Timoneda. Cadascun d'aquests tipus és format per una successió argumental d'escenes i episodis fosos amb més o menys fortuna. La desmembració, en cada tipus, d'escenes i episodis o la incorporació d'altres de més antics o de nova creació, ha donat origen a tipus derivats i estretament relacionats amb els que semblen més consistents. Aquí hem de tenir present la poderosa facultat compositiva dels textos dramàtics de tècnica primitiva, mitjançant l'addició o la supressió de fragments argumentals i textos breus, i la natura peculiar dels gèneres tradicionals i populars, que viuen en estat latent durant llarg temps, a vegades segles i tot, i que donen origen a infinites variants d'un mateix text.

Del parentiu que els tipus indicats presenten entre ells podríem adduir, a més de llur estructura general, contingut i ambició, diverses coincidències. Per exemple, la d'aquesta estrofa, que suposa dependència d'una font comuna, però no dels textos comparats entre ells:

*Aucto de la quinta angustia**Cinquè Davallament,
versió del ms. del s. XVII*

«JOSEPH

«JOSEPH

Muy magnífico pretor,
yo, como antiguo criado,
tanto vuestro servidor,
hos pido me hagáys, señor,
merced del crucificado.»¹¹

A vós, magnífich señor,
yo, com a vostre criat,
a bé que som lo menor,
vos prech que'm fasau favor
de donar-me al crusificat.»¹²

Pel que fa a la tradicionalitat dels textos, podem citar alguns casos que la corroboren. En primer lloc, en estudiar més avall el Davallament d'Ulldecona veurem una semblança colpidora entre uns versos d'aquest text i el de Timoneda i una imatge comuna a tots dos, els quals de segur que eren també en l'original en què degué basar-se el valencià. Per altra banda, al mateix indret remarcarem un text comú entre el Davallament d'Ulldecona i el contingut a la Passió de Vic de 1773, amb la particularitat que aquest text, que jo sàpiga, no és en cap més versió, així manuscrita com impresa, del cinquè Davallament.

La força de la tradició ve testimoniada, així mateix, pels manuscrits 26 i 64 de la Biblioteca de Catalunya, que contenen el cinquè Davallament i la setena Passió. Tots dos manuscrits copien — el primer, d'una manera fragmentària perquè li falta un foli, i el segon, completa — una notable variant de composició del Davallament, en el sentit que l'escena del dubte de Pilat si Jesús és ja mort a la creu, el seu remordiment, la tramesa d'un criat a cercar el Centurió perquè la confirmi i el llarg monòleg d'aquest, amb la seva professió de fe, consisteix en un text redactat en noves rimades i més antic que no el de l'escena corresponent al cinquè Davallament, i que l'esmentada escena no es troba en aquest episodi essencial, sinó al final de l'anterior, o sigui com a conclusió de la Passió pròpiament dita.

Cal recordar que aquesta escena ocupava un lloc semblant dins la primera Passió catalana, la qual, per altra banda, no escenificava el Davallament de la Creu pròpiament dit, segons que ja remarcàrem. ¿Ens trobem davant la romanalla d'una forma compositiva arcaica — la mateixa que seguia la primera Passió —, o bé es tracta d'una escena despresa d'un Davallament desconegut, distint dels que ací inventariem, i afegida a la Passió per la força tradicional de l'esmentada forma compositiva?

L'indicat manuscrit 26 ofereix una altra particularitat important, i és que, feta abstracció de l'escena a dalt indicada, dels 375 versos de què

11. Ed. OLMEDO, «Razón y Fe», XLVIII (1917), 409 b.

12. Ed. JULIÀ MARTÍNEZ, *Poetas dramáticos valencianos*, II, 685.

es compon el Davallament que hi és copiat, 176 versos són traducció literal i 42 més traducció lliure de conceptes i versos de l'*Aucto de la quinta angustia* de Timoneda. La resta és formada per apariats i estrofes de cinc versos, alguns dels quals poden ésser anteriors a l'*Aucto*. Un detall interessant d'aquesta versió és que Josep demana de davallar el cos secretament i que Pilat li ho concedeix parlant-li a cau d'orella i recomanant-li que ho faci sense que els jueus se n'assabentin. Aquest detall deu provenir d'un Davallament desconegut.

Sisè. — El darrer Davallament que conec correspon al contingut a la vuitena Passió, representada a Vic el 1752 (*Llastimosa tragèdia*). Bé que basat en l'arquitectura del cinquè, és obra nova, més resumida i més breu, amb un altre text, d'estil més pretensions i retòric, molt conceptuós, rebuscat i ple d'imatges, confús i poc reeixit. Pilat expressa la seva confusió pel fet d'haver sentenciat Jesús i dubta que ja hagi mort. El Centurió, en un breu monòleg, confirma aquella mort i confessa la seva fe en el Fill de Déu. Penediment de Pilat. Arimatea i Nicodem demanen el cos de Crist, amb una certa arrogància. Pilat hi consent. El Capità demana soldats per a vigilar el sepulcre. Al Calvari, Josep, Nicodem, la Verge, Joan i les Maries es disposen a davallar el cos de Jesús, amb la conformitat de la Verge. Li desclaven les mans i els peus. Jesús, a la falda de la Verge. Plany de Maria. Ungeixen i cobreixen el cos sagrat, i el duen a la sepultura. Jesús, al sepulcre. Els soldats vénen per custodiar-lo. Els sants personatges tornen a la ciutat. Els actors acaben demanant gràcia i perdó «per lo autor de la Passió | y lo autor de la poesia».

El sisè Davallament, com hem dit, influí damunt la versió del cinquè, segons que el trobem a la Passió de Vic del 1773. En les edicions posteriors, que atribueixen aquesta Passió a fra Antoni de Sant Jeroni, hom va suprimint més i més manlleus del sisè Davallament, sense, però, eliminar-los tots.

III

EL DAVALLAMENT D'ULLDECONA

El manuscrit que el conté es troba a l'Arxiu parroquial de Sant Lluç, de l'esmentada població. Consta de tres fulls solts, format quart, sense numerar, arrencats d'un còdex més extens. Són escrits a dues columnes. El darrer full és arrugat a l'extrem esquerre superior, i més avall, abraçant la tercera part superior, hi ha un estrip, tot plegat afectant la lectura d'alguns versos. La lletra, molt bona, és de mitjan segle XVIII. S'han conservat només 248 versos.

Les escenes contingudes al manuscrit són les següents. I. Mondleg de Josep d'Arimatea, que hi fa pietoses consideracions sobre la mort de Crist i manifesta la seva intenció de demanar el sagrat cos al pretor (vv. 1-20); II. Diàleg entre Josep i el patge, i permís de Pilat perquè aquell entri (vv. 21-30); III. Petició de Josep (vv. 31-44); IV. Pilat dubta que el reu hagi mort; tramet el patge a la recerca del Centurió (vv. 45-50); V. Arimatea promet al patge de recompensar-lo, si és diligent (vv. 51-54); VI. Diàleg del patge i el Centurió, que s'estranya que Pilat l'obligui a deixar la guàrdia del Crucificat (vv. 55-64); VII. El Centurió, a la pregunta de Pilat, confirma la mort de Jesús i creu en la seva divinitat (vv. 65-98); VIII. Pilat dóna el permís, que Arimatea agraeix (vv. 99-104); IX. Josep troba Nicodem i li comunica la mercè que li ha estat atorgada; Nicodem n'està content; aparellen la mortalla, els ungüents, els martells, les tenalles i les escales (vv. 105-138); X. La Verge i Joan, al peu de la creu; senten fressa i temen que no siguin els jueus que s'apropin; en conèixer que es tracta de Josep i Nicodem, Joan conforta la Verge, a punt de desmaiarse (vv. 139-174); XI. Arimatea i Nicodem, davant la Verge i Joan; conforten nostra Dona i li comuniquen llur intenció; ella els ho agraeix (vv. 175-192); XII. Els dos deixebles secrets, agenollats davant el Crucificat, fan un acte de contrició i humilitat (vv. 193-204); XIII. Josep i Nicodem puguen a la creu; desclaven i adoren, successivament, la corona, la mà dreta, l'esquerra i els peus (vv. 205-228); XIV. Jesús a la falda de la Verge; plany de Maria, seguit del de Joan, inacabat aquest darrer (vv. 229-248).

El d'Ulldecona és text únic i desconegut. La comparició de les seves escenes amb les corresponents dels altres Davallaments de què tenim notícia demostra la seva vinculació als tipus més evolucionats del gènere, respecte als quals, tanmateix, se'ns presenta en una fase encara incipient. Per altra banda, el valoren força la seva reflexiva seguretat i la seva coherència, tant pel que fa a l'estil com a la composició i a l'ambició devota i de pensament, sempre, és clar, dins les limitacions dels textos d'aquesta mena.

Per raó del to de les pietoses consideracions que hi fa l'autor, l'escena I té una altura superior als corresponents passatges dels altres Davallaments, en els quals Josep i Nicodem comenten els fets luctuosos d'una manera més anecdòtica. A remarcar també un fet excepcional: Josep d'Arimatea, ell tot sol, obre aquesta escena amb què s'inicia la representació, mentre que en els altres textos del mateix tema — llevat, potser, del primer Davallament, com direm més avall — ho fa acompanyat de Nicodem.

És freqüent el diàleg de l'escena II. Però cap altra obra coneguda no segueix el mateix text, tret de la Passió impresa de Vic del 1773 (*Trägichs y dolorosos passos*), que segurament el recorda per tradició:

«JOSEPH

Patge, feu-me lo favor
de mirar si està ocupat
lo president Pons Pilat.

ESCUDEU

Aguardau aquí un poch,
que miraré si hi ha lloch.»

L'escena III és corrent. Però enlloc més no és expressada tan bé ni amb tanta precisió, ja que, amb menys afectacions i sense detalls anecdòtics, tendeix a conferir un valor transcendent a l'acció (p. e., vv. 39-40). La mateixa precisió trobem en la breu escena IV, dita amb concisió, segons la tònica general de tot el text.

El contingut de la petita escena V no el trobem enlloc més.

La momentània resistència del Centurió, expressada a l'escena VI, només la trobem, si bé amb un altre text, en l'alludit episodi dels manuscrits 26 i 64, antic i de caire tradicional, que fou incorporat, no pas al Davallament que aquells manuscrits contenen, sinó al final de la Passió pròpiament dita.

El monòleg del Centurió (escena VII), ben diferent dels coneguts, té força vàlua, especialment perquè sap sintetitzar les circumstàncies que hom hi narra, i perquè, al damunt d'aquesta síntesi, hi fa consideracions que aspiren a una certa transcendència.

Si l'escena VIII no té cap més importància que la precisa concisió de tot el conjunt, la IX vol un més ampli comentari. En efecte; en totes les versions conegudes, Arimatea i Josep apareixen en escena al mateix temps, i tots dos — tret del cas únic de la Passió de Cervera, on els veiem acompanyats de Gamaliel — van a demanar el sagrat cos a Pilat, o bé, separant-se momentàniament, hi va només el primer, el qual, en aquest cas, es reunirà després amb el seu company. En el text d'Ulldecona, doncs, no és així, ja que Arimatea ha comparegut tot sol en començar l'obra, i ara troba Nicodem, a qui comunica la mercè que Pilat li ha concedit. Aquesta situació fa l'efecte que era la mateixa que contenia el primer Davallament, del qual tan sols coneixem dos fragments del text de Nicodem, com hem dit. Per altra banda, notem en tota aquesta escena la precisió i la coherència característiques de tot el text.

L'escena X és corrent en les altres versions conegudes, que no fan, però, tan viva i sostinguda l'angoixosa tensió de la incertesa, la qual fins i tot motiva un inici de desmai en la Verge. Això a part, notem que els vv. 169-174, tenen un paral·lel amb el següent passatge de *l'Aucto de la quinta angustia*:

«MARÍA

¡Hay Juan! ¡Y cuán mal trocado
 he yo mi hijo por vos,
 el señor por el criado,
 el amor por el amado,
 el hombre por hombre y Dios!»¹³

L'escena XI, que no contenen els Davallaments poc desenrotllats; la XII, en els més primitius només insinuada; i la XIII, que contenen tots perquè és essencial i plena de patetisme, són en el nostre text ben portades, molt sòbries, amb voluntat especulativa, amb consideracions i amb imatges més o menys transcendents.

En tots els Davallaments el plany de la Verge (cf. escena XIV) és el passatge més patètic de la peça. Els autors hi expressen, com millor saben i recorrent a les fonts pietoses a l'ús, el dolor de la Verge davant el seu fill mort i ensagnat, inerme a la seva falda. El text d'Uldecona, amb versos concisos i expressius, sap fer la comparança entre la bellesa del seu fill vivent i el llastimós estat del seu fill mort, i diu amargament el triomf de la mort damunt aquell que precisament l'ha vençuda — o, millor, l'ha de vèncer amb la Resurrecció —, fins a acabar afirmant que el seu dolor és superior al de tota altra persona. També aquí hi ha una relació, bé que no gaire estreta, entre el text d'Uldecona i el de Timoneda, ja que el v. 236 del primer sembla recordat pel segon, en un parlament de Joan en resposta al de la Verge, que hem transcrit no fa gaire:

«Qual està l'enamorado,
 Virgen, hija de Syón,
 el más blanco y colorado,
 el más leproso tornado
 de quantos fueron ni son».

El text devia continuar amb el plany de Magdalena, el trasllat del cos de Jesús al sepulcre, l'adoració d'aquest sant lloc, l'enterrament, els nous plans de la Verge i Magdalena, qui sap si amb una nova adoració a la creu per tots els personatges a la tornada del sepulcre cap a la casa de Maria, i el comiat final dels actors. Segons un càlcul aproximat, fet per comparació amb el contingut del cinquè Davallament, el text perdut devia tenir uns cent trenta versos més.

Els personatges que intervenien en el Davallament d'Uldecona, segons la relació que en fa el manuscrit en començar l'obra, eren: Josep d'Arimatea, Nicodem, Maria, Joan, Magdalena, Pílat, Centurió i Patge de Pilat.

13. Ed. OLMEDO, *op. cit.*, 492 a.

El fragment que conservem no conté cap text a càrrec de Magdalena, que probablement intervenia tot seguit dels versos de Joan, darrers del fragment conservat. L'esmentada enumeració de personatges coincideix en essència amb la que fa Timoneda al començament de la seva edició. Prescindint de Jeremies, que recita l'introït i que no trobem en els Davallaments catalans, l'autor valencià hi consigna, a més, Maria Jacobé i Maria Salomé, les quals, però, no tenen paper parlat a l'*Aucto*. A causa de l'esmentada coincidència i de les que una i altra vegada es van produint entre ambdós textos, podem creure que Jacobé i Salomé figuraven així mateix al Davallament d'Ulldecona, en la relació de personatges del qual no degueren ésser consignades pel fet de no tenir-hi paper parlat.

La versificació del nostre text és la de les noves rimades, la forma tradicional seguida pel teatre català antic abans de la seva adopció de la mètrica imposada pel teatre humanístic, d'estrofes generalment de cinc versos heptasil·làbics. D'on que l'esmentada estructura aboni l'opinió de l'antiguitat del text d'Ulldecona, que es desprèn tot seguit de la seva lectura. Per altra banda, el compte sil·làbic és força correcte, amb les naturals oscil·lacions dels textos d'aquesta mena, bé que, en aquest cas concret, atribuïbles, en part, a defectes de còpia. La rima així mateix és ben correcta, tot i que prescindeix, com és corrent, del valor fonètic de les *e* i les *o*, i que hi ha un cas de rima defectuosa, en els vv. 235 s.¹⁴ Semblant correcció formal s'avé amb el bon estat de la llengua, el talent compositiu de l'autor i la seva traça expressiva, les quals qualitats valoren el text i denoten la seva procedència culta, malgrat la destinació popular que li confereixen la seva finalitat i el seu gènere.

La llengua, força remarcable de fet, té una qualitat que no posseeixen la gran majoria de textos catalans des de mitjan segle XVI a mitjan XVIII, època de la còpia. La llengua de l'original pertany sens dubte al català oriental; la del copista, en canvi, cau en la varietat occidental, a judicar per uns quants trets lingüístics, que tot seguit ressenyarem conjuntament amb els més notables del text.

Hi ha poca vacil·lació entre *a* i *e*, i *o* i *u* àtones. La doble *e* (-*ee*-) es redueix a -*e*-, en *fel* (per *feel*, v. 33), *vent* (per *veent*, v. 177) i *veu* (per *veeu*, v. 179). Notem els arcaïsmes *escurir* (v. 88) i *engüent* (v. 125), i els dialectalismes *aginollen* (rúbrica dels vv. 192 s.) i *os*, per *us* (v. 219), propis de les comarques tortosines. Dos cops trobem emprat *la* en lloc de l'article neutre *lo* (vv. 14 i 117).

14. A remarcar la forma verbal *mereys*, rimant amb *cerveys* (vv. 41 s.), que és, tanmateix, un arcaïsmes i un dialectalisme. La forma *engain*, que rima amb *vindran* (vv. 163 s.), s'explica per la vacil·lació entre l'arcaïsmes *engan*, que devia ésser la forma primitiva del text, i la més moderna *engany*, de la llengua parlada en temps del copista.

Els trets més notables observats en el consonantisme són els següents. Manca sempre la *c* en el grup *-xc-*. Freqüent confusió entre *c*, *ç*, *s*, *ss* i *tz*. La *-c* final és escrita *-ch*, llevat de *fonc*, *tinc* i *blanc* (vv. 128, 226 i 236). El grup *-ig*, final, és una vegada indicat *-ich* (*veich*, v. 197; en canvi, *veig*, vv. 153, 219, 225). L'ús de la *h-* inicial és correctament emprat sovint, però manca algun cop, especialment en formes del verb *haver*. Notem una sola *l* en *exelència* i *exelent* (vv. 26 i 31); en canvi, doble *l* en *escalles* (rúbr., vv. 138 s.), *llas* (v. 143) i *humill* (v. 168). Trobem, un sol cop, *con*, per *com* (v. 75). La palatal nasal sonora *ny* és escrita *ny* una sola vegada (*anyell*, v. 8), *yn* dues (*dayns*, *engayn*, vv. 145, 160), *in* una (*engain*, v. 163), i *ñ* i àdhuc *n* en totes les altres. En quatre casos la *t* és substituïda per una *d*: *crueldat* (v. 7), *tot lo món* (v. 197) i *tot mudad* (v. 239). La palatal fricativa *x* és en general escrita *ix*; però també *yx* (vv. 6, 83, 84, 111, 183, 232, rúbr., vv. 216 s.), la qual cosa sembla significar la pronúncia de la *i*, com és corrent a les comarques tortosines. En el cas de *Ximeó* (v. 154) la *x* substitueix una *s*.

Quant als verbs, fem les següents remarques. La primera persona del singular del present d'indicatiu és sense terminació (vv. 67, 81, 120, 163), o bé acaba en *-e* (*bese*, *trobe*, *dupte*, vv. 103, 106, 147); només en un cas trobem la terminació en *-o* (*temo*, v. 141, enfront de *tem*, v. 120). La tercera persona del singular del present de subjuntiu és escrita *fasa*, al v. 129. La mateixa persona d'aquest mode i de l'imperatiu, acaba en *-e*, per als verbs en *-ar* (vv. 19, 23, 27, 37, 74, 191), i en *-a*, per als verbs en *-ir* (v. 49); la mateixa persona del plural, als temps i modes indicats, és en *-en* (vv. 144, 148, rúbr., vv. 204 s.). Aquesta mateixa persona a l'optatiu és en *-às*, per als verbs en *-ar* (vv. 79, 80). La primera i la segona persona del plural oscillen entre la terminació *-am*, *-au* i *-em*, *-eu*. A remarcar les formes arcaiques (jo) *só* (vv. 33, 92, 99), *dó* (v. 51), *viu* (v. 87) i *fas* (per *faç*, v. 98); (ell) *fasa* (per *faça*, v. 129), *fonc* (v. 128), *dix* (v. 154) i *mereys* (v. 42), forma arcaica i dialectal, rimant amb *cerveys* (per *serveis*); i (ell) *vixqués* (v. 190), dialectalisme característic del valencià i no desconegut a les comarques tortosines. Els futurs són contractes, llevat de dos casos de separables que apareixen precisament a les rimes (vv. 58, 126), les quals ofereixen gairebé sempre una bona garantia quant a la identificació i l'antiguitat de la llengua d'un original.

En els possessius trobem correntment *nostre* i *vostre*, però també les formes arcaiques, molt emprades al segle XVI, *ndstron* (vv. 122, 176) i *vdstron* (v. 54), i en un cas, *vostren* (v. 177).

A més dels indicats, podem assenyalar alguns altres arcaïsmes, com la forma *huuy*, del v. 81, d'antuvi escrita així pel copista, segurament d'acord amb el seu original, però després esmenada per ell mateix en *uuy*, o sigui,

vuy, 'avui', que era en ús al seu temps (cf. *vui*, v. 133); tanmateix, la forma arcaica *huy* apareix uns versos més avall i sense esmena (v. 86); *perjuí* (v. 174); *passaríeu*, 'traspasaríeu' (v. 155); *teniu*, 'sosteniu' (v. 214); *tanta dolor*, femení (v. 158), enfront de *vostre dolor*, masculí (v. 175); les formes correctes *tenalles* (v. 127) i *toballa* (rúbr., vv. 204 s.); *sustentar*, 'sostenir' (rúbr., vv. 204 s.); *maestra* (*m. clau*, v. 220), enfront de *Mestre* (vv. 5, 245). Per altra banda, sovintegen les expressions arcaiques de molt sabor i ben remarcables, com als vv. 51, 90, 98, 99 s., 106, 128, 139, 142, 143, etc.

Els castellanismes no són freqüents; almenys no ho són en major nombre que en els textos de la primera meitat del segle XVI i abans i tot, i, per descomptat, són molt menys nombrosos que en els textos posteriors.

Com a resum del que hem vist fins aquí i afegint-hi alguna altra consideració, podem concloure com segueix.

El Davallament de la Creu conservat a Ulledecona, a judicar pel fragment que se n'ha conservat (248 versos; creiem que se n'han perdut uns 130), es caracteritza per oferir un text ampli i comprensiu de les escenes bàsiques de l'indicat tema dramàtic, segons que havia de prevaler en el cinquè Davallament, aquest constituint la forma definitiva del gènere. El text conservat ofereix una remarcable coherència, és sobri i concret, sacrifica la narració anecdòtica i circumstancial en benefici d'una síntesi expositiva que permet a l'autor de fer consideracions i reflexions pietoses, a vegades d'una certa volada poètica i amb més o menys ambició mística, expressades mitjançant imatges, comparances i contraposicions no pas menyspreables. Tenint en compte l'època en què el text degué ésser escrit, la llengua és força pura, clara i precisa, i és emprada amb flexibilitat, tot i la forma de versificació, en noves rimades, antigues i tradicionals, que gairebé sempre són monòtones i feixugues.

La còpia és de mitjan segle XVIII, a judicar per la lletra. La varietat lingüística del copista és la de les comarques tortosines i de la seva època, com indiquen alguns detalls del text conservat. Però la de l'autor és sens dubte el català oriental i pertany a la primera meitat del segle XVI, si ens atenim a l'estat de la llengua, força satisfactori, als arcaïsmes lingüístics, de versificació i de tècnica dramàtica. De fet, no ens ha d'estranyar aquest llarg període de dos segles que separa l'època de l'original i la de la còpia, puix que es tracta d'un text de característiques i de conservació tradicionals i, a més, d'una peça dramàtica periòdicament representada i sostinguda pel favor popular.

Pel seu contingut, per la seva composició i la seva estructura i pels seus punts de contacte amb l'*Aucto* de Timoneda, el Davallament d'Ulledecona suposa una de les formes bàsiques de l'original o dels originals

sobre els quals foren estructurats l'*Aucto* i el cinquè Davallament català.

La còpia d'Ulldecona duu el títol d'*Acte del Devallament de la Creu*, que es presta a dues interpretacions diferents, segons el sentit que donem al mot *acte*. Si aquest significa el mateix que el castellà *aucto* o *auto*, indica que el nostre text és una peça dramàtica individualitzada, independent de tota altra i de representació pròpia. Però si el prenem en el sentit actual, voldrà dir que es tracta d'una de les parts d'una obra escènica més extensa. Però qualsevol que sigui la interpretació que vulguem donar al mot *acte*, no és impediment per a considerar aquesta obra escènica com a text autònom, com ho són els posteriors de Burgos i de Timoneda, i com ho són pràcticament tots els Davallaments catalans. Ara: el text d'Ulldecona, realment autònom, en estructurar-se la setena Passió, o un estat encara anterior a ella, hi degué ésser incorporat en concepte de tercer *acte* o tercer dels tres grans episodis integrants, i aquest pot ésser el sentit del mot que hem analitzat i que trobem al títol del manuscrit. D'on que, per altra banda, sigui versemblant de suposar que a Ulldecona i al segle XVIII el text conservat formés part d'una Passió avui desapareguda.

Publico a continuació el text fragmentari del Davallament d'Ulldecona, amb tota fidelitat a la còpia i seguint les normes de transcripció dels *ER*. A les notes als versos justifico les esmenes que m'he permès de fer-hi i indico les principals particularitats referents al text i a la interpretació d'uns pocs passatges obscurs.

T E X T

ACTE DEL DEBALLAMENT DE LA CREU

Josep Abarimatia	Magdalena*
Nicodemus	Pilat
Maria	Centorió
Joan	Patje de Pilat

Entra Joseph, tot sol:

[JOSEPH]

Ab gran raó, del cel lo sol
la terra cobria ab mortal dol,

* Al manuscrit el mot figura a la columna anterior.

2. *cobria*, potser per *cobrí*, com demana un millor sentit de la frase i el compte del vers, ara excedent d'una síl·laba.

puix que la llum del món se veu
 injustament mort en la creu.
 ¡O mestre etern y Redemptor, 5
 bayxat del cel per nostre amor,
 que fera ynica ab crueldat
 tan mans anyell à devorat!
 La enveja gran dels fariseus
 vos enclavà en creu de mans y peus ; 10
 mes, a pesar de son intent,
 viureu, sol just, eternament.
 Puix mort donau tal resplendor
 que al sol la priva de claror,
 no puch sufrir, puix au finat, 15
 veure'us, Señor, crucificat.
 A Pons Pilat me n'aniré
 a suplicar-li una mersè,
 que'm done el vostre sagrat cos
 per sepultar-lo en lloch onrós. 20

Va Joseph a on està lo patje, y diu:

Patje, mirau si està ocupat
 lo president Ponsio Pilat.

PATJE

Senor Joseph, aguarde un poch,
 que prest sabrà si tindrà lloch.

Entra lo patje, y diu a Pilat:

Defora està Joseph, tot sol, 25
 que ab sa exelència parlar vol.

PILAT

Entre Joseph, que és honrat vell,
 de bona vida y bon concell.

PATJE

Entrau, señor, que diu Pilat 30
 que per a vós no està ocupat.

3-4. *se veu ... mort*, malgrat la manca de concordança, fa de subjecte *la llum del món*.

14, 117. *la*, per *lo*.

24. *tindrà*, ms. *trindra*.

JOSEPH

Docte señor molt exelent,
 de nostre regne president,
 yo só humil, fel servidor,
 segur y cert de son favor.
 Vull demanar-li una mersè, 35
 molt confiat la alcançaré,
 y és que me atorgue lo cos sagrat
 de Jesuchrist crucificat.
 Puix rey és mort, és justa lley
 dar-li sepulchre com a rey. 40
 Si no-u mereixen mos cerveys,
 ma voluntat sé que-u mereys ;
 y a tanta lliberalitat
 restaré yo sempre obligat.

PILAT

Molt dupte yo que sia mort, 45
 en temps tan breu, jove tan fort.
 Centurió venir podrà,
 que, si és mort, ell m'o dirà.
 Vés, patje, y fes que vinga así
 Centurió, a parlar ab mi. 50

Va lo patje, y Joseph li diu:

[JOSEPH]

Si tornau prest, jo'us dó ma fe,
 mon fill, que'us galardonaré.

PATJE

Senor Joseph, molt prestament
 satisfaré vòstron intent.

Ariba lo patje a Centurió, y diu:

Centurió, mana'us Pilat 55
 que en mi vingau ab brevetat.
 Diu que parlar-vos li convé.
 Veniu, y acompanyar-vos-he.

32. *president*, ms. *Pesident*.

33. *fel*, per *feel*; cf. nota als vv. 177 i 179.

45. *sia*, ms. *si*.

56. *en*, per *ab*.

SENTURIÓ

Patje, què dius? ¿Com puch anar,
si al que està en creu he de guardar?

60

PATJE

Que asò us digués Pilat manà.
Vós feu, señor, lo que us parrà.

CENTURIÓ

Puix eixa és sa voluntat,
veure què vol serà forsat.

Van a Pilat Centurió y lo patje, y diu Centurió:

¿Què és lo que m vol, señor, manar,
que me ha enviat ha demanar?

65

PILAT

Desig de vós, Centurió,
saber Jesús si és mort ho no.

CENTURIÓ

Señor, ya és mort. Y may se à vist
lo que en la mort de Jesuchrist,
perquè à fet actes en la creu
en què ha mostrat ser Fill de Déu.

70

¿Quin home pur a Déu pregà
perdone a aquell que'l maltractà,
con Jesuchrist lliberalment
mentres lo estaven offenent?

75

Ya hu dels lladres que allí està
una mercè li demanà,
que, après de mort, se recordàs
de ell en son regne, quant regnàs.

80

Dix, responent-li: «Vuy, te avís,
seràs ab mi en Paradís».

Sa mare deyxà, ab dolor gran,
a un son deyxeble dit Joan.

74. *maltractà*, ms. *maltrcta*.

77. *Ya*, ms. *y a*.

81. *Vuy*, ms. *uuy*. Davant la primera *u* hi havia una *h* (*huuy*), que després fou ratllada pel mateix copista. Al v. 86 apareix la forma refusada *huy*. En canvi, trobem *vui* al v. 133.

Y ab un gran chrit que a Déu donà,
 ab fort dolor huy que espirà. 85
 Y al temps, señor, que'l viu morir,
 la llum del sol se va escurir
 y, ab gran terror y espant de gent,
 féu cel y terra sentiment. 90
 De una llansada que li han donat
 me só molt meravellat,
 que de mos ulls viu que n'ixqué,
 entre la sanch, aigua també.
 Tan grans señals de un mort en creu 95
 són de home pur y amich de Déu.
 Asò és, señor, lo que he vist yo,
 y li'n fas certa relació.

PILAT

Puix que ya és mort, yo só content
 que'l sepulteu honrradament. 100
 Anau, Joseph, y, quant voldreu,
 podeu baixar-lo de la creu.

JOSEPH

Les mans vos bese, gran protector,
 per tal mersè y sobrat favor.

Va-se'n Joseph, y encontra a Nicodemus, y diu-li:

O Nicodemus, amich bo! 105
 A molt bon temps vos trobe yo,
 perquè Pilat mersè me ha fet
 de Jesuchrist de Nasaret.
 Llarga llicència me ha donat
 de sepultar son cos sagrat. 110
 Los dos bayxem-lo de la creu,
 a on ha salvat lo poble seu.

NICODEMUS

Amat Joseph, en gran content
 aveu mudat mon gran torment,
 oint la nova que m'aveu dat 115
 de la mercè que'ns fa Pilat,

97. *que*, després d'aquest mot et copista escriví *yo*, que esborrà tot seguit.

103. *protector*, segurament per *pretor*; notem que el vers és excedent d'una síl·laba.

que en ella ens dava la major bé
 que cel y terra en si conté.
 Anem allà, no'ns detingam,
 que tem destorp si a acàs tardam. 120

JOSEPH

Aparellem lo menester,
 honrem-lo de nôstron poder.
 Yo la mortalla vull portar
 y nou sepulchre li vull dar.

NICODEMUS

Yo engüent de nardo portaré 125
 y'l sagrat cos ungir-lo'y-he.
 Martells, tenalles són menester,
 que fonc clavat ab gran poder.

JOSEPH

Ans que no's fasa més de nit,
 gozem del que'ns és consedit. 130
 Portem escales per a pujar
 a l'alt y sempitern altar,
 perquè la creu, de vui avant,
 és consagrada y altar sant,
 per ser ungida de un licor 135
 que és de infinit y immens valor
 y en ella al gran Déu Sabaoth
 és sachrifici y sacerdot.

Va Joseph y Nicodemus ab ses escalles devés la creu. Y sant Joan diu:

[SANT JOAN]

No sé qui's ve devés ensà.
 Ay trist! Y quina gent serà? 140
 Temo que són cruels jueus,
 perquè ab lo tall són fariseus.
 Molt tem mon cor dolent y llas

117. *dava*, ms. *dana*. — *la*, el mot és correcció feta damunt *lo*, al manuscrit (cf. nota 14).

120. *sí a acàs*, frase xocant, deguda a la intromissió del castellanisme *acàs*, per *cas*; l'hem d'atribuir al copista i no a l'original, car el castellanisme fa que el vers compti una síl·laba de massa.

126. *sagrat*, ms. *sagat*.

137. *al*, per *el*.

no sien Annàs y Cayfàs
 los que estos dayns nos han causat, 145
 tement perdre el pontificat.
 Y si són ells, molt dupte yo
 que vingén per a res de bo.

MARIA

Ells crech que són, que mon cor sent,
 en veure'ls, gran defalliment, 150
 que, no contens del gran exés,
 vénen a mon fill a ofendre'l més.
 Ay coltell fort! Ara veig yo
 lo que de vós dix Ximeó,
 que passaríeu cruelment 155
 la ànima mia ab greu turment.
 ¡Ay sant Joan, que lo meu cor
 no pot sofrir tanta dolor!

Assí mostra voler-se desmaiar Nostra Senyora.

JOAN

No desmaieu, señora, no,
 que gran engayn rebia yo, 160
 perquè Joseph és lo que ve
 y Nicodemus, chrech, també.
 Ells són, sens dupte y no me engain.
 Per consolar-vos, crech vindran.
 No ploreu, mare, puix sabeu 165
 que estos treballs vénen de Déu,
 y us seré yo perpètuament
 fill hobe dient y humill servent.

MARIA

Per un nebot dar un fill meu
 y per un home un home y Déu, 170
 per lo criat perdre el señor,
 per la criatura al Creador,
 canvi cruel és per a mi,
 molt desigual y ab perjuf.

152. Sobra una síllaba, segurament a causa de la preposició, mal emprada, de la frase *a mon fill*.

155. *passaríeu*, al ms. hi ha un forat a l'indret de la *r*.

158 s. (rúbrica) *Senyora*, ms. *S^a*.

163. *engain*, per la forma arcaica *engan*, com demana la rima del vers amb el següent. A l'interior del v. 160 trobem també *engayn*.

Nicodemus y Joseph ariben, y diu Joseph:

[JOSEPH]

O señoira! Vostre dolor
fa son effecte en nòstron cor. 175
Vent vostre fill crucificat,
als dos nos ha molt llastimat.
Mes consolau-vos, puix que veu
que ha dat señals que és home y Déu. 180

NICODEMUS

Señoira, los dos venim de acort
per sepultar vostre fill mort.
Son sagrat cos volem bayxar,
del que us deveu aconsolar,
que, avent en creu Jesús patit, 185
mil profecies se han complit;
y sabem cert que sols Déu és
qui complir pot lo que ha promès.
Y convingé que morís Déu
perquè vixqués lo poble seu. 190

MARIA

Pague us lo bé que m voleu fer
son Pare etern, qui té el poder.

Aginollen-se Joseph y Nicodemus davant lo crucifici. Y diu Joseph:

[JOSEPH]

Ans que pugem, rey gloriós,
a devallar vostre sant cos,
vos suplicam, assí postrats, 195
que ns perdoneu nostres peccats.

NICODEMUS

Bé veich, Señor de tod lo món,
que aquestes mans indignes són
de tocar vostre cos sagrat,
clavat en creu per mon pecat. 200
Però ab la sanch que derramau

177, 179. *vent, veu*, per *veent, veeu*; cf. nota al v. 33.
196. *nostres*, ms. *nostes*.

al gran Sacerdot les consagrau,
per a que'us baixem de la creu
y'us sepultem com mereixeu.

Alsen-se Nicodemus y Joseph, y pugen per les escales a la creu y posen una toballa per lo cos del Christo, per a sustentar-lo. Y Joseph, que està a la esquerra, diu:

[JOSEPH]

Cruel corona, que podeu 205
nafrar lo cap del Fill de Déu,
sí per scarn donau dolor,
assí causau immens valor,
puix sou de un Rey, que serà etern
en cel y terra son govern. 210

NICODEMUS

¡O dreta mà de home pur,
clavada en creu ab est clau dur!
Si assí patiu cruel exés,
sé que teniu lo món en pes,
puix sols vós lo aveu format 215
y res no'y à sens vós creat.

Pega un cop per a desclavar, y abayxará lo bras poch a poch y ab reverència. Y posa lo clau en un plat.

JOSEPH

Esquerra mà, que gran dolor
aveu sentit per nostre error,
clavada os veig ab est fort clau,
lo qual és ya maestra clau 220
per a obrir lo cel tancat
des de Adam per son pecat.

Pega també un cop, y desclava y baixa lo bras esquerre. Entretant, baixa Nicodemus als peus, y diu:

207. donau, ms. dona.

209. sou, ms. son.

218. per nostre, al ms. l'indret ocupat per la r i la n és descolorit i esborrat per efectes d'una taca.

221 s. La part esquerra d'aquests dos versos és illegible, pràcticament esborrada. — obrir, des, lliçons dubtoses.

222 s. (rúbr.) A la part superior drete el full és arrugat, estripat i foradat, la qual cosa afecta algunes lletres. — desclava, manca l'última a. — peus, la p és dubtosa.

[NICODEMUS]

¡ O peus sagrats del Rey del cel,
 atraveçats ab clau cruel!
 Ara que'us veig clavats en creu, 225
 tinc per molt cert que sou de Déu,
 puix llastimats ab clau tan fort,
 donau mort justa a nostra mort.

Dóna un cop y desclava, y baixen lo Christo y posen-lo en les faldes de Maria. Y Joseph al cap, y Nicodemus als peus; y los dos se alsen.

MARIA

O Fill de l'alt Pare eternal!
 Qui'us à, mon fill, tractat tan mal? 230
 ¿Sou vós aquell que yo parí,
 que a penes m'o pareyx a mi,
 puix des dels peus al cap no'y à,
 en vostre cos, ningun lloch sa?
 Solíeu ser vós, lo meu fill, 235
 blanc, colorat, fresch y gentil;
 qual flor del camp, liri olorós
 solíeu ser, lo meu fill, vós.
 Ara veniu del tod mudad,
 cubert de sanch, desfigurad. 240
 O mort cruel! ¿Com has pogut
 vèncer aquell qui t'à vensut?
 Digau los que dolor sabeu
 si au vist dolor tal com lo meu.

JOAN

O mestre meu! No essent culpat, 245
 ¿qui a mort cruel te ha condemnat?
 O poble ingrata y carnicer!
 No saps què és lley, què no's pot fer.

JOSEP ROMEU I FIGUERAS

Instituto Español de Musicología (CSIC), Barcelona.
 Societat Catalana d'Estudis Històrics.

226. *sou*, ms. *son*.

228 s. (rúbr.) y *baixen*, lliçó dubtosa. — *als peus*, mots escrits damunt *diu*, que fou ratllat; també fou ratllada una frase que sembla dir *molt fort està*.

235. *solíeu*, el copista de primer havia escrit *solíu*, i després hi afegí la *e*. Aquesta darrera forma torna a sortir més avall, però sense esmena (v. 238).

238. *solíeu*, ms. *solíu*. Vegeu la nota anterior.