

«ESTELS FETS POLS». L'ÚS DE L'ORIPPELL EN LA FESTA O MISTERI D'ELX¹

Visca la Maredeú!, criden uns. Visca! d'altres.
Ja s'obrin tots els cels i oripell deixen caure,
tots els àngels desnyuguen coixineretes blanques.
Estels fets pols, pols d'or, trossets de metall plouen.
Tot és or, tot és or. Els actors banyats d'or,
espartenyers, paletes, al cel els braços alcen,
pescadors, llauradors, braços oberts dels homes.

Gaspar Jaén i Urban, *La Festa* (1984), xxiv

INTROIT

De tots és conegut que la *Festa* o *Misteri d'Elx*, que té lloc cada 14 i 15 d'agost a la basílica de Santa Maria d'aquesta localitat del migdia valencià i que representa la mort i l'assumpció de la Mare de Déu, és l'única obra de teatre d'origen medieval que s'ha celebrat ininterrompudament des de finals del segle xv fins als nostres dies, circumstància que l'any 2001 fou reconeguda per la Unesco, que la declarà Obra Mestra del Patrimoni Oral i Immaterial de la Humanitat. Gràcies a aquesta perllongada existència (i que així siga per molts anys, a pesar dels embats de la cultura actual de masses) ha estat possible el coneixement directe de la pràctica escènica pròpia de la dramatúrgia de finals de l'edat mitjana, més enllà de les restes documentals exhumades: escenaris simultanis i integrats en l'espai de l'església, ús de ginys aeris i d'efectes especials i atrezzo, música inspirada en el repertori litúrgic, etc.²

Malgrat que els estudis sobre el *Misteri d'Elx* i el teatre medieval han avançat força des dels anys setanta, avui dia encara trobem elements no suficientment estudiats o que no han rebut l'atenció que mereixen. La nòmina és prou més llarga del que pot semblar en un primer cop d'ull, cosa que es palesa en l'interés que en els darrers anys ha suscitat de nou la *Festa* per a investigadors novells formats en els més diversos indrets.³ El treball que presente, resultat

1. Aquest treball s'emmarca dins del projecte «Edición crítica digital de textos hagiográficos de la literatura catalana de los siglos xv y xvi» (FFI2009-11594/FILO).

2. Per al teatre medieval europeu i la relació amb el *Misteri d'Elx*, veg. Massip i Bonet (1991); per al teatre medieval assumpcionista, veg. Massip i Bonet (1990); per al teatre medieval assumpcionista als territoris de parla catalana, veg. Romeu i Figueras (1998).

3. Sobre l'estat de la investigació al voltant del *Misteri d'Elx* i les línies de recerca que encara estan per transitar, amb les degudes prevencions per obsolets ja en alguns aspectes, veg. Castaño / Sansano 2001 i Castaño García 2004.

de la participació en el XV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes celebrat a Lleida, pretén ser una aportació en el sentit que comente, d'ampliació i aprofundiment, en aquest cas amb l'estudi d'un dels efectes especials més colpidors de la representació elxana: l'oripell.

I. L'ORIPELL EN LA *FESTA O MISTERI D'ELX*

1. *Els «efectes especials» en el teatre medieval*

Una de les característiques que defineix el teatre de l'edat mitjana, especialment el drama religiós baixmedieval, és la seua clara concepció sensorial i efec-tista. En aquest sentit, l'escenografia i els trucs escènics esdevingueren primordials a l'hora de muntar espectacles; el text literari només era l'estructura sobre la qual es construïa tot l'entramat teatral, allò que arribava als ulls, les orelles o el nas dels espectadors:

En el teatre d'aquella època, el text funciona com a mer suport, destinat a aclarir el que passa en escena. El propòsit fonamental que anima la producció dramàtica era el d'oferir a l'espectador il·letrat un text senzill i entenedor, clar i sintètic del seu missatge i tothora sotmès a l'escenificació [...]. L'esplendor plàstic i la fascinació auditiva de la música eren les millors armes per arribar a la gent [...] (Massip i Bonet 2007: 62).

Per aquesta raó, el teatre medieval utilitza tot un conjunt d'«efectes especials», com denominariem en l'actualitat aquests trucs capaços de crear diferents sensacions en els espectadors, que ajuden, d'una banda, a fer més entenedora la trama i, d'una altra, a colpir l'espectador. Tots aquests mitjans, que han estat estudiats i sistematitzats per Massip i Bonet (1991: 217-245), es podrien dividir en diferents classes: els sons, que en la majoria de casos consistien a colpejar objectes, en l'ús de pirotècnia o en el volteig de campanes; els visuals, entre els quals el foc com a símbol relacionat amb l'infern té una presència important, encara que entre aquests efectes també calga tenir en compte la lumino-tècnica dels espectacles, aconseguida principalment amb ciris i torxes; els odorífers, molt presents en l'escenografia medieval ja que aconseguien identificar espais i personatges d'una manera força intuïtiva, com ara l'ús del sofre per a l'infern i els dimonis i de l'encens per al cel i els personatges divins.

Entre els efectes visuals cal també tenir en compte el llançament d'objectes:

L'espectacle medieval recull del món de la festa agrària un dels usos més estesos entre el ludisme popular d'arreu d'Europa: llençar els més diversos elements ja sia projectats contra persones, animals o coses (sentit injuriós), ja sia en forma de pluja damunt l'espai festiu o teatral (sentit de lloor) (Massip i Bonet 1991: 222).

Els llançaments del tipus pluja tenen un dels seus exemples més característics, sens dubte, en les representacions de Pentecosta, quan des de les voltes o cúpules es deixaven caure estopes enceses en representació de les llengües de foc enviades per l'Esperit Sant damunt del col·legi apostòlic. En altres ocasions, es llançaven pètals de flors, com encara es fa en les processons de Setmana Santa, per a subratllar un moment determinat. L'oripell, que forma part d'aquest tipus d'efectes, també s'emprava per a aquesta mateixa finalitat i, segons sembla, està documentat escènicament en representacions tot al llarg del segle xv, com bé ha estudiat ja Massip i Bonet (1991: 223).

El *Misteri d'Elx*, com a representació arrelada a la dramaturgia medieval, no és alié a l'ús d'«efectes especials», a banda del llançament d'oripell, de què parlarem en l'apartat següent. En aquest sentit, entre els sons característics de la *Festa* trobem el llançament de coets i el volteig de les campanes amb la funció de remarcar l'aparició o desaparició dels aparells aeris. La llum, com qualsevol obra de l'època, prové del sol encara potent de la vesprada agostenca i dels ciris, ara minso, que envolten el cadafal. En els darrers decennis, sobretot a partir de la creació dels assaigs nocturns, s'ha incorporat la il·luminació elèctrica. Entre els efectes odorífers cal destacar l'ús de l'encens en el moment del trasllat del cos de la Mare de Déu al sepulcre i en el soterrament. La inexistència de personatges demoníacs i d'un espai infernal, que concentren tot un conjunt d'elements sensorials definitoris, fa que l'ús d'«efectes especials» siga més reduït en comparació amb altres representacions, com és el cas de la representació assumpcionista de Tarragona, que sí que comptava amb infern i amb una colla de diables prou ineptes.

2. Ús de l'oripell en el Misteri d'Elx

El *Misteri d'Elx* utilitza, com hem vist, alguns dels efectes comuns en la pràctica escènica medieval, entre els quals destaca l'ús i el llançament d'oripell —petits trossos de paper sobredaurat, antigament primes làmines de coure pintades— com a element visual i representatiu de l'àmbit celestial. Encara que es conserven referències en els llibres de comptes que ens informen de la presència d'aquest element des d'antic en la *Festa*, no és fins al segle xix que trobem referències clares a la seua funció escènica, concretament en el moment de la coronació (Massip i Bonet 1991: 223).⁴

En la representació actual l'oripell es fa servir en els casos següents:

4. En dona testimoni Marià Roca de Togores, marquès de Molins, en el seu discurs d'ingrés a la Real Academia de la Historia (1869), i Javier Fuentes en la seua obra *Memoria histórico-descriptiva del santuario de N^a S^a de la Asunción de la ciudad de Elche* (Lleida, 1887).

- *Palma daurada*. En la primera jornada de la representació o «Vespra», després que Maria demane morir per reunir-se amb el seu fill, apareix un aparell aeri, conegut amb el nom de *mangrana*, que transporta un àngel encarregat de lliurar-li una palma blanca, d'aquelles que hom trau el Diumenge de Rams, adornada amb centenars de trossos d'oripell cosits a les fulles (quatre per cadascuna).⁵
- *Ornament dels aparells aeris*. Els diferents ginys aeris que davallen en la representació elxana i que transporten personatges celestials —*mangrana*, *araceli* i *coronació*— estan adornats amb trossos d'oripell, que en recobreixen, d'aquesta manera, l'estructura metàl·lica. A més a més, en el cas de la *mangrana* i de l'*araceli*, es penja de la part inferior una mena de borla de tela recoberta també d'oripell (veg. il·lustració 1, p. vi).
- *Llançament per part dels àngels*. En el moment que la *mangrana* o l'*araceli* traspassen la porta del cel i abans que els diferents personatges enceten el cant, els àngels-nens llancen un mocador ple d'oripell que duen nugat a una de les monyiques.
- *La coronació*. Finalment, en el moment més important de la representació, la coronació de la Mare de Déu, els xiquets que acompanyen el Pare Etern deixen caure l'oripell que duen en els mocadors de les monyiques sobre la imatge coronada que es troba a l'*araceli*. Al mateix temps, des de les portes del cel i des de les vores del llenç que representa el cel i que oculta la tramoia que hi ha a la cúpula de l'església, es llança una gran quantitat d'oripell, en el primer dels casos, a propulsió (veg. il·lustracions 2 i 3, p. vi).

Tots aquests usos, com hem comentat anteriorment, es relacionen amb l'àmbit celestial: els centelleigs daurats de l'oripell esdevenen, d'aquesta manera, la llum i el color que s'identifiquen amb el cel de la *Festa* i amb els personatges i objectes relacionats amb la divinitat. Però, quina explicació podríem donar a açò?

II. LA LLUM I EL COLOR EN L'EDAT MITJANA

1. *Un món sense ombres*

És comú pensar que l'edat mitjana era una època fosca, poc desenvolupada i plena de supersticions i de misteris, una imatge que s'ha imposat en la men-

5. Es tracta d'un recurs que actualitza en escena la descripció que recull la font directa del *Misteri d'Elx*, el capítol de les festivitats de l'Assumpció de la *Legenda aurea* de Jacobus de Voragine (c. 1264). En la versió catalana continguda en el *Flos sanctorum romançat* de 1494: «E, açò dit, l'àngel se'n pujà al cel ab molt gran resplandor. E la palma que l'àngel li portà maravellosament resplandia e era la verga molt verda e les fulles resplandents com stela matinal» (Càmara i Sempere, 2009).

talitat europea des de l'aparició del Renaixement, aleshores amb una finalitat de menyspreu, i que, amb el moviment romàntic, que l'exalçà, aconseguí una considerable acceptació popular. L'ús de la paraula *renaixement* per a definir una època és del tot evocadora: ressorgiment després d'un temps d'oblit i ocultació, en referència a la cultura i als autors clàssics grecollatins. Sabem que això no és del tot cert, moltes de les obres dels autors antics eren conegudes i valorades en l'edat mitjana. La diferència entre una etapa i una altra, i disculpeu la simplicitat que imposa la brevetat, fou que el corrent humanista, sorgit en els segles baix-medievals, s'adonà del corrompiment que els texts havien sofert i es plantejà una recuperació al més fidedigna possible amb l'objectiu de convertir-los de nou en models. En l'actualitat, aquesta idea de l'«obscurantisme» medieval sobreviu en la literatura i el cinema historicistes de masses, que continuen donant vida a prejudicis que, sense cap rigor històric, són assumits per bona part de la població.

És cert que la vida quotidiana de les persones que visqueren en l'edat mitjana es regia pel cicle solar que marcava el pas dels dies, de les estacions i dels anys, fossilitzat en el calendari litúrgic cristià. I és evident que en arribar la nit la vida havia de transcórrer davant de la tènue lluminositat de les espelmes, les llànties o el foc d'una llar. Per descomptat, els carrers i els edificis quedaven a obscures en amagar-se el sol i tot rastre d'activitat en els camps, en els tallers i en els comerços desapareixia. Per aquest motiu, per exemple, les representacions teatrals a l'edat mitjana havien de fer-se quan la llum del sol era suficientment potent. Així, la *Festa* tradicionalment s'ha representat després de l'ofici litúrgic de les vespres, que en estiu se celebrava quan el sol estava encara suficientment alt, cap a les quatre de la vesprada. En qualsevol cas, aquest mode de vida perdurà fins ben entrat el segle XIX i, per tant, els prejudicis que consideren l'edat mitjana com una època obscura haurien d'estendre's fins a ben entrada l'època contemporània (Eco 2004: 99).

Tot el contrari, l'edat mitjana es caracteritzà per ser una societat en què la llum, a causa de la vinculació amb la divinitat, es convertí en part fonamental de la concepció del món. L'art, com a reflex de la mentalitat medieval, tingué sempre en estima la lluminositat; com a botó de mostra, les vidrieres de les esglésies gòtiques, en les quals es conjugà a la perfecció el color, la llum i l'art.

2. «*Ego sum lux mundi*»

Quan s'ha volgut explicar la funció de l'oripell en el *Misteri d'Elx*, s'ha relacionat el seu ús amb la gràcia divina que, com a raigs de llum, cobreix i envolta els personatges del drama. Encara que açò és indiscutible, a l'hora de cercar els models sovint es recorre al mite grecoromà de Dànae. Aquesta princesa argòli-da fou tancada en una torre per son pare Acrisi quan l'oracle l'alertà que un nét seu el mataria. Zeus, enamorat de Dànae, es transformà en pluja d'or i penetrà

en la torre. De la relació entre tots dos nasqué Perseu. Encara que la imatge de la «pluja d'or» s'adiu perfectament a l'ús més destacat i cridaner de l'oripell en la *Festa*, és massa remota per a considerar-la un antecedent. Tot i això, com a apunt curiós, la representació que Jan Gossaert fa de Dànae rebent Zeus en forma de pluja d'or (1527) s'assembla força a la manera com cau l'oripell des del cel en la coronació de la Mare de Déu, però no es tracta més que d'una coincidència (veg. il·lustració 4, p. vi).

Malgrat la separació temporal i cultural, és evident que existeix una relació entre el mite de Dànae i la pluja d'oripell del drama elxà ja que al darrere s'amaga el referent que permet comparar-los: l'equivalència que des d'antic s'ha establert entre la divinitat i la llum. Pensem, si no, en els casos de Ra, déu egipci del sol, o d'Apollo, encarregat de dur el carro amb el sol en el món grec (com el representa l'antiga volta de la Biblioteca de la Universitat de Salamanca, fresc de Fernando Gallego de 1473). Aquesta idea és assumida també pel cristianisme, que sabé assimilar molts dels conceptes que s'havien originat de cap a cap de la Mediterrània oriental. En els texts canònics trobem exemples d'aquesta relació: «Jesús va prendre amb ell Pere, Jaume i Joan, el germà de Jaume, se'ls endugué a part dalt d'una muntanya alta i es transfigurà davant d'ells; la seua cara es tornà resplendent com el sol, i els seus vestits, blancs com la llum» (Mt 17, 1-2) o «Jo sóc la llum del món. El que em segueix no caminarà a fosques, sinó que tindrà la llum de la vida» (Jn. 8, 12). A més a més, tradicionalment, en un paralelisme amb el mite de Dànae, el cristianisme ha explicat la concepció de Jesús com un raig de llum que sorgeix de Déu i arriba fins al si de Maria preservant la seua virginitat.

La filosofia antiga, a través dels conceptes d'*Idea* i del *Bé* com a sol de les Idees de Plató, acceptà el binomi déu-llum. No cal entrar en una anàlisi profunda del pensament platònic per a adonar-se que darrere de la divisió entre un món suprasubstancial i transcendent i un altre que n'és el reflex material està la idea d'un àmbit de perfeccions (la bellesa, la bondat, etc.) que il·lumina els éssers físics i els converteix en una imatge imperfecta d'aquelles. De totes maneres, no fou fins a l'aparició del neoplatonisme en el segle II que tota aquesta concepció es desenvolupà.

El neoplatonisme⁶ fou un corrent filosòfic que es fonamentava en el comentari dels texts de Plató a partir d'uns principis amerats de religiositat i misticisme, i que influí en la teologia medieval i, especialment, en l'humanisme dels segles XV i XVI. Els pensadors neoplatònics —Plotí, el seu fundador; Porfiri; Jàmbic; Procle o Julià l'Apòstata, entre d'altres— coincidien a parlar d'un ésser simple, etern i incognoscible a partir del qual sorgeixen per emanacions els diferents éssers ordenats en una jerarquia descendent. Cada grau inferior —Intel·lecte, Ànima universal i món corpori— és una «degradació» de l'U que

6. Per a una síntesi d'aquesta escola filosòfica de l'antiguitat tardana, veg. Alsina Clota 1989.

cal anar reconstruint per retornar a l'estat de simplicitat perfecta. I açò és possible gràcies que cada ésser creat tendeix per natura al grau que té per damunt, cosa que recorda la idea de Plató de l'ànima tancada en el cos i que deleja retrobar-se amb el món de les Idees.

Aquesta escola nasqué en un moment d'interés filosòfic i religiós per la transcendència i la salvació de l'ànima i la podem considerar el darrer gran corrent de l'hellenisme. És en aquesta mateixa època que el cristianisme es desenvolupà i s'estengué amb unes preocupacions semblants sobre el destí de l'ànima humana. El contacte entre l'un i l'altre no es féu esperar i, encara que el neoplatonisme fou condemnat l'any 529 per Justinià, algunes de les seues idees pervisqueren incorporades en el cristianisme.

La relació entre Déu i la llum assolí el major desenvolupament dins d'aquesta escola filosòfica: era més entenedor parlar de les emanacions de l'U com si es tractara d'una projecció lluminosa sobre els éssers. En aquest sentit, quan Plotí parla de la bellesa en les *Enèades* (I, 6), comenta que:

La bellesa del color és simple respecte de la seua forma i venç la foscor de la matèria per la presència de la llum, que és incorpòria i de la mateixa naturalesa de la raó i de la forma. Per aquesta causa, el foc és més bell que els altres cossos, perquè es relaciona en tant que forma amb els altres elements, la seua posició és la més elevada i és més subtil que els altres cossos per estar més pròxim a allò incorpori. [...] És a més la primera naturalesa que posseeix color, mentre que les altres naturaleses en reben la forma del seu color. Brilla i resplendeix com si fóra en si mateix forma. Però quan no domina un cos, la llum en aquest esdevé tènue i aquest cos ja no és bell perquè no participa en la forma completa del color (Plotíno: 34-35).⁷

Per a Plotí, el color i la llum són simples i incorporis, com l'U, i, per açò, més propers a «la naturalesa de la raó i la forma»; els cossos no il·luminats deixen de ser bells i de participar, doncs, dels graus més alts de l'existència.

Potser més explícit i de més interés per al nostre objectiu siga pseudo-Dionís Areopagita, no debades es tracta de l'autor que es convertí en el transmissor més influent del neoplatonisme al pensament medieval gràcies a la traducció llatina de Joan Escot Eriúgena en l'any 852. En el capítol IV de *Dels noms divins*, dedicat al bé, la llum i el bell, trobem referències a la irradiació lluminosa d'allò transcendent sobre els cossos materials:

El nostre sol n'és un exemple: sense pensar-s'hi ni proposar-s'ho, sinó pel simple fet d'ésser, il·lumina tot el que participa de la seva llum, d'acord amb la capacitat de cada cosa. El mateix s'esdevé amb el bé —que és superior al sol, tant com l'arquetipus originari supera una imatge borrosa—, ja que també ell escampa els raigs de la seva entera bondat a tots els éssers, de manera apropiada (Dionisi Areopagita: 63).

7. Ens hem permès traduir la citació al català.

Més endavant diu:

Anomenem, doncs, llum intel·ligible el bé que transcendeix tota llum, com a déu irradiant i efusió lluminosament desbordant, car, amb la seva plenitud il·lumina totes les intel·ligències del cosmos, les que el sobrepassen, les que l'envolten, i les que en formen part. A totes, els renoua la llum capacitat intel·lectiva; totes les conté perquè les sobrepassa; i totes, les excedeix perquè les sobrepuja. En tant que principi transcendent de la llum, engloba amb simplicitat en ell mateix tota la força de la potència intel·lectiva, la manté i la preveu i —tant si és intel·lectiva com racional— l'aplega i la unifica (Dionisi Areopagita: 68).

Tant la concepció de la «llum intel·ligible» que «il·lumina totes les intel·ligències del cosmos» d'aquest corrent filosòficoreligiós com la identificació de Déu amb la llum, ja desenvolupada des d'antic per diferents religions properes geogràficament i cultural al cristianisme, formaren part de la mentalitat medieval i, especialment, de l'estètica, com veurem tot seguit. Quan parlem de l'edat mitjana com d'un món sense ombres ens referim a açò mateix, a la convicció que l'univers està il·luminat per Déu i que tot plegat és un reflex pobre i maldestre d'una realitat sobrenatural que només pot ser coneguda per les ànimes benaurades en el moment que abandonen el seu cos. La llum, en aquest sentit, esdevingué, més que una realitat física, el símbol de l'esperança i la salvació.

3. *La lluminositat de l'art medieval*

La mentalitat medieval anhelava la llum, des dels teòlegs escolàstics fins als menestrals i llauradors. La societat cristiana d'aleshores preuava com a bo o virtuós tot allò que poguera ser identificat amb la llum o el color, que era la seua expressió física més evident. Les classes benestants (els senyors feudals, els abats, els cavallers o els burgesos enriquits, etc.) i les institucions que s'ho podien permetre (la monarquia, els convents o, fins i tot, els consells de les ciutats més grans) es justificaven com a poder dominant i demostraven la seua riquesa amb els colors de les robes i la fastuositat de les joies, els llibres d'hores bellament il·luminats o els retaules acolorits amb tota classe de pigments. Els grups més pobres s'accontentaven amb la decoració de les esglésies i amb el desig de trobar-se, després de la mort, amb la vertadera llum emanada de Déu.

Les tradicions filosòficoteològiques que s'havien transmés des de l'antiguitat a través del cristianisme, que esdevingué el seu marmessor i assimilador, ajuden a entendre aquest gust per la llum del pensament medieval, fet que es reflecteix clarament en l'art d'aquella època fins al punt d'haver de parlar d'una «estètica de la llum», com bé la defineix Eco (1990: 72). Per aquest motiu, quan ens preguntem què es considerava bell a l'edat mitjana, la coneguda definició de sant Tomàs d'Aquino ens en dóna la clau: «la bellesa del cos

consisteix a tenir els membres ben proporcionats, amb la lluminositat del color degut» (*Summa theologiae*, II-II, 145, 2).⁸ Els cossos bells no ho són només per la proporció i la integritat de les parts, sinó que cal que tinguin el color que els correspon. I la citació del d'Aquino no pot considerar-se arbitrària: la teologia que desenvolupa mai no podria ser titllada de neoplatònica. És a dir, el valor de la lluminositat estava completament estés en el pensament medieval, alguns l'explicaran com una emanació de la divinitat, altres, com sant Tomàs, com una «automanifestació de la forma organitzadora» (Eco 1990: 149).

L'art medieval posà en pràctica el criteri estètic que identificava la bellesa amb la lluminositat a través de dos principis: l'ús de colors purs i nets (roig, groc, blau, verd, blanc, etc.) i la inexistència de les ombres i els clarobscur, definitoris de moviments artístics posteriors.

L'edat mitjana juga amb colors elementals, amb zones cromàtiques definides i enemigues del matís, amb l'aproximació de tints que generen llum per la concordança del conjunt, en comptes de ser caracteritzats per una llum que els embolcalles en clarobscur (Eco 2004: 100).⁹

Els exemples no cal que siguin rebuscats: les miniatures dels llibres pre-romànics, com és el cas dels *beats*, utilitzen amb profusió els colors intensos, talment com els frescos que omplien l'espai buit dels murs de les esglésies romàniques. En relació amb aquest tema de la decoració pictòrica dels edificis medievals, com passa amb els temples grecoromans, tenim una imatge falsa a conseqüència de l'estat en què ens han pervingut les restes conservades. La desaparició dels pigments utilitzats pel pas del temps ens condiciona una imatge que no és verídica. L'escultura pètria, per exemple, rarament estava sense pintar, i bona mostra d'això és el pòrtic de la Glòria de la Catedral de Santiago, on encara es poden veure algunes restes minses de la pintura utilitzada en les figures. De totes maneres, fou amb el gòtic que s'aconseguí, al nostre parer, una major imbricació entre les obres artístiques i la lluminositat gràcies al retaule i, sobretot, a la vidriera.

Encara que parlem de la relació que els medievals establien entre la bellesa i la llum, no oblidem que en la base de tot açò es troba la idea de Déu —que en si mateix és *bellea* i *bonea*, com diria Lull— com a font de lluminositat. Dant ho expressa molt bé quan descriu, a través del seu àlter ego, l'últim cercle del paradís en la *Divina Comèdia* (Alighieri: 1.221, c. xxx, v. 39-40 i 46-51):

8. La suavitat de color com una de les condicions de la bellesa, juntament amb l'harmonia de les parts, ja la trobem en Xenofont, Empèdocles, Anaxàgores, Plutarc o Aristòtil. També Ciceró o Plotí es decanten per açò. La definició aviat es converteix en un lloc comú i així la trobem ja en Orígenes, Climent d'Alexandria, Basili, etc., i a Occident, Màrius Victorí i sant Agustí (Bruyne 1987: 26-27).

9. Ens hem permès traduir la citació al català.

som al cel que és pura llum:
 llum intel·lectual, plena d'amor [...]
 Com un llampec sobtat que descompon
 el sentit de la vista, i priva l'ull
 de l'acció dels objectes més intensos,
 així em va rodejar una llum viva
 i el seu fulgor m'embolcallà amb un vel
 que em va impedir veure res més.

La llum que enlluerna Dant és pura i incapaç de ser percebuda per l'ull humà, només avesat a la que emet el sol de dia i la lluna i les estrelles de nit. És la llum que emana de Déu i que només es pot percebre amb tota la plenitud amb els ulls espirituals d'una ànima benaurada que s'ha desfet dels sentits més mundans.

Aleshores, en un art eminentment lluminós, com es pot representar la llum més resplendent que existeix, aquella que està més enllà d'aquest món material? Calia utilitzar l'element més valuós, l'únic que té la qualitat física de la incorruptibilitat i que, per tant, és fàcilment identificable amb la puresa i l'eternitat, és a dir, amb Déu. Parlem, és clar, de l'or, que l'art gòtic utilitzà amb profusió en les miniatures i en els retaules (veg. il·lustració 5, p. vii):

L'or gòtic és símbol de la *lux* pura de l'empiri (estat dels benaurats, celestial; llum totalment diàfana que és a prop d'allò diví). El cel d'or és el cel de la llum neta, incorrupta, allunyada de tota materialitat, allunyada d'allò atmosfèric. És el cel de la màxima perfecció i celsitud, on solen situar-se les escenes sagrades: Crist, la Verge, els sants... L'or és llum i Déu és la llum per excel·lència, d'acord amb el pensament i l'estètica escolàstica d'aquest moment [...], l'or i allò àuric és fins i tot l'expressió màxima del color. [...] És símbol de l'Absolut, de l'infinít, d'allò transcendent i immutable, del més enllà, de la beutat (Company 1998: 138).

Breument, si Déu és llum pura, què hi ha més pur i noble que l'or per a representar-lo? Una visita a la col·lecció medieval del Museu de Belles Arts Sant Pius V de València o del Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, per posar un parell d'exemples propers, és suficient per a entendre fins a quin punt l'or és part fonamental dels retaules com a context en què es mouen els personatges sagrats.

A TALL DE CONCLUSIÓ: EL *MISTERI D'ELX*, UN GRAN RETAULE VIU?

Després de tot aquest recorregut, cal tancar el cercle i tornar al tema objecte d'aquest treball, l'oripell, del qual hem comentat la funció en la representació del *Misteri d'Elx* i la relació directa que té amb els «efectes» característics de la dramaturgia medieval. Però, quin sentit té aquest element escenogràfic que

s'identifica amb els personatges i l'espai celestials? Per a respondre a aquesta pregunta cal tenir en compte el context cultural en què s'arrela la *Festa*.

L'edat mitjana, a pesar de la fama actual d'època obscura físicament i mental, es caracteritzava per un anhel de llum que s'estenia per totes les capes de la societat. La lluminositat esdevenia un dels elements bàsics per a establir quins éssers eren bells i bons. Aquesta idea era l'herència de la relació que identificava la divinitat amb la llum des de l'antiguitat: religions com l'egípcia, la persa o la grecoromana la consideraven un atribut diví. Açò fou assimilat per la teoria de les Idees de Plató i, posteriorment, ja a l'època tardoromana, pel neoplatonisme, de la mà sobretot de pseudo Dionís Areopagita. El cristianisme dels primers segles arrellegà aquestes dues vies, la religiosa i la filosòfica, i les transvasà a la mentalitat medieval.

L'estètica de l'edat mitjana no fou aliena a aquesta estima per la llum que s'estenia per la mentalitat europea de l'època: com a criteri de bellesa condicionà les obres artístiques, plenes de colors vius, sense ombres ni claroscurs. En aquesta tècnica colorista, Déu —i tot el que il·lumina amb la seua gràcia— es representava amb or, que era el color més noble i preuat. No entraré a parlar de les relacions entre l'art i el teatre medieval, un tema vell i discutit, però que és present i cal tenir en compte. És evident, després de tot el que hem comentat, que l'ús de l'oripell en el *Misteri d'Elx* recorda els fons daurats que representen el cel empiri dels retaules gòtics. Influència, doncs, de l'art? És possible, encara que la idea de fons que dona sentit a l'oripell pertany al pensament i l'estètica medieval i era reconeguda arreu. Sense deixar de banda la inventiva de la posada en escena a l'hora d'actualitzar la representació àurica de Déu en un efecte visual senzill, però colpidor.

HÈCTOR CÀMARA I SEMPÈRE
Universitat d'Alacant

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri: Dante ALIGHIERI, *Divina comèdia*, trad. de Joan F. Mira, Barcelona, Proa, 2000.
- Alsina Clota 1989: José ALSINA CLOTA, *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos.
- Bruyne 1987: Edgar DE BRUYNE, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor.
- Càmara i Sempere 2009: HÈCTOR CÀMARA I SEMPÈRE, *La vida de la Mare de Déu en el Flos sanctorum romançat (1494)*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- Castaño García 2004: Joan CASTAÑO GARCÍA, «Notes sobre la recerca històrica al voltant de la *Festa d'Elx*», dins Josep Lluís SIRERA (ed.), *La Festa i Elx. Actes del Seminari celebrat els dies 29, 30 i 31 d'octubre de 2002, amb motiu del VII Festival de Teatre i Música Medieval*, Elx, Institut Municipal de Cultura.
- Castaño / Sansano 2001: Joan CASTAÑO / Gabriel SANSANO, «La *Festa d'Elx*: de la tradició a la recerca», dins Josep Lluís Sirera (ed.), *Teatro medieval, teatro vivo. Actas del Semina-*

- rio celebrado del 28 al 31 de octubre de 1998 con motivo del V Festival de Teatro y Música Medieval*, Elx, Institut Municipal de Cultura.
- Company 1998: Ximo COMPANYY, *L'Europa d'Ausàs March: art, cultura, pensament*, Gandia, CEIC Alfons el Vell.
- Dionisi Areopagita: DIONISI AREOPAGITA, *Dels noms divins. De la teologia mística*, trad. de Josep Batalla, Barcelona, Laia, 1986.
- Eco 1990: Umberto Eco, *Art i bellesa en l'estètica medieval*, Barcelona, Destino («L'àncora»).
- 2004: Umberto Eco (dir.), *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen.
- Massip i Bonet 1990: Francesc MASSIP I BONET, «L'escenificació de l'Assumpció a Europa», *Festa d'Elx*, 41, 149-157.
- 1991: Francesc MASSIP I BONET, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant, Institut de Cultura «Juan Gil-Albert» / Ajuntament d'Elx.
- 2007: Francesc MASSIP I BONET, *Història del teatre català. Dels orígens a 1800*, Tarragona, Arola.
- Plotino: PLOTINO, *Sobre la bellesa*, trad. d'Agustín López i María Tabuyo, Barcelona, El Barquero, 2007.
- Romeu i Figueras 1998: Josep ROMEU I FIGUERAS, «El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans», dins Joan Castaño / Gabriel Sansano (ed.), *Història i crítica de la Festa d'Elx*, Alacant, Departament de Filologia Catalana. Universitat d'Alacant, Alacant, 1998, 59-95 [reproducció de la versió definitiva apareguda en *Teatre català antic*, vol. II, a cura de F. Massip i P. Vila, Barcelona, Curial, 1994-1995, 121-175].