

Por último, es necesario señalar que la encomiable labor de Claudia Casanova de ofrecer al lector español este importante clásico de la historia medieval no debe quedar ensombrecida por algunos errores de traducción o de interpretación, que sería conveniente corregir en posteriores ediciones. Pertenecen a los primeros el empleo del término “cuerpo” (“el enorme cuerpo de cuentas”, p. 120; o “este cuerpo de poesía latina”, p. 144), que vierte literalmente el inglés “body” (“the enormous body of accounts” y “this body of Latin poetry”, pp. 128 y 154, respectivamente), forma que resulta extraña e inapropiada, en lugar de usar la consolidada ‘corpus’; la traducción como “estudiante” (“estudiante americano”, p. 217) de “student” (“American student”, p. 231), que debería ser en realidad “investigador o estudioso americano”; y la utilización de “panorámica” (“panorámica certera”, p. 291 y “panorámica” p. 336) (“a better measure” y “in any view”, pp. 310 y 366, respectivamente) en lugar de “medida o dimensión”, para el primero, o “panorama” para el segundo; y a los segundos, la interpretación de “Syriac” (“into Syriac”, p. 281) como “sirio” (“al sirio”, p. 264) (‘Syrian’), cuando se trata del “siríaco o siriaco”, un conjunto de dialectos del arameo que se convirtió en la lengua litúrgica de la iglesia siria oriental; y el más sorprendente e inexplicable “se agruparon en los monasterios de Basilea” (p. 273) (“were gathered into the Basilian monasteries”, p. 292), ya que con “Basilian” se hace referencia a “perteneciente a la orden de San Basilio” (basilio), con lo que una posible versión sería “se agruparon en monasterios basilio o de la orden de San Basilio”.

Antonio Contreras Martín  
*Institut d'Estudis Medievals*  
 tcontreras@telefonica.net



*Le Jeu d'Adam*, établissement du texte, traduction et introduction de Christophe Chaguinian, Orléans: Editions Paradigme, 2014, 222 pp., ISBN : 978-2868783042.

En el que portem de la segona dècada del segle XXI ja han aparegut almenys 3 edicions de l'*Ordo Representationis Adae*, peça dramàtica fundacional que els francesos anomenen abusivament *Jeu* o *Mystère d'Adam*. Es tracta de l'edició (i traducció a l'italià) de Sonia M. Barillari: *Adamo ed Eva. Le Jeu d'Adam: alle origini del teatro sacro* (Roma, Carocci 2010), la de Véronique Domínguez (Paris,

Champion 2012) i la que avui comentem de Cristophe Chaguinian, aquestes últimes amb la traducció al francès modern. Una proliferació d'edicions que posa en evidència el gran poder de seducció que exerceix aquest teatre dels orígens, una de les primeres obres en llengua romànica.

Cristophe Chaguinian, professor de la University of North Texas (Denton), d'origen franco-rus (nascut a Leningrad, avui Sant Petersburg, i d'avi armeni), no només revisa acuradament el text a partir de l'únic testimoni que ens ha pervingut (ms 927 de Tours), ans en fa una anàlisi espolnejant recollint les aportacions d'estudiosos precedents, discutint-les i, sobretot, aportant noves hipòtesis altament suggestives.

En la descripció del manuscrit detalla les peces que s'hi recullen (13), que encapçalen un drama pasqual en llatí, una col·lecció de danses eclesiàstiques i l'*Ordo* d'Adam seguit dels quinze signes del Judici Final (l'anunci sibil·lí), part que constitueix un conjunt copiat cap a 1250 distint de la resta de manuscrit. El segon segment del manuscrit s'hauria copiat abans de 1225 i inclou distintes composicions hagiogràfiques (dues de Wace), mentre que en l'últim full del manuscrit hom va aprofitar per copiar 4 estrofes d'una versió occitana de l'epístola farcida de Sant Esteve, semblant a les que conservem a Catalunya publicades per Romeu i Figueras, cosa que indica uns copistes meridionals d'aquest segon fascicle del còdex. A la vista del primer, on hi ha la peça que comentem, Chaguinian situa els seus textos entre les pràctiques festives dels capítols de grans esglésies seculares, això és, no pas en un àmbit monacal, com alguns suposaven, ans en una catedral o una col·legiata, i llença l'estimulant hipòtesi que fos la Catedral de Sens (Yonne, Borgonya), cèlebre pel seu ric repertori festiu, per les seves cerimònies dramàtiques i pel conreu de danses eclesiàstiques, com les que es recullen just abans del *Jeu d'Adam*, majoritàriament rondells.

L'obra té tres parts clarament diferenciades i sembla que l'*Ordo* podria relligar tres peces autònomes preexistents ara disposades de forma consecutiva: una primera seqüència de 590 versos que dramatitza el pecat original, amb un primer moviment en què Déu posa les normes del Paradís terrenal (vv. 1-112); la peripècia dramàtica de la temptació i caiguda d'Adam i Eva (vv. 113-386) i la condemna amb la conducció a l'Infern (vv. 387- 590). Una segona peça de 154 versos està consagrada a Caïm i Abel i repeteix l'estructura anterior: exposició moral d'Abel (vv. 591-610), assassinat del pastor en mans de son germà (vv. 611-722) i càstig (vv. 723-744). La darrera seqüència posa en escena la desfílada dels Profetes que prediuen la vinguda de Crist (vv. 645-944), segons el conegut esquema de l'*Ordo Prophetarum* que es representava la nit de Nadal, culminat amb la intervenció final de la Sibila que anuncia els quinze signes que precediran la fi del món i el

judici universal (vv. 945-1305). Hom ha volgut desvincular aquest darrer passatge de la composició dramàtica, però, com diu Marius Sepet, “n’és part integrant i final natural,” aspecte corroborat per Maurice Accaire, que postula per l’*Ordo Representationis Ade* una estructura cíclica, de la creació al judici final, tota la història de la humanitat, del pecat d’Adam al de l’home actual, en una tripartició d’estructura igualment ternària (temptació, crim i càstig), organitzat a partir del present, cosa que l’allunya del drama litúrgic que mantenia l’espectador a distància: l’*Ordo Ade* el força a identificar-se amb l’acció i els personatges.

Chaguinian, però, rebutja els *Quinze signes du jugement dernier* com a cloenda de l’*Ordo* i a més advoca per una composició unitària i acabada amb la profecia de Nabucodonosor (vv. 931-944), cosa que posaria en relació l’*Ordo* amb el programa iconogràfic de la façana de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, també del segle XII. Les tres seccions de la peça ofereixen una progressió argumental coherent i, afirma Chaguinian, és obra original, d’un autor de talent, no pas la traducció mecànica d’un model litúrgic preexistent. Per això mateix considera que els responsoris llatins que interrompen en set ocasions el diàleg dramàtic en romanç per introduir la intervenció dels personatges celestials, no són, com s’ha dit, l’estructura originària de l’*Ordo*, ni que els versos en vulgar traduïrien, amplificarien i comentarien els cants litúrgics en llatí. Chaguinian nega, doncs, que els responsoris siguin la font del text vernacle, ans al contrari, sosté que l’autor va afegir a la seva obra original els cants litúrgics per tal d’embellir i donar autoritat el seu relat. En conseqüència, front a la interpretació tradicional, l’element litúrgic no és pas el factor estructural de la composició de la peça, ans l’autor se’n serveix de forma funcional i en fa un ús artístic.

Amb aquestes primeríssimes peces dramàtiques en llengua vulgar (l’*Ordo* francès o la representació dels Reis d’Orient hispànica), com que representen un estadi incipient de posada en text per escrit d’uns actes que per la seva naturalesa escènica circulaven oralment, hi ha hagut la tendència a considerar-les incompletes o lacunars. Chaguinian advoca doncs per un *Ordo* complet, tant pel sentit com per l’estructura teatral, mentre rebutja la teoria evolucionista que considerava que el teatre medieval naixia exclusivament en el cicle litúrgic i que progressivament va anar secularitzant-se, cosa que erigia l’*Ordo Ade* com la baula que engalza perfectament el drama eclesiàstic en llatí i el misteri urbà en vulgar. Malgrat que comparteix elements amb el drama litúrgic, no sembla vinculat a una data concreta dels cicles culturals, com tampoc la peça llemosina *Sponsus* sobre el tema de les verges nícies i les verges prudents datada entre 1060-1090 i que combina el llatí amb la llengua d’oc. Això vol dir que existia una certa mobilitat d’una part del repertori litúrgic, i que aquestes peces podien ser representades en distints

moments del calendari cristià. Una altra novetat de la peça fóra que només els responsoris llatins serien cantats, mentre que els diàlegs romànics es pronunciarien recitats, per facilitar la intel·lecció de la conversa.

Pel que fa a l'espai de la representació, l'evolucionisme aplicat al teatre dels orígens feia que hom considerés que l'*Ordo representationis Ade* s'hauria posat en escena a les portes de l'església, a la sagrera o atri, amb construcció de decorats en cadafals entorn d'una àrea anomenada "platea" i tancada per la boca d'Infern. Però tot cobra més sentit i coherència escènica si pensem en una articulació espacial a l'interior del temple, interpretant les rúbriques "Figura vadit ad ecclesiam" o "veniet ab ecclesia" com la prova de l'existència d'un cadafal o lloc escènic d'Església que s'oposaria al de Sinagoga, com es documenta en altres representacions, cosa que evitaria la dificultat d'un cor cantant els responsoris des de dintre del temple mentre els espectadors i l'acció es desenvolupava a l'exterior. Són denominacions de decorats que també apareixen tant en el drama urbà (Passió de Francfrot c. 1350) com eclesiàstic (*Representatio figurata in festo Presentacionis Beatae Virginis Mariae in Templo* de Philippe de Mezières, església dels franciscans d'Avinyó, 1372). A més, una de les rúbriques de l'*Ordo* assenyalava clarament que, per contradir el testimoni del profeta Isaïes sobre l'adveniment del Messies, un Jueu "tunc exurget quidam de Sinagoga" (882s. rúb.). Per tant, l'àmbit escènic de l'*Ordo* estaria emmarcat pels cadafals de Sinagoga i Església a nord i sud del temple, i pels llocs escènics del Paradís i Infern a est i oest respectivament, d'acord amb la coneguda articulació de l'escenari múltiple horitzontal que organitzava els decorats segons l'orientació simbòlica i cardinal del temple. La 'platea' de les acotacions seria no pas la plaça, ans el sòl de l'església, àmplia àrea central, envoltada a banda i banda pels fidels espectadors ('populum'), per on deambularien Adam i Eva expulsats del paradís, on Caïm i Abel realitzarien les seves ofrenes, per on desfilarien els Profetes i on farien les seves incursions i correries els diables, personatges sense text dialògic (fora del temptador) però amb molta activitat i protagonisme en la representació.

Però la clau de volta de l'aportació chaguiniana fa referència a una línia de recerca ben original: el treball dels actors. Uns intèrprets que, durant la primera meitat del segle XIII, segurament en territori insular, haurien intervingut en la dicció dels versos i, en conseqüència, en la fixació textual que ens ha pervingut en còpia de c.1250, prop d'un segle després de la seva composició original. Chaguinian elabora una suggerent teoria de la interpretació i segueix la traça que hauria deixat la recerca actoral d'expressivitat i versemblança en els versos que presenten irregularitats mètriques (sobretot hipermetria per afegiments expressius). Un raonament que ja havia desenvolupat amb més detall a la revista *Le Moyen Age*, 3-4

(2013), 543-566 (“Traces de la représentation dans le *Jeu d’Adam*”). Chaguinian considera que com que el vers és una cotilla que resta naturalitat al diàleg, els intèrprets provarien de recuperar frescor introduint falques del llenguatge quotidià en l’estructura mètrica del text. L’anàlisi sistemàtica dels versos, li permet un mostrar significatiu d’exemples que reforçarien la hipòtesi, un fet que a més indicaria una evolució de l’art interpretatiu cap a la versemblança, lluny de la presumpta dicció maldestra que molts havien suposat en els intèrprets de la peça, a partir d’unes didascàlies extremament detallades i obsessivament minucioses amb el recitat dels actors.

En resum, el text original de l’*Ordo Ade* s’hauria creat a la França continental cap a mitjans del segle XII amb una mètrica regular i acurada, però que el ms. 927 de Tours, un segle posterior, s’hauria redactat a partir dels rols dels actors reunits per copistes anglonormands, i seria el resultat d’una posada en escena en territori insular que hauria introduït tot un seguit d’irregularitats mètriques fruit de la dinàmica del joc teatral i particularment de l’acció actoral.

L’acurada edició de Chaguinian es completa amb dos annexos finals: un minuciós estudi lingüístic de Catherine Bougy, on posa de manifest que l’autor, un clergue instruït, pertanyeria a la família geolingüística normanda-francesa o més àmpliament de l’oest d’oïl. Ara bé, la còpia manuscrita pervinguda presenta trets anglonormands diversos deguts a copistes actius en el món anglo-normand i als arranjaments actorals d’origen semblant. Bougy conclou que l’*Ordo* és un objecte lingüístic apassionant: text anglonormand en aparença, però en realitat obra redactada per un autor continental, que ens ha pervingut en una versió adaptada per usuaris insulars, testimoni del multiculturalisme del món plantagenet.

L’últim annex és un estudi sobre els set responsoris llatins que salpebren l’*Ordo*, i els seus usos litúrgics, degut a Andrea Recek.

Cal dir, finalment, que l’edició de l’original és adequadament anotada i Chaguinian la presenta amb la traducció al francès modern al costat.

Francesc Massip  
Universitat Rovira i Virgili  
Francesc.massip@urv.cat

