

JESÚS FRANCESC MASSIP

NOTES SOBRE L'EVOLUCIÓ DE L'ESPAI ESCÈNIC  
MEDIEVAL ALS PAÏSOS CATALANS

1. PROEMI

Quan a principi del curs 1982-83 el Departament d'Història Medieval d'aquesta Facultat ens va proposar de preparar una xerrada sobre el teatre medieval,<sup>1</sup> dintre el cicle de conferències organitzades pels alumnes del mencionat departament, considerarem que dels diversos aspectes que abraçava la investigació que havíem iniciat sobre el tema,<sup>2</sup> un dels més interessants i en el que la nostra aportació esdevenia més original, anava referit a l'anàlisi de l'espai escènic, qüestió fonamental en l'estudi de l'espectacle dramàtic, que no ha tingut un conreu exhaustiu en la investigació històrica catalana, que ara reprenem per a aquesta publicació.

En aquella ocasió, i com a il·lustració de la nostra ponència, oferirem una mostra d'espectacle medieval, com a contrapunt pràctic d'unes investigacions que tot just encetàvem.<sup>3</sup>

1. *L'espai escènic medieval als Països Catalans*. Conferència pronunciada el 25-V-1983 al Saló de Graus de la Facultat de Geografia i Història.

2. *Aproximació a l'estudi de l'espectacle religiós medieval: El drama assumpcionista en llengua catalana*. Tesi de llicenciatura dirigida pel Dr. Ricard Salvat, llegida al Departament d'Història de l'Art d'aquesta Facultat el 28-IX-1982.

3. Espectacle profà medieval: «Els diàlegs del cançoner d'Hijar» (Anònim del segle xv) i fragment de la comèdia «Seraphina» de Bartolomé Torres Naharro, segons l'edició de J. Romeu i Figueras (*Teatre Profà*. 2 vols. ENC. Barcelona, 1962). El repartiment fou el següent: Interpretació: Jordi Carrique, Pere Ponce, Sílvia Sabaté, Sònia Ganza, Imma Bracons, Miquel Turón, Mònica Rius, Toni Navarro, Pep Dengra i Jaume Vilalta (xanques); música: Pere Puig, Joan Artigal i Jordi Aventin; coreografia: Josep Boya; escenografia: Maria Biscarri; disseny programes: Angela Bosch; vestuari: Imma Camps; direcció d'actors: Ramon Simó; posta en escena i dramaturgia: J. Francesc Massip. Realització: Institut d'Experimentació Teatral i Departament d'Història Medieval. Col·laboraren l'Amàs Aranés de Dansaires «Els corbilhuèrs de Les» i l'Ajuntament de Barcelona.

## 2. EL FET DRAMÀTIC A L'EDAT MITJANA

### 2.1. *La interrupció d'unes formes*

Recordem, ràpidament, com ja en els darrers temps de l'Imperi Romà el drama clàssic grec i llatí, és a dir, el teatre literari, quedà interromput i desplaçat pels grans espectacles de masses (amfiteatre i circ) i altres formes dramàtiques populars (farses atellanes, mims i pantomimes). Pensem que Sèneca, autor de 9 tragèdies, mai va poder portar una obra seva a l'escena romana.

D'altra banda, en els pobles europeus, de cultura fonamentalment agrícola i ramadera, existia la sòlida tradició de la cerimònia màgico-religiosa de caire tribal.

Amb aquest doble panorama d'absoluta preponderància del teatre-espectacle d'una banda, i de la festa ritual pagana de l'altra, es trobà l'Església que, com a nova orientadora de l'ordre social, provà de dirigir aquestes manifestacions col·lectives per adaptar-les —si no pot suprimir-les— al nou contingut ideològic del cristianisme. L'actitud de la institució eclesiàstica enfront el fet dramàtic sempre fou visceralment adversa, cosa que impedí durant la primera i llarga Edat Mitjana, un desenvolupament teatral fluid i progressiu, mentre mirà d'integrar el ritu pagà al nou i controladíssim cerimonial que establí.<sup>4</sup> Com deia el director d'escena catòlic Orazio Costa, gran coneixedor del drama sacre medieval italià, l'error secular de l'Església és haver tingut el teatre «sotto giudizio», desconfiant-ne, sense adonar-se, fins molt tard, de la gran capacitat de convocatòria i força pedagògica que el fet dramàtic té en essència.<sup>5</sup>

L'activitat dramàtica desenvolupada durant l'època medieval es manifestà en dues gran línies que, tot sovint, segueixen esquemes semblants: la línia de l'anomenat «teatre profà», i la línia del gran espectacle religiós.

### 2.2. *La línia del teatre profà*

El teatre profà medieval, que recollí l'esperit festiu romà, les solemnitats imperials i les últimes formes de diversió popular, fou un quefer ocasional sense la més mínima voluntat de pervivència. Es tracta d'una activitat itinerant, sense intenció fixadora, basada en l'actualitat gairebé periodística.

4. Sobre l'actitud anti-teatral dels dirigents eclesiàstics veieu, com a exemple, Quinto Septimio F. Tertuliano: *Apologia contra los gentiles* (Capítol XV: «Cuán torpes cosas se representan de los dioses en los teatros de las comedias y en los espectáculos»). Austral, 768. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1947.

5. COSTA, Orazio: *L'insegnamento dell'arte scenica*. Conferència pronunciada el 17-V-1983 a la Facultat d'Història de la Universitat de Barcelona, organitzada per l'Institut d'Experimentació Teatral.

D'una banda hi ha l'espectacle àulic, ço és el promocionat i fet entorn els senyors i cavallers, que té tres emanacions essencials: l'espectacle culte, realitzat pels trobadors en les corts senyorials, l'espectacle de divulgació, realitzat pels joglars en les places dels pobles, i l'espectacle de diversió i commemoració, que abraça des de les sumptuoses festes reials de Coronació, rebudes, entrades i visites urbanes del sobirà, a les efemèrides històriques i entremesos bèlics d'afirmació militar.

D'altra banda, hi ha l'espectacle popular que es manifesta en les pervivències, fortament controlades, de les festes agrícoles pre-cristianes (Carnaval, festes per la vinguda de la primavera, les «festes de folls» en l'arribada de l'hivern, etc.).

Finalment, i només a les acaballes de l'Edat Mitjana i a l'escalf de la creixent activitat universitària, hi ha l'espectacle burgès i universitari que es concretà en la creació d'un nou gènere teatral: la farsa, amb incisius components de crítica social i sàtira política.<sup>6</sup>

### 2.3. La línia del teatre religiós

De la seva banda, el cristianisme desenvolupà la seva, en un principi, rudimentària activitat dramàtica a partir del nou culte ritual que crea: la missa, cerimònia plena, des de l'origen, d'elements parateatral i d'espectacle rític. El procés de formació fou llarg i lentíssim, però arribà a configurar un nou gènere que, després de la tragèdia i comèdia clàssiques i les farses atel·lanes, va ésser decisiu en l'evolució posterior del teatre modern.

L'entrellat «literari» de la nova forma dramàtica el marcaren els passatges litúrgics més susceptibles de diàleg i representació, és a dir, els que giren entorn de les misses de Pasqua i de Nadal (les de més càrrega emotiva i simbòlica), d'on sorgiren els primers *dramas litúrgics*, que proliferen, a partir del segle x, arreu de l'Europa occidental i que es concreten, fonamentalment, en el Drama de la Ressurrecció de Crist («Visitatio Sepulchri») i en el del Naixement de Jesús («Officium Pastorum» i «Officium Stellae»), per desenvolupar-se, posteriorment, en formes dramàtiques superiors que, seguint el calendari litúrgic, es concreten en sis grans cicles: el cicle de Quaresma o Pasqual, d'on florí l'espectacle-rei del drama religiós medieval: el gran drama de la Passió, Mort i Ressurrecció de Crist (com a moment culminant de la litúrgica cristiana); el Cicle de Nadal, on s'inclou des de l'anunci del Judici Final (Cant de la Sibilla) a la nativitat i adoració de Jesús; el Cicle Veterotestamentari on l'Església,

6. Sobre el teatre profà Cf. MILÀ I FONTANATS, Manuel: *Origenes del teatro catalán. II. Representaciones profanas*. pp. 232 ss. «Obras Completas», Vol. VI. Barcelona, 1895. ROMEU I FIGUERAS, J.: *Teatre profà*. 2 vols. ENC, 88-89. Barcino. Barcelona, 1962.

conscient ja de l'eficàcia pedagògica de l'art dramàtic, es proposa d'explicar tota la Bíblia al poble, mitjançant la imatge en moviment del teatre, sobretot en els passatges més espectaculars i alligonadors de l'Antic Testament (Creació del Món, Adam i Eva, Sacrifici d'Isaac, Història de Josep, Judit, el Rei Assuer, etc.); el Cicle Hagiogràfic, de gran èxit, ja que les vides de sants produïen una especial fascinació en l'espectador medieval, car resultaven apassionants i entretingudes aventures d'herois modèlics; el Cicle Marià referit a la Verge, la figura dramàtica de la qual adquirí una capacitat de convocatòria semblant a la de Crist, i produí, en la nostra cultura, una de les activitats teatrals més populars i amb més fortuna; finalment, el Cicle del Corpus fou la gran festa ciutadana i burgesa, que recollí totes les manifestacions dramàtiques precedentes a l'entorn de l'adoració eucarística, mentre que aglutinà la iconografia cristiana i pagana en un producte espectacular i propagandístic de gran eficàcia.

### 3. NATURALES DEL TEATRE MEDIEVAL

En examinar la naturalesa del teatre durant l'Edat Mitjana, cal assenyalar, en primer lloc, l'absència de qualsevol pretensió literària. La intenció bàsica és la pedagògica: es tracta de posar a l'abast del poble els textos sagrats, ja d'alta qualitat literària en sí. Per tant no hi ha cap desig d'originalitat textual, sinó, ben al contrari, un explícit afany de tradicionalitat. És evident que des del punt de vista de la creació literària, la producció dramàtica medieval manca gairebé d'importància. El fet que el teatre s'hagi estudiat excessivament només des de l'òptica del valor textual ha provocat, moltes vegades, el menysteniment del drama medieval, oblidant que aquest es basa en la recreació escènica. Durant l'Edat Mitjana assistim a una autèntica afirmació del teatre-espectacle que configura una plàstica escènica atractiva, directa i clara, amb la que embolcalla i serveix el contingut ideològic que pretén lliurar al poble; contingut que només precisa d'un text senzill i eficaç, sense pretensions. Si algun dels diversos components de l'espectacle predomina en el teatre medieval, aquest serà l'element escenogràfic. El teatre religiós medieval és un teatre d'escenògraf, on la preocupació fonamental és un decorat esplèndid i enlluernador, carregat d'enginyers tècnics i servit amb un virolat i esclatant vestuari, on, per exemple, el sou d'un actor és inferior al cost d'un parell de sabates.<sup>7</sup>

7. Cf. «Cuern del Corpus Christi». Llibres de Claveria, 1448. Arxiu Municipal de Tortosa. (Conjunt documental inèdit que aportarem en propïns estudis).

#### 4. L'ESPAI ESCÈNIC MEDIEVAL

##### 4.1. *El problema de les fonts*

El problema de la distribució, organització i emplaçament de l'espai escènic medieval resulta ser un dels aspectes més interessants i més poc estudiats de l'espectacle durant l'Edat Mitjana. La manca de fonts gràfiques, que ens aproximarien amb força garantia al que podria ser una escena medieval, és desencorajadora, sobretot en el nostre àmbit cultural.<sup>8</sup> En l'estudi de l'espai escènic, doncs, hem hagut de recórrer a les fonts escrites en tres vessants fonamentals: els propis textos dramàtics que, en ser escrits per a guia d'actors i escenògrafs (no per a lectors) abunden en rúbriques o acotacions escèniques, de vegades molt detallades; les referències tangencials d'altres fonts literàries no teatrals i, finalment, els documents d'Arxiu: comptes econòmics, deliberacions, prohibicions, establiments, ordinacions, etc. que ens donen notícia, amb més o menys penetració, sobre les manifestacions dramàtiques de l'època.

##### 4.2. *El concepte d'espai en el teatre medieval*

Com sabem, l'espai escènic medieval és, tothora, un espai simbòlic, determinat per un sistema ideològic prefixat per la mentalitat de l'home medieval. De manera que amb l'evolució d'aquesta mentalitat progressà també el marc i l'espai de representació.

Tocant a la seva naturalesa, l'espai escènic medieval és, per excel·lència, múl-

8. Fins a les acaballes del XVI no trobem un dibuix que faci referència directa a una posta en escena catalana, i encara es tracta d'un esbós infantil ben poc aclaridor. Cf. SERRA, Eva-SERRA CAMPINS, Antoni: *Un document gràfic del teatre català del XVI*. «Els Marges», n.º 3 (1975) pp. 101-103. Més sort han tingut altres països europeus que compten amb alguns esbossos d'època bastant significatius sobre la distribució escènica en diverses representacions. Destaquem-ne el dibuix del Manuscrit de la moralitat anglesa «Castell de Perseverança» (1425) de la Folger Shakespeare Library, que ens ofereix una visió de la representació en espai circular centrat per la torre o castell. La miniatura de Jean Fouquet (1420-1477/81) sobre la representació del Martiri de Santa Apollínia (Llibre d'Hores d'Étienne Chevalier, entre 1452-1460. Musée Condé de Chantilly), on s'evidencia un escenari circular amb cadafals de dos pisos. El planell escènic del manuscrit 137 (1485) de la Fürstenbergischen Hofbibliothek de Donaueschingen, que indica l'ordenació de la Passió de Villingen. La pintura d'Hubert Cailleau (Biblioteca Nacional de París ms. Rot. 1-7-3), on es visualitza l'ordenació escènica frontal de la Passió feta a Valenciennes a 1547. Els dos precisióssims croquis de la Passió de Lucerne (1583) que assenyalen els llocs escènics en les dues Jornades de la representació. I poca cosa més. Cf. KONIGSON, Elie: *L'Espace Théâtral Médiéval*. Editions du CNRS. París, 1975. ID.ID.: *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*. Editions du CNRS. París, 1969.

tiple, és a dir, amb una escena dividida en seccions on s'emplaçaven uns decorats definidors d'un lloc específic. Si en l'espai escènic modern és el canvi de decorat o d'illuminació allò que marca el canvi d'escena, en l'espai medieval és el moviment o el diàleg de l'actor allò que defineix el pas d'una seqüència dramàtica a l'altra, el pas d'un «lloc» a l'altre, establerts d'antuvi a la vista de tothom. Juxtaposició, simultaneïtat i abstracció són els tres principis bàsics que caracteritzen la naturalesa de l'espai escènic medieval.<sup>9</sup>

L'orientació simbòlica envers l'Est dels edificis culturals de l'occident cristià determinarà tota una orientació espacial en els drames representats a l'interior dels temples que després s'aplicarà, substancialment, als drames urbans.

Com molt bé precisen les investigacions d'Elie Konigson, la part occidental de l'església, l'Oest —els peus de la nau—, estava generalment assimilada a la Tenebra, l'Infern o el món dels morts. La part central —al mig de la nau o al transepte— designava la terra. I l'Est —el presbiteri i absis, centrat per l'altar— s'assimilava al món celestial, al món dels vius, al món de la llum.

L'altar, l'element litúrgic entorn el qual gira la cerimònia religiosa, fou, conseqüentment, el primer element que centrà la dramàtica. Abans que res, l'altar fou, en els drames litúrgics, el sepulcre de la Ressurrecció que, amb l'enriquiment i varietat de les representacions, designà també el pessebre de la Nativitat o l'altar de Jerusalem.

A mesura que s'amplia la temàtica dels drames i a mesura que el laicat té accés a les representacions, els elements escenogràfics s'anaren subratllant, concretant i definint amb la introducció de cadafals, per facilitar-ne la visió, i d'elements plàstics significatius, per facilitar-ne la comprensió.

Quan el drama abandonà el clos de l'església i salta al marc urbà, escollí com a àmbit de representació un lloc de condicions similars al temple: un espai viscut, habitual i recognoscible: la plaça, centre de l'activitat col·lectiva, aglutinadora de la relació comunitària i símbol de la nova civilització urbana. La simbologia bàsica de l'orientació escènica es matingué fonamentalment en el trasllat.

## 5. L'EVOLUCIÓ DE L'ESCENA MEDIEVAL ALS PAÏSOS CATALANS

### 5.1. *Línies generals*

L'escena catalana medieval, al llarg de la seva evolució, sofrí un seguit de transformacions en dos vessants: en la disposició i organització interna dels decorats o «llocs escènics» i en la naturalesa de llur emplaçament.

9. SHOEMAKER, William Hutchinson: *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI*. «Estudios Escénicos», II (Barcelona, 1957), pp. 1-154.

L'escenari horitzontal i múltiple defineix tota una llarga etapa, primer regida per una estricta i abstracta simbòlica que poc a poc s'anà concretant plàsticament amb els «luoghi deputati» a ran de terra, paulatinament dreçats sobre cadafals més o menys complexos en la seva tramoia i decoració.

Fou tardana i poc usual l'aparició de l'escenari simple, és a dir amb un únic cadafal a tres nivells o altures, resum i síntesi que tendeix a la frontalitat de la caixa italiana renaixentista. Però la culminació evolutiva de l'escena medieval arribà amb l'ús de l'escenari vertical, combinat, alhora, amb la multiplicitat horitzontal.

Quant al seu emplaçament, l'evolució ve determinada per la progressiva «democratització» del fet dramàtic. Primer ritual d'iniciats, més endavant culte comunitari, dintre el clos arquitectònic del temple, que, amb la cada vegada més substancial intervenció del laicat anà desplaçant-se al claustre, al pòrtic i a la plaça de l'església, per finalment saltar, amb l'embranchida burgesa, al cor de la ciutat, alliberat de la seva funció cultual i plenament integrat en la festa urbana.

## 5.2. *L'escenari múltiple horitzontal*

### 5.2.1. L'espai escènic eclesiàstic a porta tancada: Els drames litúrgics de Santa Maria de l'Estany

L'enclau més rudimentari de l'escena religiosa medieval és el dels drames litúrgics representants a l'interior de les esglésies monacals. No es tractava de drames escenificats davant d'un públic sinó oficials exclusivament per la comunitat cenobial, on tots els membres hi participen.

Hem escollit el marc de Santa Maria de l'Estany<sup>10</sup> car en aquest important focus religiós es representaven nogensmenys que tres drames litúrgics: el «Visitatio Sepulchri» o Drama de la Ressurrecció de Crist, l'«Officium Pastorum» o Drama de la Nativitat i el Drama de l'Assumpció de la Verge, aquest darrer únic cas; fins la data, conegut a Europa de drama litúrgic en llatí sobre tema assumpcionista. Tots tres drames segueixen les mateixes indicacions escèniques de moviment, la mateixa estructura textual, la mateixa distribució espacial i la mateixa acció dramàtica; només canvien, òbviament, alguns mots per designar, respectivament, la ressurrecció, la nativitat o l'assumpció.

L'acció discorre en el cos oriental de l'església, entre l'absis central, on hi ha l'altar major, i el cor, situat a la nau, immediatament després del transsepte.

10. Monestir fundat al segle XI a la comarca del Bages. La seva església és de planta de creu llatina, d'una sola nau i creuer, amb cimbori al transepte, i amb capçalera de tres absis semicirculars. Cf. PLADEVALL, A., VIGUÉ, J.: *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*. Artstudí. Col. Art Romànic, 6. Barcelona, 1978.

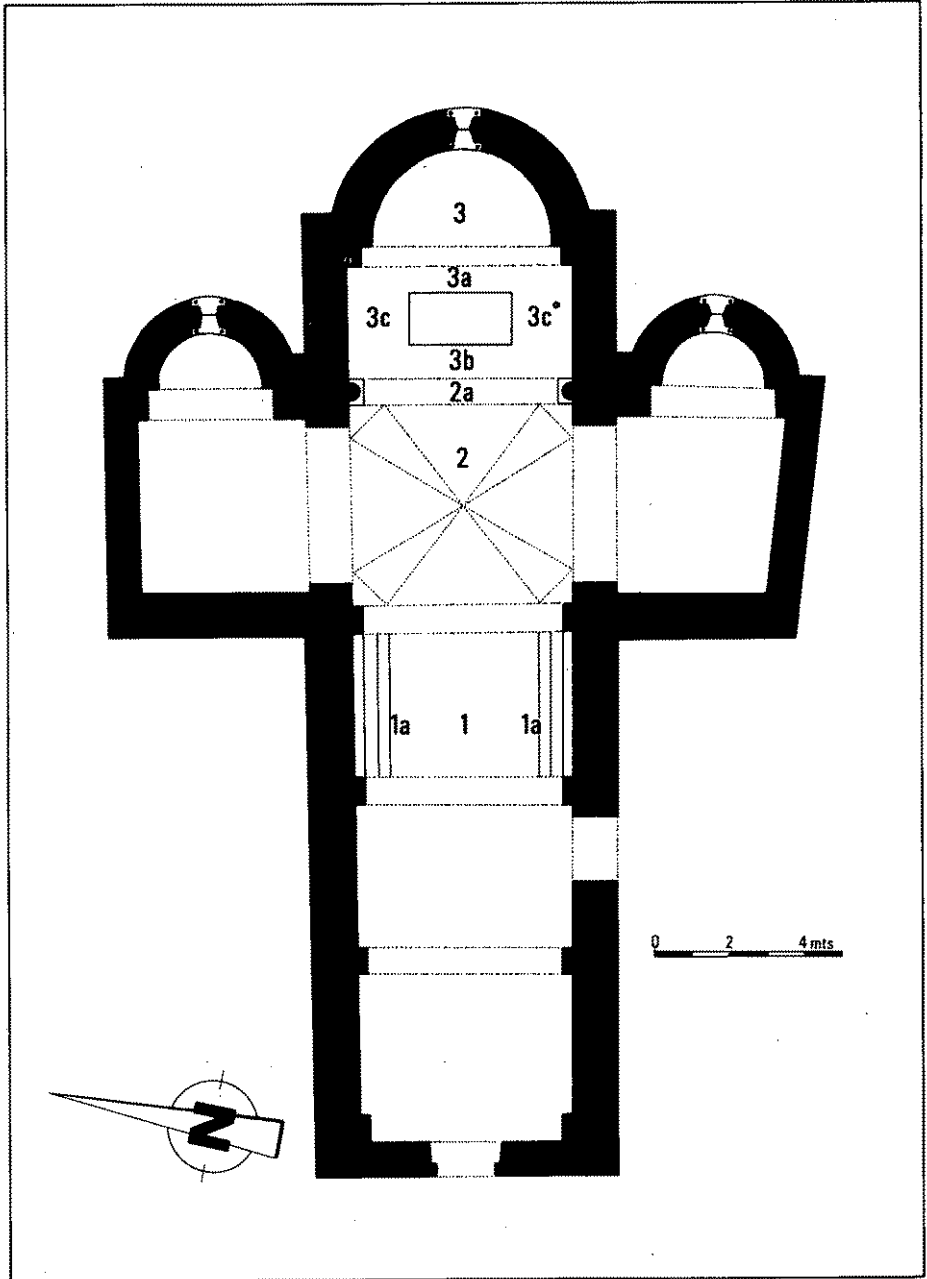


Fig. 1. Planta de l'església del Monestir de Santa Maria de l'Estany. Distribució de l'espai dramàtic. 1. Espai de Cor. — 1a. Grades del Cor. — 2. Creuer. — 2a. Boca de l'absis. — 3. Absis. — 3a. Rera-altar. — 3b. Davant-altar. — 3c. Costat-altar.



Un tipus d'escenificació, tancada entre cor i altar, que respon a l'absència de públic laic a la representació estrictament per als membres de la comunitat del monestir. Una dramàtica litúrgica on no entra en joc la noció d'actors i públic. El drama era viscut pels seus propis oficiants com a plena participació en la mística sagrada. No hi ha, per tant, contemplació ni fruïció estètica de l'espectacle, sinó intervenció activa en el mateix, com en l'ofici ritual de les tribus primitives.

L'espai escènic de l'església de l'Estany queda dividit en tres grans seccions al llarg d'un eix longitudinal oest-est: el Cor, el Creuer i l'Absis. El cor, situat a la meitat longitudinal de la nau, entra dintre el simbolisme d'espai central de la Terra, on estan els oficiants del culte i del drama. El creuer, subratllat i il·luminat per un cimbori, és l'anella que uneix i fa de pas entre la terra material i l'espiritualitat del sepulcre. El tercer espai és l'absis central, simbòlicament assimilat al cel i al món de la veritable vida, centrat per l'altar; l'altar-sepulcre de la resurrecció en la cerimònia Pasqual i Assumpcionista, altar-pessebre en la cerimònia de la Nativitat. Altar que és cobert per un palli o mantell que els cantors celestials aixecaran com si fos la llosa sepulcral o els bolquers del recent nascut (Figura 1).

### 5.2.2. L'espai escènic eclesiàstic obert al públic: La Passió de Cervera

Ja hem assenyalat com en l'evolució dramàtica medieval és una fita cabdal el pas de la representació a porta tancada a la representació que acull la visualització del públic creient. Aquest pas determinarà no només l'ampliació del «lloc teatral»,<sup>11</sup> amb la utilització de tot l'interior del temple, sinó també la proliferació dels elements decoratius i l'elevació dels decorats en cadafals o entarimatats per tal de facilitar la visió a aquest nou públic espectador.

Per exemplificar aquest pas en el desenvolupament de l'escena medieval, hem escollit una Passió. Recordem que entre tots els espectacles religiosos medievals el Drama de la Passió adquireix un relleu i una capacitat de convocatòria molt superior als altres que l'ha fet perviure fins als nostres dies. Es tracta, no gensmenys, que de la tragèdia clàssica cristianitzada, on l'heroi és el Crist, déu mateix fet home, que es rebella contra el destí implacable de la mort, i el venç, i el suplanta pel no menys implacable destí de l'eternitat dual. En el Drama de la Passió es manifesten tots els continguts ideològics del cris-

11. Concepte definit per Jean Jacquot al Col·loqui de Royaumont (del 22 al 27-III-1963) organitzat pel Centre National de la Recherche Scientifique francesa, en aquests termes: «Per lloc teatral s'entén el lloc d'una representació, és a dir, els espais reservats al "jeu" (acció) dels actors i als espectadors». Cf. *Le lieu théâtral à la Renaissance (Avant-propos)*. Editions du C.N.R.S. Paris, 1964. p. VII.

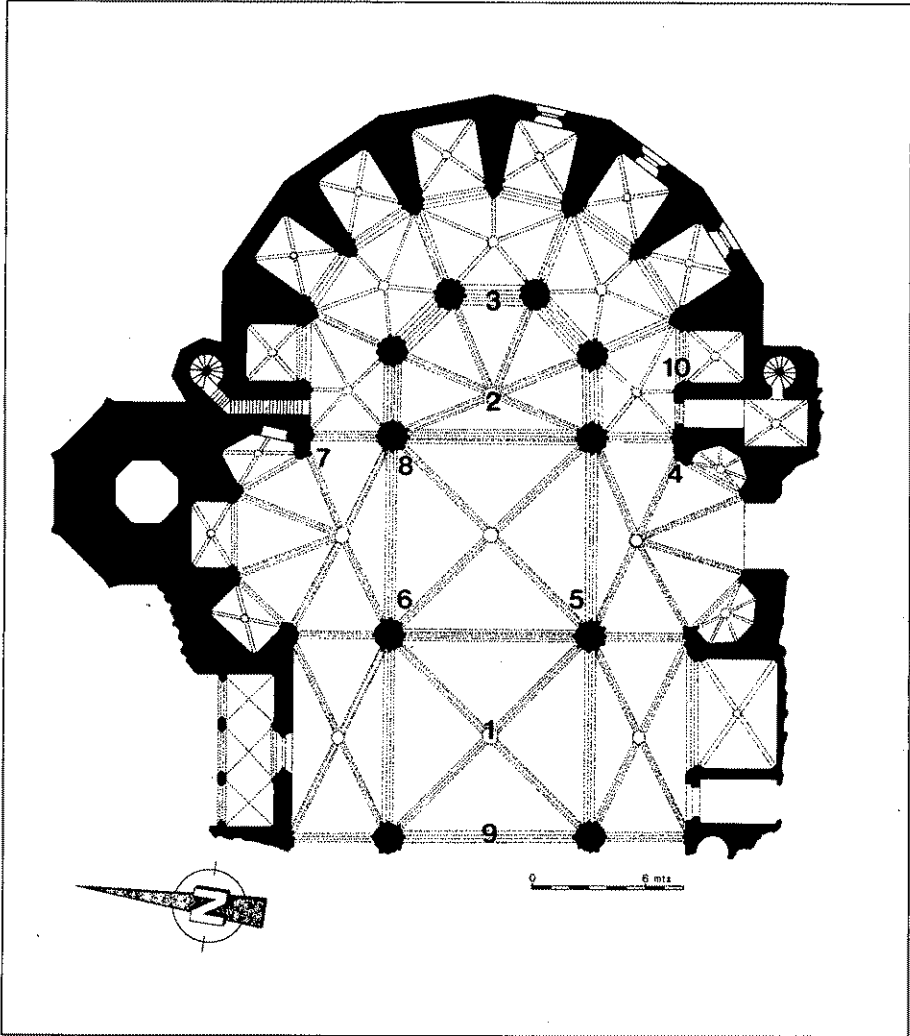


Fig. 2. Distribució escènica de la *Passió* a l'església de Santa Maria de Cervera (Lleida).  
 1. Cor. — 2. Cadafal de la Ciutat de Jerusalem, del Temple i de la Crucifixió. — 3. Paradís. — 4. Cadafal dels Rabins. — 5. Cadafal del Pretori de Pilat. — 6. Lloc d'Herodes. — 7. Cadafalet de Nicodemus. — 8. Lloc de Maria, Tres Maries, Joan i Verònica. — 9. Portes de l'Infern. — 10. «Moniment» o Sepulcre de Crist. — 11. Sagristia-vestuari.

tianisme de la manera més emocionada, més commovedora i més apropiada a la sensibilitat i aprehensió populars.

La tradició passionística catalana és potser la més abundant d'Europa en textos i pervivències, i el Drama de la Passió arriba a tenir, almenys, vuit o nou versions diferents (algunes molt fragmentàries) en la nostra llengua, la primera de les quals és de les tres més antigues d'Europa, on, en un passatge, el mite grec d'Edip passa a la tradició cristiana encarnant-se en la figura de Judes.

Hè triat la Passió que es representava dintre l'església de Santa Maria de Cervera, almenys des de 1481,<sup>12</sup> de la qual ens ha previscut un text fragmentari escrit a 1534 sobre materials anteriors, i que manté fidelment l'estructura escènica medieval.<sup>13</sup>

Del cor —situat al centre de la nau— sortirà, al principi, Judes planyent-se. Tot l'àmbit de l'església —fins i tot l'entorn exterior per on deambularà Jesús pres i custodiat per dos rabins, l'entrada del qual al temple marcarà el començament del drama— s'utilitzarà com a espai de representació, però ja amb uns cadafals amb decoració pròpia i definitiva per tal de donar a entendre clarament al públic creient les diferents seccions on es desenvolupa el drama. Podem establir cinc cadafals: el cadafal del Pretori de Pilat, situat al sud-oest de la nau i dividit en dos subespais: el Pretori pròpiament dit, que ha de donar la idea d'espai interior, on Pilat interrogarà Jesús i on aquest serà assotat, vexat i burlescament coronat, i la balconada tancada per una barana i amb una porta d'accés mitjançant uns graons, on sortirà Pilat a parlar al poble jueu i on mostrarà l'*Ecce Homo*. D'altra banda, centra la representació el gran cadafal de la Ciutat de Jerusalem i de la Crucifixió, cavalcant el creuer i el presbiteri, davant mateix de l'altar major, on, òbviament, s'emplaçaven tres creus; cadafal que es convertia, en l'última jornada de la «Passió» (representació del davallament als inferns), en Paradís, situat a l'est i guardat per un àngel querubí amb espasa, per Elies i per Enoc.

Hi ha també el cadafal dels rabins, probablement ubicat a la banda sud del transepte i el cadafalet de Nicodemus a la banda nord del transepte; els altres llocs escènics sembla ser que se situaven a ran de terra, així el lloc d'Herodes, necessàriament situat enfront al cadafal de Pilat, per tant, a la banda nord-oest del temple, el «moniment» o sepulcre de Crist, possiblement situat a la

12. «Item fem pagar per lo dit clavari a.n Bernadí Cardona e Pere Bonjoch, XI sous, per fer lo cadafal en la sglésia maior hon se feu la representació de la Passió de Ihesu Christ l'any present. A n.i apocha en poder del dit Gaçó al primer de maig dit any» (Llibre de Claveria, 1481). Cf. LLOBET i PORTELLA, Josep. M.: *El primer document de la «Passió» de Cervera*. «Segarra», n.º 731. Cervera, 15-III-1975.

13. Editat per DURAN i SANPERE, Agustí: *Un «Misteri de la Passió» a Cervera*. Estudis Universitaris Catalans, VII. Barcelona, 1915. Nova edició, amb dos nous fragments descoberts («Entrada a Jerusalem» i «La Citació») per DURAN i SANPERE, A.-DURAN, Eulàlia: *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*. Barcelona, Curial, 1984.

banda sud del deambulatori; les portes de l'església (situades als peus de la nau, és a dir, a l'oest) que devien ésser les portes de l'Infern, d'on sortien els diables per endur-se Judes en el moment que es penja, o d'on sortien Adam, Eva i els Sants Pares quan Jesús va cercar-los en el «Davallament als Inferns». A la banda nord del cadafal central cal situar d'alguna manera Maria, Joan, Magdalena i Verònica, que intervenien en diversos moments de la representació. (Figura 2).

Aquesta disposició respon a l'orientació simbòlica de l'escena medieval i és corroborada pels únics planells escènics d'època que ens han perviscut referents a la Passió de Francfort (1350) (feta a la plaça Römer), a la Passió de Villingen (1485) (feta dintre del temple) i a la Passió de Lucerna (1583) (feta a la plaça de Weinmarkt).

Estem davant, doncs, d'un clar exemple d'escenari múltiple horitzontal on la simultaneïtat dels decorats s'acompanya, ben sovint, de la simultaneïtat de l'acció dramàtica, usant, durant la representació, tot l'espai de l'interior del temple i àdhuc l'immediat contorn exterior (per a la volta inicial de Jesús, i per a l'Infern a la banda oest).

### 5.2.3. L'espai escènic urbà: el Drama Assumpcionista de Tarragona

Com a esplèndid exemple d'escenari múltiple horitzontal dintre el marc urbà tenim la «Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria»<sup>14</sup> que consta documentalment representada a 1388 a la ciutat de Tarragona.<sup>15</sup>

El lloc de representació no podia ser altre que la Plaça del Corral (actual Plaça de la Font), on els arxius tarragonins documenten tantes representacions teatrals, justes i torneigs.<sup>16</sup>

14. El text d'aquesta «Representació» fou descobert per Mn. J. Pié a l'Arxiu Parroquial de La Selva del Camp, en un petit quadern de censals, i l'edità a *Autos Sagramentals del segle XIV*. RAAAB, I (1896-1898), pp. 673-686 i 726-744. Recentment el professor Amadeu J. Soberanas ha redescobert aquest quadern a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona i n'ha enllestit una acurada transcripció, amb l'adequat rigor paleogràfic, i en prepara la seva edició amb un escurpulos estudi.

15. «Item, com per raó de la representació de la festa de la Assumpció de madona Sancta Maria, en lo mes d'agost, ara prop vinent fahedora, sia stat suplicat per alguns al Consell, que la Ciutat faça alguna ajuda en las mesions que s'[h]i faran, e qu.els sien prestats alguns arneses que la Ciutat haja, és stat determenat que la ciutat los faça ajuda de 20 florins e que los prest los diits arneses». (AHT. Llibres d'Actes del Consell, 1388, fol. 7v.-8. Acords del dia 9 de juliol de 1388).

16. E. MORERA LLAUDADÓ (*Tarragona Cristina*, T. II. IET «RB IV». Tarragona, 1954, p. 926), cita que el beneficiat de la Catedral, Antoni Prunera, dirigí a 1386, la representació dels apòstols el segon dia de Pasqua, que el Consell de la Ciutat subvencionà amb 2 florins per construir *barracons* a la Plaça del Corral, plausiblement per encabir als espectadors.

SALVAT I BOVÉ (*Tarragona antiga y moderna a través de su nomenclatura urbana, si-*

A la part més meridional del nucli antic, al final del Carrer Major (la romana Via Triumphalis que donava al Temple romà, avui la Catedral) i tancada per la Rambla Vella, la Plaça del Corral havia estat sempre el lloc més espaiós i apte per les manifestacions collectives. Actualment s'estan fent excavacions, continuant les que permeteren trobar les restes del carrer Pilats, per acabar de descobrir el circ romà: la Plaça del Corral (avui de la Font) està emplaçada sobre les mateixes arenes de l'edifici romà llar per excel·lència de l'espectacle. El lloc no podia ser, doncs, més idoni.

Documentada des de principi del XIII, la Plaça del Corral s'anomenava d'aquesta manera precisament per estar envoltada de cases amb porxos que formaven un ampli pati obert, apte per a tota mena de representacions, però també per al mercat i la fira.<sup>17</sup>

A la banda oest de la Plaça (on ara hi ha l'Ajuntament), junt a la muralla, hi havia l'església de Sant Salvador, sobre la que es bastí el Convent de Sant Francesc, fundat l'any 1248 i traslladat «extramuros» de la ciutat els últims anys del segle XIV.<sup>18</sup>

A la Plaça del Corral se celebrava fira almenys des de 1371, quan Pere el Cerimoniós concedí llicència per fer-ne des del 30 de novembre fins al 25 de desembre; eixamplada el 1437 amb una altra de vuit dies, el tercer diumenge de Ressurrecció; fires variadíssimes on fins i tot hi havia comerç d'esclaus.

La Plaça del Corral o, a partir del XVI, Plaça de la Font, era l'espai més gran amb què comptava la Tarragona antiga, i tenia cabuda per tots els habitants de la llavors migrada ciutat. D'aquesta manera, se'ns mostra com el lloc més adequat i indiscutible per encabir una representació com la que ens ocupa.

Donat el rectangle de la plaça com a espai escènic, és immediata una primera articulació d'aquest segons l'ordre simbòlic medieval. El conjunt ha d'evocar, primer que tot, la imatge medieval del cosmos: al mig, òbviament, cal situar la terra, centre de l'Univers pre-copernicà; sobre d'ella la llum del cel, sota d'ella les tenebres de l'infern. Si orientem aquesta plaça en un eix longitudinal oest-est, tindrem tres zones perfectament concretades.

Cinc eren els llocs definits al text de la «Representació»: L'Infern, el Pa-

glos XIII al XIX, Tarragona, 1961, p. 33), transcriu del Ms. 19 de la BUB (*Catálogo dels Arcebisbes y de les coses notables de cada qual de aquells, compilat per Micer Lluis Pons de Icart*): «...tingueran Taula y mantingueren justa a tothom en la Plaça del Corral». El professor Amadeu J. Soberanas, en el seu estudi inèdit abans mencionat, aporta l'explícita confirmació que la Representació de l'Assumpció «s'és feta e.l Corral e tota la gent era là, per mirar» (AHT. Llibres de Claveria, 1388, fol. 31 v.).

17. SALVAT I BOVÉ, Joan: *Op. cit.*, pp. 27-33.

18. A 1387, però, encara al Consell de la Ciutat autoritzava als franciscans a demanar almoïna «per reparació o restauració del monestir» (AHT. Llibres d'Actes del Consell, 1387, fol. 7), (Cf. SALVAT I BOVÉ, *op. cit.*, p. 29).

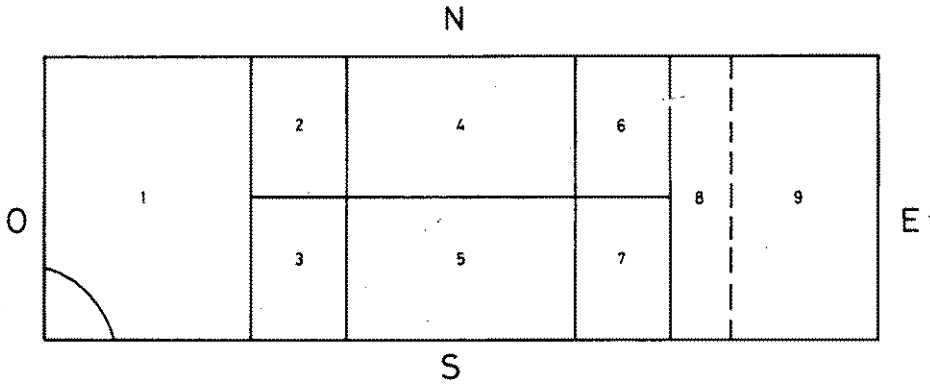


Fig. 3. Divisió escènica de la «Representació de l'Assumpció» a la Plaça del Corral de Tarragona (1388). 1. Infern. — 2. Sepulcre. — 3. Jueus. — 4. Espai de Terra. — 5. Casa de Maria. — 6. Espai de Terra. — 7. Espai de Terra. — 8. Lloc dels Angels. — 9. Paradís. — 10. Entrada.

radís, la «barraca» dels jueus, el sepulcre i la Casa de Maria.<sup>19</sup> La situació Oest de l'Infern i Est del Paradís, encarats a banda i banda de la plaça, és inqüestionable en l'escenari múltiple horitzontal: era una simbòlica claríssima i irreversible. En el món de les tenebres, però, hi ha un espai intermedi entre la terra i les entranyes de l'infern: és el lloc dels morts. Així doncs, el sepulcre de Maria l'hem de situar en aquesta franja, preferentment al nord-oest, part aquesta assimilada als llimbs i on, en els temples, es col·locava la pila baptismal (elements aquests que fan de pas a la vida en Crist). En aquesta orientació es col·locava també el sepulcre de Crist a la Passió de Francfort.

La Casa de la Verge era d'entre els llocs que entren en joc a la «Representació» de Tarragona, el més idoni per simbolitzar la terra, i així l'emplacem al bell mig de la banda sud de l'espai de representació, el lloc que en les Passions ocupa sempre el Temple o el Palau, precisament màximes expressions iconogràfiques de la Terra en l'escena medieval. Situats, doncs, Sepulcre i Casa de Ma-

19. «En lo loch hon se farà aquesta representació sia ordonat ayxí com se seguex: Primerament que ls juheus facen l' bella barracha hon estiguen. Item, Lucifer ab los altres diables facen. I loch que y sia infern; e duguen-hi ancluses e mayls per ço que facen gran brogit can hora sirà. Item, sia ordonat Parays ab beles propres e ab richs draps e bones odós, hon estigua Jesús ab àngels e ab archàngels e sent Joan Baptista e patriarches e profetes e vèrgens e d'altres mols sans. Item, sia feyta .l'. casa hon estigua Sancta Maria, en la qual aga .l. bell horatori hon la Verge faça sa oració. Item, sia feyt en altre loch .l. bell sepulcre hon metran la Verge Maria can exirà d'esta vida, e aquí aga unes belles vestidures blanques que vista sancta Maria can Jesucrist la resucitarà e la se.n menarà a Parays», (Representació de l'Assumpció, rúbrica inicial).

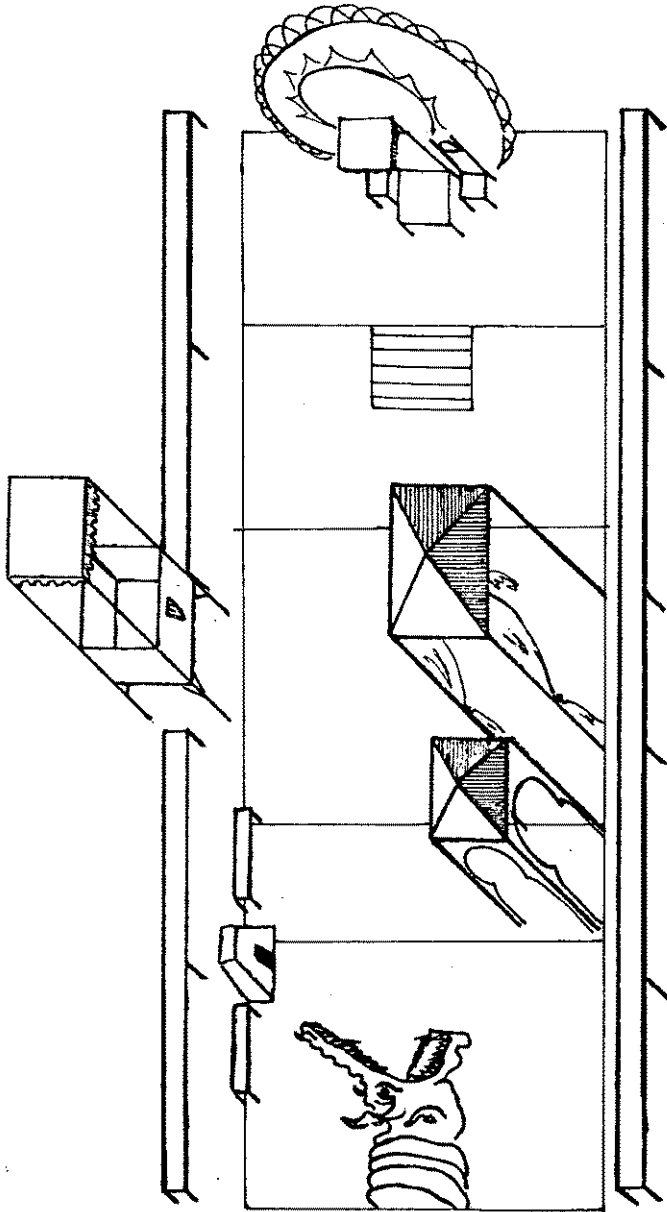


Fig. 4. Perspectiva axonòmica d'una hipotètica reconstrucció dels decorats de la «Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria» de Tarragona. 1. Espai d'Infern. — 1a. Interior de l'Infern. — 2. Sepulcre — 2a Bancs de l'Apostolat. — 3. Barraca dels Jueus o Casa de Consell. — 3a. Espai dels Jueus. — 4. Espai de Terra, part de l'Apostolat. — 5. Casa de Maria. — 5a. Oratori de Maria. — 6. Espai de Terra, part de l'Apostolat. — 7. Espai de Terra, part de l'Apostolat. — 8. Escalles del Paradís. — 9. Paradís i tron celestial. — 10. Entrada. — 11. Públic en bancs o llotges. — 12. Cadafal dels Cònsols de la Mar.

ria, hom percep clarament que la «barraca» dels Jueus ha de situar-se entre ambdós. D'aquesta manera ens inclinem a situar la casa del consell judaïc al sud-oest. La confirmació la trobaríem, una vegada més, en les disposicions escèniques d'època que ens han perviscut. El planell de la Passió de Lucerna efectivament emplaça la «Synagoga et Judei» al sud-oest, com ho fa també la Passió de Francfort. Aquestes passions disposaven, així mateix, entre el lloc dels jueus i el final del rectangle escènic, la porta d'entrada, cosa que també hem seguit en la nostra distribució (Figura 3).

Aquesta distribució, feta rigorosament sobre les bases documentals existents i tenint en compte el simbolisme espacial del teatre a l'Edat Mitjana, difereix de les ordenacions que s'han publicat fins la data de l'espai escènic del Drama Assumpcionista de Tarragona. La superficial distribució de Julià Martínez,<sup>20</sup> on col·loca els llocs dramàtics frontalment, un al costat de l'altre (Barraca dels Jueus-Infern-Paradís-Casa de Maria-Oratori-Sepulcre), resulta fora de tota consideració, tant des del punt de vista d'ordenació espacial, com pel que fa a la decoració escènica, a la plàstica escenogràfica i a la concepció medieval de l'espai teatral. L'estudi escènic més seriós de Shoemaker,<sup>21</sup> cau, com molts, en una concepció frontal de l'escena, situant els llocs sobre un eix horitzontal o semi-circular davant l'espectador. La seva ordenació resulta bastant més lògica, col·locant l'Infern i el Paradís a cada extrem de l'escena i els Jueus entre la Casa i el Sepulcre de Maria, si bé en un ordre desvinculat de la simbòlica medieval: Paradís-Sepulcre-Jueus-Casa Verge-Infern.

Pocs detalls ens ofereixen les rúbriques sobre la fesomia dels decorats, i encara menys són els elements escènics que reflecteix el propi diàleg.

Del lloc del cel, las acotacions del drama només disposen la seva «ordenació» amb tota mena d'excel·lències escenogràfiques.<sup>22</sup> No se'ns precisa cap estructura, si bé ens dóna idea d'un espai ampli, capaç d'allotjar la multitud d'actors que representen la cohort celestial. Al llarg del text se'ns suggereix, tangencialment, la disposició elevada d'aquest Paradís, sobre un entarimat al qual s'accedia per una escala, que devia ésser l'únic lloc, en aquest drama, alçat del nivell del sòl sobre un cadafal. Tots els altres llocs escènics sembla que estaven a ran de terra.

Del lloc d'infern no se'ns diu res. Només del text deduïm que contenia dos espais: un d'exterior, on s'esdevé l'acció dialogada dels diables, i un d'interior

20. JULIA MARTÍNEZ, Eduardo: *La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español*. BRAE, XLI (1961), p. 206.

21. SHOEMAKER, William Hutchinson: *The multiple Stage in Spain during the XVth and XVth Centuries*. Princenton, 1935. Utilitzem la versió castellana «Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI», publicada a «Estudios Escénicos», II (1957), pp. 1-154.

22. «Item, sia ordonat Parays ab beles porpres e ab rics draps e bones odós», («Representació de l'Assumpció de Madona Sancte Maria», rúbrica inicial).



on es «meten» els diablots desobedients, on es fa «molt brogit» i on s'amaguen tots els dimonis quan arriba Jesús. L'entrada d'aquest espai intern podria anar figurada per la típica boca draconiana anomenada, a França, «Musell d'Helequin», abundantment documentada en la plàstica de l'època.

De la «Barraca dels Jueus» només se'ns insinua que he de ser «bella» i ha de semblar una «Casa de Conseyl».

L'espai de Maria apareix una mica més detallat: s'hi basteix una casa amb un llit encortinat dintre i un petit oratori fora.<sup>23</sup> Llità amb braços, a mode de peanya, per transportar-lo. Davant la casa no hi havia una «capella annexa» com creu Shoemaker, massa complicat de fer, sinó simplement el típic oratori medieval: un faristol per posar el llibre, uns coixins als peus per agenollar-se, i, a tot estirar, un seient al davant. Quant a la forma del sepulcre, i si tenim en compte que la tradició iconogràfica del sepulcre sagrat cristià no segueix la forma de túmul habitual a Occident, sinó la d'hipogeu —excavat a la roca—, cal pensar en una estructura vertical, amb una porta o cortina estesa i amb un espai interior suficient per encabir a l'actor-Maria. Això evita qualsevol lloc sota l'escena (impossible si no hi ha un cadafal elevat que a la «Representació» de Tarragona en cap moment sembla existir), que comportaria el sepulcre de túmul horitzontal que insinua Shoemaker.<sup>24</sup>

D'altra banda, queden per encabir els apòstols (els 12 més Pau), als quals no se'ls assigna cap lloc, però que, a l'hora d'actuar, la rúbrica indica «vinguen los apòstols per diverses parts e posen-se davant la porta de Sancta Maria», per tal de significar la variadíssima i llunyana procedència d'aquests. Per aquest motiu els allotgem redossats a les vores del centre-nord, el nord-est i el sud-est, espais lliures d'on poden desplaçar-se fins la Casa de la Verge. Finalment, els espectadors es devien col·locar al llarg d'ambdós laterals del rectangle, en bancs, en llotges o sota uns porxos. No hi ha cap indicació al respecte.<sup>25</sup> El que sí està documentat, però, és el pòdium o cadafal que es feien fer els Cònsols de la Mar de Tarragona per assistir a la representació: una estrada amb un ampit cobert d'un llenç de seda amb l'escut de la ciutat al mig<sup>26</sup> (Figura 4).

23. «Item sia feyta .I. casa on estigua Sancta Maria, en la qual aga .I. bell llit tot encortinat de belles cortines, e davant la casa aga .I. bell horatori hon la Verge faça sa oració» (*Id. id.*).

24. SHOEMAKER, W. H.: op. cit., p. 39.

25. A Tortosa, en els espectacles a la plaça pública, els espectadors estan en «cobertiços» de fusta, tancats per alguna mena de barana que els impedis envair l'espai dramàtic: «Item, han stablit e ordenat que nenguna persona de qualsevol ley, stament o condició sia, no guos seure ne metre banchs ne altres coses de fora les taules dels cobertiços de la plaça a la part hon passen los entramesos, ne guosen passar a l'altra part dins los límits que són senyalats o posats seran per a fer les entramesos. En tal guisa que no facen empaig a fer los dits entramesos» Cf. «Stabliment dels jochs dels entramesos», 1439. Stabliments-8 (1430-1459), ff. 35v.-36v. Arxiu Municipal de Tortosa.

26. Arxiu Municipal de Tarragona. Llibres d'Actes del Consell, 1388, fl. 8.

Assenyalem, d'altra banda, la perpetuació de la dualitat bé-mal fins i tot en els efectes especials, agrupats en dos tipus: sorolls i olors, a la vegada referits a dues realitats: l'Infern i el Paradís. Els sorolls diabòlics són fets amb «anclusa e mayls» dintre la part no visible de l'Infern. Sorolls metàlics, inharmonics i feixucs, estridents i fatigants, que s'utilitzen per evocar una allissada i per cloure l'escena infernal en fracassar l'empresa demoníaca. Els sorolls paradisiacs, en canvi, es fan amb «esclafidós e corredós», és a dir, castanyoles i piules corredores que només xiulen; sorolls, per tant, festius i alegres. A més a més, els personatges celestials entraven en escena tocant instruments de corda. Referent a les «olors», el Paradís havia d'ésser perfumat amb «bones odós», mentre que de l'Infern eixien flaires de «sofre molt pudent», produït, plausiblement, per cremació a la foguera que devia haver-hi a l'interior.

En relació amb l'acció dramàtica, pensem que en el teatre medieval es caracteritza per la seva solemnitat de moviments, si bé no defuig escenes àgils que, generalment, van a càrrec dels elements negatius ridiculitzats: Recordem que, en l'escena medieval, al mal se li dona un tractament tothora còmic i a penes se'l combat. D'aquesta manera el Drama Assumpcionista de Tarragona integra dues escenes completament estranyes a la solemnitat de la representació, com a contrapunt vertebrador i com a baula dialèctica que dinamitza i contrasta el discurs uniforme de l'obra. Evidentment, utilitza a diables i jueus per assolir l'efecte.

D'altra banda, com tot drama religiós medieval, el text de la «Representació» tarragonina era majorment cantat, segons la tradició de la dramàtica litúrgica. Tradició que, a més a més, no creava una música «ex professo» per a un text teatral, sinó que aprofitava els corresponents cants i himnes litúrgics. Aquí també les acotacions que, en aquest sentit, donen les rúbriques, referencien, en cada cas, el «so» que cal seguir, que, generalment, va referit a cants religiosos i culturals.

La peça es vertebrava en dues jornades, i cadascuna d'elles té una escena «profana» de gran dinamisme i comicitat: la primera, l'escena dels diables; la segona la dels jueus. Per a major equilibri entre ambdues parts de la representació, Jesús i la cort celestial baixen del Paradís un cop per jornada, amb el subsegüent i solemne desplegament de personatges psalmodiant, la subsegüent recollida de l'ànima —a la primera— o del cos sencer —a la segona— de la Verge, i la consegüent pujada als cels.

### 5.3. *L'escenari simple horitzontal: La «Consueta del Juy» de Mallorca*

Com a exemple de representació, encara dintre l'església, però només usant una part de l'interior del temple, és a dir, perdent la multiplicitat escènica en un camí cap a la unitat espacial, tenim la «Consueta del Juy» (represen-

tació del Judici Final) que potser es representava a la pròpia catedral de Mallorca, encara al segle XVI. El text és copiat ja a finals del cinc-cents i la simbòlica espacial ha pogut desvirtuar-se un xic. Ja no segueix l'orientació típica Oest-Est (Infern-Paradís), però introdueix una nova concepció de l'escenari horitzontal: la gradació d'altures de baix a dalt per significar els espais Infern-Terra-Paradís. Així doncs, aquesta «consueta» es representava amb dos cadafals,<sup>27</sup> un de més baix on devia haver la Humanitat i l'encarnació dels set pecats capitals. Sota d'aquest cadafal hi havia l'Infern, al qual s'accedia mitjançant una Boca de Drac, com era habitual.<sup>28</sup> Darrera aquest cadafal se n'alçava un altre, més alt, on s'estaven Jesús, Maria, àngels i sants (el Paradís), i on hi devia haver una cadira, molt ben ornamentada, com a «tribunal de jutge» on seia Jesús, i tres cadires de cuir al seu entorn on s'havien d'asseure Maria, sant Pere i sant Joan. Cal assenyalar que els diables, acabat el Judici, sortien amb els condemnats per la porta dels peus de la nau (oest), lloc assimilat tradicionalment a l'Infern en la simbòlica medieval. L'emplaçament d'aquest escenari, però, ja és un decidit pas cap al lloc específic de representació tendent a la frontalitat.

#### 5.4. *L'escenari múltiple vertical: els drames assumpcionistes de València i Elx*

La cosmovisió tripartita «Infern-Terra-Paradís» que vèiem tan ben marcada en el Drama de l'Assumpció de Tarragona i traslladada en un pla horitzontal oest-est, es veu reduïda, als drames assumpcionistes de València i Elx, per la inexistència de l'element tenebrós o avernal. Ja no hi ha la rotunda dicotomia bé-mal, sinó únicament l'àmbit de cel i l'àmbit de terra. La fisonomia, doncs, de l'espai escènic queda ostensiblement variada amb l'absència del món infernal.

Del drama valencià, datable durant el primer quart del XV,<sup>29</sup> només conser-

27. «...se farà un cadefal, gran quan porà, en la capella més al mig de la Iglésia, algun tant enfora, y detràs d'ell se'n farà un altre junt a n.el mateix que.s puge de un a l'altre...» (Rúbrica inicial de la «Consueta del Juy», publicada per Gabriel LLABRÉS, RABM, IV (1902), pp. 456-466).

28. «...baix d'est cadefal, si.s porà, hage una boca de infern, si no, posar-y han una cortina per a tapar lo baix de dit cadefal. Lo tal loch serà lo infern...» (*Id. id.*).

29. L'editor i dramaturg Joan Timoneda (c. 1518-1583) (*Memòria Valentina*. València, 1569) recollia la data 1416 com a inici de la festa assumpcionista a València, data subscripta per Sanchis Guarner (*El Misteri assumpcionista de la Catedral de València*. BRABLB, XXXII (1967-68), pp. 97-112), que en fa una acurada edició del text a partir de la transcripció de Ruiz de Lihory (*La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. València, 1903) car el manuscrit està, actualment, extraviat. Pere Bohigas (*Notes sobre l'antic teatre català*. Dins de «Aportació a l'estudi de la literatura catalana», pp. 320-348. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982) encara va més enllà i, per l'estat de la llengua, creu que és còpia d'un text anterior. Henri Merimée. (*L'Art drammatique a Valencia*, p. 8. Toulouse, 1913) posa en dubte aquesta data i Josep Romeu i Figueras (*Teatre de l'Assumpció*. Diccionari de la Literatura Catalana, 1979, p. 59) proposa de datar-lo als «volts de 1425».

vem el paper de la Verge Maria i els primers versos de les intervencions de tots els altres personatges; però és un dels més rics en acotacions o didascàlies, no tant escèniques com dramàtiques. És a dir, acotacions escrites no per un escènògraf com podria ser en el drama tarragoní, sinó per un autèntic director d'escena. El que interessa marcar i deixar ben explícit són els gestos i moviments dels actants que, tothora, han de seguir una línia absolutament reverent i pietosa. És evident, doncs, que a més a més el director de l'espectacle és un clergue, que cerca la pedagogia edificant del drama religiós de tal manera que arriba a suprimir, fins i tot, les escenes més bullicioses i populars com són la intervenció dels jueus (que es mantindrà a Elx) o la dels diables (que apareixia a Tarragona). Les diferències entre el drama valencià i il·licità són més aviat a nivell textual —el primer d'una qualitat literària molt superior— i de fonts, però mantindran en comú l'emplaçament i la distribució de l'espai escènic. Ambdós tenien el seu marc escènic a l'interior del temple, la Catedral de València<sup>30</sup> i la Basílica de Santa Maria d'Elx,<sup>31</sup> en ple segle xv (quan l'espectacle religiós era ja

30. La Seu de València havia començat a bastir-se, sobre la mesquita àrab, el 1262. Del segle XIII, és la capçalera amb girola i la part sud del transepte, l'anomenada Porta del Palau, encara dintre l'estil romànic. Al XIV, es continuava la construcció amb l'ala nord del transepte, amb la famosa Porta dels Apòstols també anomenada del «tribunal de les aigües», i les 3 naus fins les actuals capelles de Sant Francesc de Borja i Sant Lluís bisbe (1348). Entre 1356 i 1369 es construïa l'Aula Capitular (avui capella del Sant Calze) fora del temple, que entre 1494 i 1497 quedà definitivament inclosa als peus de la catedral amb la nova arcada construïda entre 1459 i 1480. El cimbori es bastí el 1404 sobre petxines còniques, octogonal i amb dos pisos d'enormes finestres tancats actualment amb alabastre. Per tant, a principi del xv l'edificació gòtica estava pràcticament acabada, amb tots els llocs referenciats al drama perfectament usables.

Henri Merimée (*op. cit.*) considerava que no hi havia cap prova fefaent per afirmar que el text assumpcionista de València es representés efectivament a la Catedral. Nosaltres creiem, però, que l'explícita referència que el propi text fa al «cimbóri» on estava emplaçat el cel i d'on davallava l'Araceli, al *Cor* enmig de la nau central i al «Capítol» o Sala Capitular als peus de l'església, són proves més que suficients per situar el desenvolupament del drama al marc de la Seu valenciana. És més, la confirmació la trobem en la referència documental quan, l'any 1439, el Capítol de la Seu paga a l'escultor Antoni Dalmau uns diners per una estàtua de Santa Marta en substitució d'una altra trencada «en la representació que antigament se féu en la dita Seu de la Assumpció de la gloriosa Verge Maria», i el 1440 quan es detallen les despeses de Joan Amorós constructor de les màquines aèries (Araceli i peanya) de la representació assumpcionista. («Llibre de la Obra de la Seu», 1439-1440, de l'ACV. Cf. SANCHIS SIVERA, J.: *La catedral de València. Guia histórico-artística. València, 1909*).

31. El drama d'Elx, com és del domini públic, s'ha representat sempre dintre el temple parroquial d'aquesta vila (avui Basílica arxiprestal). Ara bé, aquest espai escènic no ha estat sempre idèntic. Fins a 1334 roman dempeus l'antiga mesquita àrab, sobre la qual es bastirà el primer temple catòlic que va subsistir fins el 1492. En aquest marc es representà per primer cop la «Festa». Només sabem que aquesta església era de planta de creu i, per tant, cal suposar una estructura escènica similar a l'actual, amb un cel en altura al creuer (en cimbori, cúpula o volta), com succeïa al drama valencià del mateix segle. El segon temple

plenament urbà, fet al carrer i en mans dels ciutadans, sobretot en la Festa del Corpus), cosa que ens indica una decidida voluntat eclesial de mantenir les regnes —començades a perdre— del drama religiós solemne i sense concessions festives. Ens trobem, doncs, novament, amb un emplaçament escènic a l'interior del recinte sagrat (com el drama litúrgic de l'Estany), si bé ja completament deslligat del rigorisme vinculant dels oficis establerts i del llatí, i d'alguna manera també del rigorisme simbòlic de l'espai.

La gran novetat de l'escena dels drames de València i Elx és, sense cap mena de dubte, la verticalitat. Verticalitat assolida gràcies a l'ús d'uns enginys tècnics que, recuperant el concepte del «Deus ex machina» de la tragèdie grega,<sup>32</sup> feta possible una sorpresiva intervenció celestial en el drama.

València i Elx utilitzen en les seves representacions pràcticament tot l'espai de l'interior de l'església, amb la simultaneïtat ordinària de l'escena medieval, però amb l'audàcia de situar el cel efectivament en altura, en detriment del simbolisme abstracte, i en un apropament cada cop més manifest al realisme, a la illusió del realisme escènic. Tanmateix, no abandonen la multiplicitat horitzontal que també utilitzen. És a dir, que participen d'ambdues línies escèniques: horitzontalitat per a l'espai de terra, verticalitat del Paradís.

---

acabà de construir-se l'any 1566 i durà fins el 1672 quan s'ensorrà. A l'Arxiu Municipal d'Elx se'n conserva una descripció força interessant de la ploma de Cristóbal Sans (*Recopilación en que se da cuenta de las cosas anci antiguas...* Ms. de 1621, pp. 154-155. AME): «El templo donde se ha haze esta fiesta que es en la yglesia mayor, está hecha su fábrica para este efeto porque es muy grande de una nave, y tan alta que causa espanto y asombro a los forasteros. Parese que nuestra señora le sustenta para que allí se celebre su muerte y asumpción a los cielos. No se halla en la cristiandad otra tal fábrica como esta yglesia la qual se acabó según se ve.n sus edificios año de 1566». Tot sembla indicar que es construí en vistes a la representació de la «Festa». Aquesta descripció d'una «alta nau», sense menció a cap element cavalcant (cúpula o cimbori) coincideix amb la rubricació del text de 1625 que assenyala com els tramoistes estaven «dalt de la arcada de la iglésia». Tot fa pensar en un edifici gòtic, al sostre del qual —i a l'altura del presbiteri— hi hauria o una trapa que donés a la teulada per on baixarien les màquines aèries o una bastida de fusta amb portes corredores.

El temple actual es començà a bastir, sobre els plànols de Francesc Verde, a 1673. i es consagrava el 1784, construït ja amb la magnificència i amplituds adequades a la representació. Per cert, que durant les reedificacions de Santa Maria, el drama d'Elx es va seguir representant, d'una manera o altra, a l'església del Salvador.

32. Màquina consistent en una grua que davallava des de dalt de l'escena, un cistell on hi havia la divinitat, la intervenció «providencial» de la qual donaria solució al conflicte. Cf. BERTHOLD, Margot: *Historia social del teatro*, vol. I, p. 133. Col. Punto Omega, n.º 177. Edicions Guadarrama. Madrid, 1974.

Aquest artífici tenia un gran èxit entre el públic. Aristòtil, però, considerava que les solucions del mite havien de procedir del desenvolupament del propi drama i no de la mecànica (artífici). Cf. Olímpio Musso: *La tragèdia grega*. Curs impartit a l'Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona durant l'any acadèmic 1982-83 i ss.

Són les penínsules ibèrica i italiana les que desenvolupen aquesta nova i agosarada concepció escènica.

Ja durant la primera meitat del segle XIV a la Catedral de València es representava la baixada de l'Esperit Sant el dia de Pentecosta, espectacle anomenat «La Palometa», car un colom d'enginy, que llençava coets i focs d'artifici, sortia veloçment del cel en llenços —emplaçat al XIV a la volta del presbiteri i al XV al cimbori de la Seu— empès per «lo moviment de un molinet», mentre devallaven, a la vegada, unes «cresoles» enceses que figuraven llengües de foc i que es posaven sobre els caps dels apòstols congregats al presbiteri. El bisbe Vidal de Blanes (1356-59) prohibí, sense efecte, la representació, mentre l'any 1463 s'hi introduïa un mecanisme especial amb un sol i una lluna que brillaven i s'obscurien sobre els llenços pintats del cel. El 1469, però, el foc d'artifici provocà un greu incendi que suposà la prohibició i supressió de l'espectacle.<sup>33</sup>

El primer exemple, però, d'escenari vertical amb tot el seu esplendor, el documentem l'any 1399 en els actes de Coronació del rei Martí l'Humà a l'Aljaferia de Saragossa, on s'utilitzen enginys aeris més evolucionats i probablement d'origen valencià.<sup>34</sup> Al sostre de la Sala dels Marbres de l'Aljaferia s'havia fet una «invençió», a manera de cel estelat i esglaonat, on hi havia diverses figures de sants amb palmes a les mans i, al fons, pintat, Déu Pare envoltat d'una multitud de serafins. Des de dalt baixava un enginy aeri, a manera de núvol, que s'obria i dintre apareixia un àngel cantor que escampava paperets amb lletres que feien referència a la festa. El núvol pujava i baixava diverses vegades, per dur aiguamans al rei i per servir-li una copa i un plat de fruites.<sup>35</sup>

Fins i tot, en les entrades reials al llarg de tot el segle XV, el cel vertical es traslladava al carrer. Així, l'any 1442, en una entrada d'Alfons el Magnànim i la reina de Sicília a la ciutat de València, es féu un cel al Portal Nou per on davallaven els àngels,<sup>36</sup> i el 1459, en l'entrada del rei Joan II, s'emplaçà un

33. «Diumenge a XXI de maig de Pasqua de cinquagesma (Pentecosta) any 1469, lo dit dia fonch feta Palometa en la Seu de València: e en la nit a XI hores se mes foch en l'altar major de la dita Seu, hon se cremà tot lo retaule que era d'argent». Cf. VILLANUEVA, J. L.: *Viage literario a las iglesias de España*. Imprenta Real. Madrid, 1803-1852. Vol. I, p. 154.

Aquesta representació de «La Palometa», segons se'ns ha informat, continua d'alguna manera vigent, avui dia, al Duomo de Florència.

34. Consta documentalment que a 1413, el nou rei Ferran d'Antequera demana oficialment al Consell de la Ciutat de València el material escenogràfic del Corpus Christi valencià per tal de fer-lo servir en la seva Coronació a Saragossa. Vid. Llibre d'Actes del Consell, n.º 24. AMV Cf. CARBONERES, M.: *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. València, 1873, p. 43.

35. BLANCAS, Jerónimo: *Coronaciones de los serenísimos reyes de Aragón*. Saragossa, 1641. Cf. MILÁ I FONTANALS: *Orígenes...*, pp. 236-238.

36. «...e dels cels e fiblons que s'feren al Portal Nou on davallaven los àngels...» (Claveria Comuna, 1442. AMV) Cf. CARBONERES, M.: *Op. cit.*, p. 35.

Paradís dalt la Torre dels Serrans, on hi havia «Déu lo Pare» i d'on baixaven «ab taules coredices» un parell d'àngels.<sup>37</sup> L'any 1481, en l'entrada d'Isabel la Catòlica a Barcelona, es preparà una representació de Santa Eulàlia al Portal de Sant Antoni, on hi havia un Paradís amb tres cels giratoris illuminats, en els que s'installaven diverses imatges de reis, sants, profetes i verges, i d'on davallaven, cantant i «ab enginy molt artificios», l'Àngel Custodi, Gabriel i Rafael acompanyant a la Santa.<sup>38</sup> En el mateix Portal trobem documentades representacions amb cel vertical en les entrades reials de Carles I l'Emperador (1519), Felip II (1568) i Felip III (1599).<sup>39</sup>

De la seva banda, a Florència (una de les capitals de l'espectacle europeu entre els segles xv i xvii), l'arquitecte Filippo Brunelleschi (1377-1446), seguint, probablement, una pràctica anterior,<sup>40</sup> construí un enginy força complex per a la representació de l'Anunciació a l'església de San Felice in Piazza, entorn 1430. L'enginy consistia en una semisfera de fusta emplaçada al sostre, al centre de la nau única de S. Felice, coberta pel dessota per un cel artificial que s'obria, en començar l'espectacle, amb un sistema de politges i provocava un tro fragorós, com l'espetec de coets que encara avui retrunyen en el drama il·licità. El casquet extern de la cúpula era invisible per al públic car s'allotjava dintre una bastida fixa que tenia una obertura circular, la qual deixava veure el Paradís: l'esfera circular, rodant sobre si mateixa, amb dotze àngels cantors. De l'interior de la cúpula descendia una màquina, l'anomenat «mazzo» —una mena d'araceli d'estructura circular—, al qual anaven penjats vuit nens cantors més, d'edat inferior als primers. Finalment, del centre del «mazzo», que s'aturava a mig vol, descendia fins a terra una mandorla il·luminada, dins la qual anava l'arcàngel Gabriel, que se'n deslligava per desplaçar-se fins a la casa de Maria per tal d'anunciar-li la concepció. Acabada l'anunciació tornava a pujar l'enginy aeri fins a la cúpula.<sup>41</sup> Aquest model estructural l'havia utilitzat, arquitectònicament, el propi Brunelleschi a la cúpula de la Sagristia Vella de Sant Llorenç

37. SANCHIS GUARNER, M.: *Dietari del capellà d'Anfòs el Magnànim*. València, 1932. Cf. ROMEU, J.: *Teatre Profà*, II, pp. 127-130.

38. DURAN I SANPERE, A.-SANABRE, J.: *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, I, pp. 336 ss. (Barcelona, 1930). Cf. MILÀ I FONTANALS: *Origenes...*, p. 249.

39. Cf. MILÀ I FONTANALS: *op. cit.*, pp. 251-53. En aquesta darrera entrada reial, apareix per primer cop el nom de «mangrana» per designar l'enginy de núvol que baixava a l'àngel o àngels cantors tal com s'anomena encara avui a Elx.

40. Ho confirma Franco Sacchetti en una novella de finals del xiv on es narra com el dia de l'Ascensió a l'església del Carmine, «Nostre Senyor, subjectat per una corda, pujava cap el sostre», SACCHETTI, Franco: *Il Trecentonovelle*, ed. a cura d'E. Faccioli. Einaudi. Torino, 1970, p. 188, 5 (novella LXXII).

41. ZORZI, Ludovico: *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, pp. 63-234. Einaudi edit. Torino, 1977.

ZORZI, L.-INNAMORATI, Giuliano-FERRONE, Siro: *Il teatro del cinquecento*, pp. 22-25. Sansoni edit. Firenze, 1982.

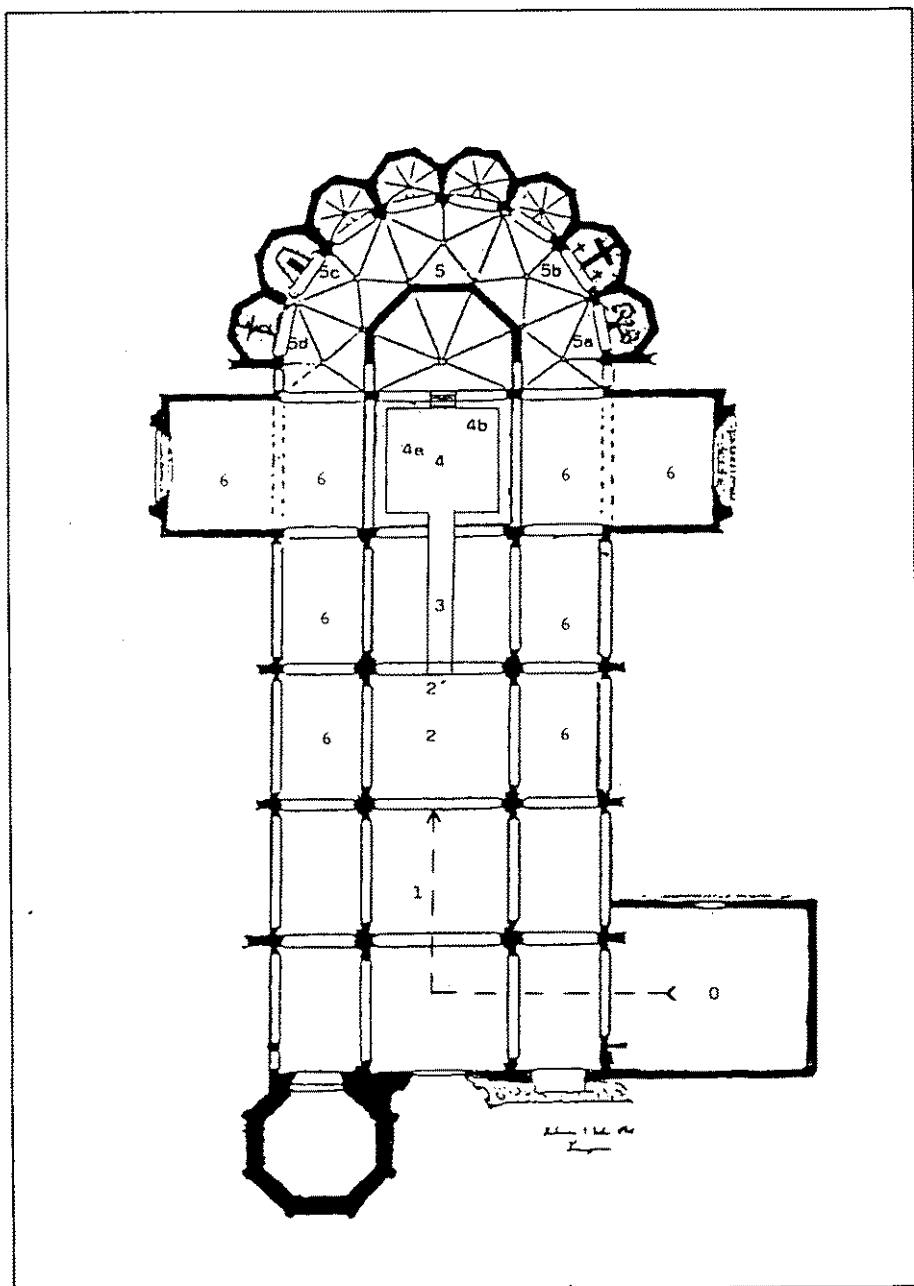


Fig. 5. Planta de la Catedral de València amb distribució escènica horitzontal. — 0. Sala Capitular (Vestuari). — 1. Sortida a escena. — 2. Cor. 2'. Porta del Cor. — 3. Passadís. — 4. Cadafal. — 4a. Casa de Maria. — 4b. Trapa. — 5. Deambulatori. — 5a. Capella de l'Horr. — 5b. Capella del Calvari. — 5c. Capella del Sepulcre. — 5d. Capella de la Muntanya dels Olivers. — 6. Públic.



(1419-20) i tornà a aparèixer, amb petites variants, en l'estructura absidal de la Capella Pazzi (1430 i 1442-45).

Posteriorment, entorn 1439, Brunelleschi —o algun mestre del seu cercle— configurà els enginys escènics per la representació de l'Anunciació a l'església de la Santíssima Annunziata, que parteix d'un plantejament diferent: ja no és la cúpula l'element que articula la màquina aèria, sinó l'espai longitudinal de la nau. Els llocs escènics eren dos: un d'emplaçat sobre una tribuna de fusta dreçada sobre la porta d'accès, i l'altre ubicat sobre l'envà de separació entre el presbiteri i les naus (la iconostasi bizantina). El públic s'ho mirava des del sòl de la nau i seguia la representació girant-se alternativament primer envers la iconostasi, sobre la qual s'esdevenia la disputa dels profetes, després envers la tribuna sobre la porta d'accès, on hi havia emplaçat el Paradís, amb Déu circumdat per cels giratoris i àngels cantors. Finalment, el públic seguia, per damunt dels seus caps, el vol de l'àngel que passava, suspès per una corda, del Paradís a l'envà o iconostasi on hi havia la casa de la Verge. Cloïa la representació el raig de l'Esperit Sant, fet amb foc d'artifici, i que seguia el mateix itinerari que l'àngel, assegurat a les guies de cànem que recorrien la nau.

Probablement degut al Cecca (Francesco d'Angelo), un altre enginy, també realitzat entorn 1439, permetia la representació de l'Ascensió a l'església del Carmine, amb un cel sobre la tribuna major en el qual alguns torns movien deu cels il·luminats amb petites llànties de coure que simbolitzaven els estels. Aquest conjunt s'emplaçava a l'esquena de Déu Pare i de la cort celestial.

En els drames assumpcionistes valencians, el pla horitzontal de l'escenari, delimitat per la mateixa planta de l'església, estava centrat per un gran cadafal, situat al bell mig del transepte; cadafal que concentrava l'acció: allí hi havia la casa de Maria, en la primera Jornada, i el Sepulcre en la segona. Els actors entren en escena des de l'oest: a la Catedral de València sortien des de la Sala Capitular (actual capella del Sant Calze), en aquella època encara no integrada al temple, que servia de vestuari. D'allí passaven al cor, situat al centre de la nau, on es congregaven i d'on anaven sortint al llarg de la representació. De la porta del cor al cadafal, seguint l'itinerari de la «via sacra» litúrgica, hi havia, possiblement, una rampa de pujada, on també es desenvolupava part de l'acció dramàtica i la fastuosa processó de la segona jornada (Figura 5). El cadafal, de l'alçada gairebé d'un home, devia tenir un escotilló per on entraven les màquines aèries i on s'obria la fossa sepulcral. Però també per on sortien i entraven els personatges celestials que l'araceli havia davallat en estàtues. A la banda de l'Evangeli se situava la casa de Maria (en aquest cas amb un estructura de fusta, car s'assenyala l'existència d'una porta amb picador i uns murs de cortines) amb llit, cofre, setial, faristol-oratori, seients i bancs. El cadafal —com encara avui dia el d'Elx— anava tancat per una barana amb canelobres (única il·luminació artificial del drama) oberta, a l'oest, per l'esmentada rampa, i a l'est per unes escales que davallaven fins a l'altar i el presbiteri, d'on es devia accedir a la girola,

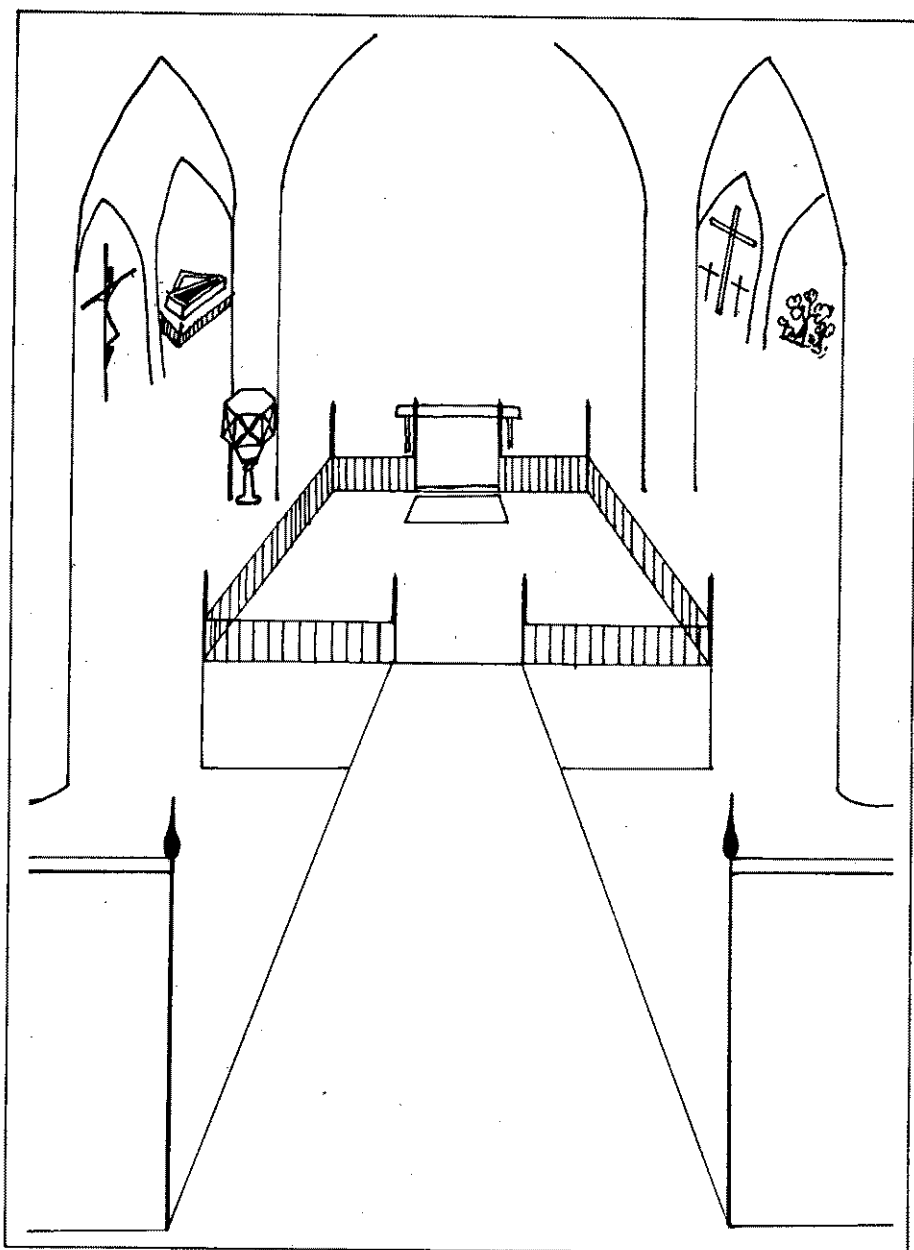


Fig. 6. Reconstrucció hipotètica de l'escenari del drama assumpcionista de València. Visió frontal. 1. Porta del Cor. — 2. Passadís (Via Sacra). — 3. Cadafal. — 4. Trapa. — 5. Altar Major. — 6. Hort de Getsemaní. — 7. Mont Calvari. — 8. Sant Sepulcre. — 9. Mont de l'Olivar. — 10. Púlpit de Sant Vicenç Ferrer.

on potser se situaven escènicaament els Llocs Sagrats: L'Hort de Getsemaní (possiblement amb ornaments d'arbres i vegetació), el Mont Calvari (amb una creu llisa, sense crucificat), el Sepulcre (vas sepulcral destapat), i el Mont de l'Olivar (amb una imatge de Jesús a certa altura) (Figura 6).

A la Basílica de Santa Maria d'Elx, els actors accedeixen a l'espai de representació per la porta central del temple, després de fer un recorregut processional pel carrer, provinents de l'ermita gòtica de Sant Sebastià, que els fa de vestuari. Des de la porta al cadafal hi ha un passadís en pendent anomenat «andador» on, igual que a València, s'esdevenen diverses seqüències d'acció dramàtica. L'«andador» no només fa de camí cap a la casa de Maria —en la primera jornada— i cap al Vall de Josafat (Sepulcre de la Verge) —en la segona— sinó que, al seu llarg, Maria es prostrarà davant els sagrats llocs (Hort, Calvari i Sepulcre de Crist), al seu llarg s'aplegaran els apòstols provinents dels seus llocs de predicació; lluitaran amb els jueus que intenten endur-se el fèretre de la «Maredéu», i d'allí s'exclamarà Tomàs que ha fet tard al sepeli (Figura 7). Es manté, doncs, l'orientació escènica de l'acció en sentit oest-est, ço és, penetrant a l'espai de representació pels peus de l'església i culminant l'acció al migdia, l'altar. Hem de tenir en compte que en la Festa d'Elx tot simbolisme ha quedat explicat d'una manera progressivament naturalista, car li ha calgut ser intel·ligible des del segle XV fins a l'actual.

Al cadafal d'Elx hi ha dos batiports: l'un al centre, que acull els enginys aeris i on s'obre el sepulcre, l'altre, més petit, sota el llit de la Verge per on desapareix l'actor-Maria i és substituït per la imatge. Hi ha també 8 banquets (al sud-est en la 1.<sup>a</sup> jornada i al nord-est en la 2.<sup>a</sup>) per als 6 angelets acompanyants i les dues Maries (Salomé i Jacoba) (Figura 8).

En el pla vertical, el trinomi món infernal-món terrenal-món celestial, que en els drames d'escenari horitzontal s'orientava d'oest a est, aquí s'alça verticalment i queda amb l'espai de cel col·locat realment en altura (al magnífic cimbori de la Catedral de València, a la gran cúpula en l'església d'Elx) d'on descendeixen els personatges celestials, mitjançant màquines aèries, fins al cadafal que representa la terra. En aquests drames no hi ha infern, però sí «inferius», ço és, el baix-terra; és a dir, dessota l'elevat cadafal, espai que simbòlicament representa el món dels morts, el sepulcre, i que pràcticament és el lloc on els tramoistes, amagats de la vista del públic, posen en marxa els enginys tècnics (canvis de personatges per imatges).

L'espai del Paradís (dalt del cimbori o cúpula) és cobert amb un llenç pintat simulant el cel, amb núvols retallats i enganxats, en el qual s'obren unes portes corredores per on davallen les màquines aèries. De fet, l'interior de la cúpula no és visible a l'espectador, i està reservat als tramoistes que descendeixen i ascendeixen els enginys aeris. Dos són els aparells aeris utilitzats en els drames assumpcionistes valencians: un per davallar l'àngel que anuncia la propera mort a la Verge, que a València s'anomena «peanya» i devia ser molt

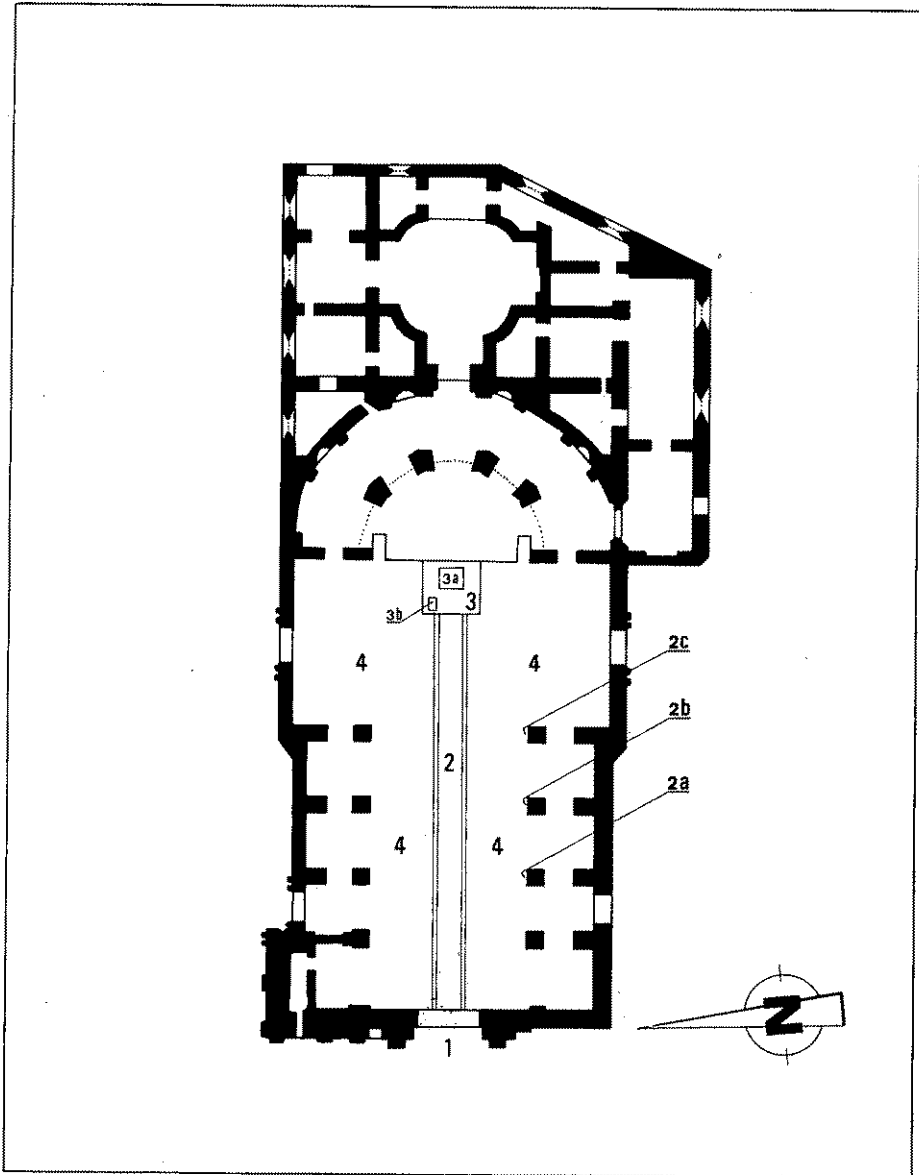


Fig. 7. Planta de la Basílica de Santa Maria d'Elx. Distribució espacial. 1. Porta d'accés. — 2. Andador. — 2a. Verger Getsemani. — 2b. Mont Calvari. — 2c. Sant Sepulcre. — 3. Cadafal. — 3a. Trapa de les màquines aèries. — 3b. Trapa per al canvi d'imatge. — 4. Públic.

simple, mentre que a Elx s'anomena «núvol» o «mangrana», que consisteix en una esfera el·lipsoïdal que s'obre —en el descens— en vuit gallons. L'altre aparell és l'anomenat «Araceli», estructura metàl·lica amb diverses peanyes que serveix per descendir Jesús amb la seva cohort celestial quan baixa a recollir l'ànima i després el cos de Maria. A Elx encara hi ha un tercer aparell, un araceli més petit, anomenat «Coronació», que descendeix Déu Pare i dos àngels per tal de coronar Maria en el moment culminant del drama il·licitat, quan la simultaneïtat de l'acció es quadruplica: simultaneïtat a l'escenari horitzontal (cadafal i «andador») i simultaneïtat vertical (Araceli i «Coronació»).

Cal assenyalar que mentre a València les màquines aèries descendien imatges, a Elx sempre han baixat actors de carn i ossos.

En els drames assumpcionistes de València i Elx la complexitat espacial ha arribat al seu punt més madur i elaborat. L'escenari vertical es conjuga harmoniosament en l'horitzontalitat dramàtica. L'audàcia d'emplaçar el cel al sostre del temple fou adoptada amplament per Castella i Portugal a partir del segle XVI, en llurs representacions dramàtiques i especialment en les representacions assumpcionistes.

En el seu excellent llibre «Il teatro e la città», abans citat, el professor Ludovico Zorzi (1928-1983), eminent especialista de l'espai escènic medieval i del renaixement, assenyalava que la solució vertical de l'enginy de Brunelleschi per a l'església de San Felice (amb l'àngel que no travessa longitudinalment el temple com a l'Annunziata, sinó que descendeix perpendicularment des de l'altura) és molt més agosarada i innovadora, en tant que sembla aspirar a la creació d'una escena unificada, en l'intent d'instaurar una nova i estreta relació entre espectadors i espectacle. I afegia que l'enginy brunelleschià és la primera anella de conjunció entre l'escenografia estàtica de les sacres representacions tradicionals i una escenotècnica més avançada, precursora dels moviments i dels efectes que culminaren en l'espectacle barroc.

A la llum de les dades de les representacions dramàtiques en l'àmbit de cultura catalana, però, podem constatar un seguit de precisions:

- a) documentalment l'ús de l'escenari vertical sembla que apareix per primer cop referenciat, com hem pogut veure, a l'antiga Corona d'Aragó (més concretament al País Valencià);
- b) adquireix la seva maduresa en dates anteriors o, en tot cas, similars a les de l'activitat escenotècnica de Brunelleschi, i
- c) combina en un mateix espectacle (drames assumpcionistes de València i Elx) la doble naturalesa vertical i horitzontal de l'espai escènic, és a dir, els dos projectes brunelleschians de cúpula i nau.

Si la nostra cultura no comptà amb la genial aportació d'un arquitecte com Brunelleschi en el desenvolupament de la tramoia i en la concepció escènica, el

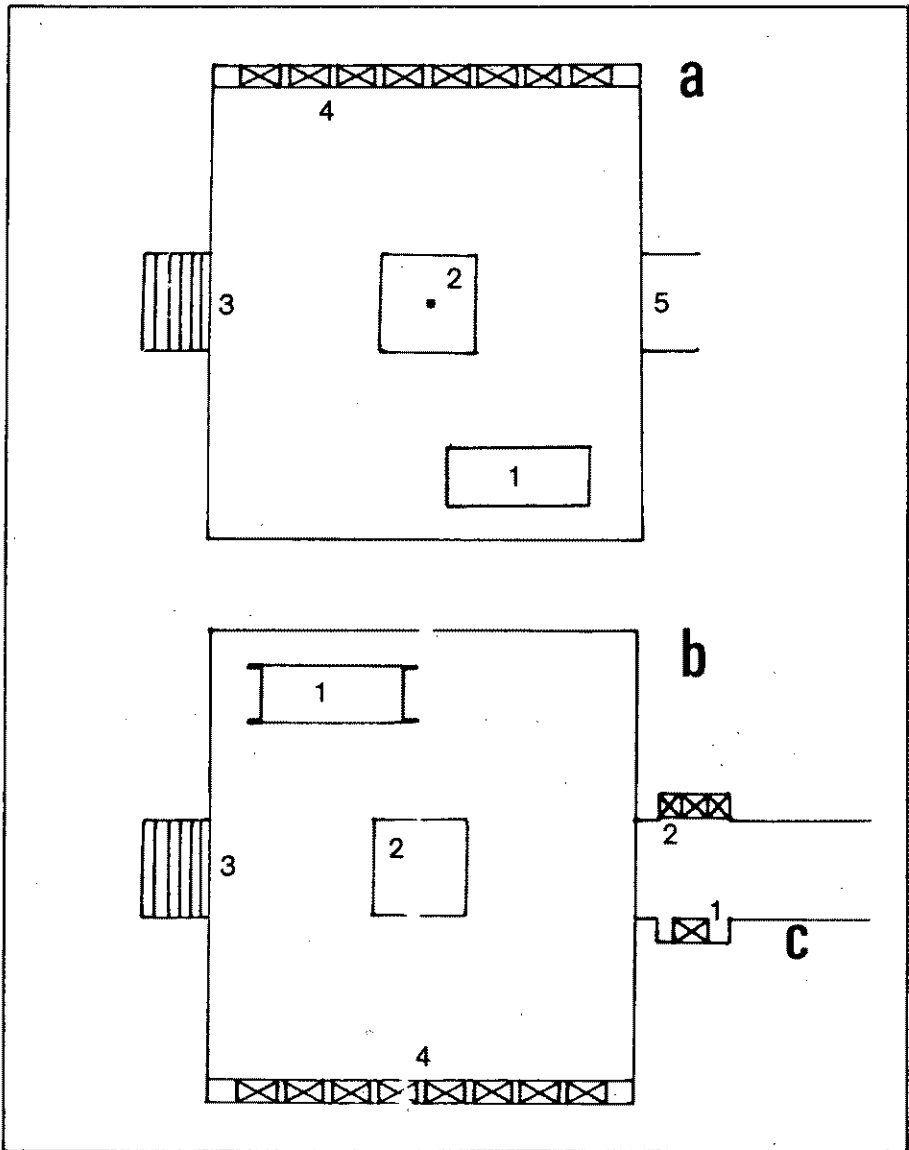


Fig. 8. Planta del Cadafal del «Misteri» d'Elx. a. 1.º Jornada. 1: Llit de Maria. — 2: Trapa. — 3: Escales del Prebiteri. — 4: Seients d'àngels i Maries. — 5: «Andador». b. 2.º Jornada. 1: Féretre de Maria. — 2: Fossa Sepulcral. — 3: Escales del Presbiteri. — 4: Seients àngels i Maries. c. Andador. 1: Seient de l'Arxiprest de Santa Maria. — 2: Seients dels Cavallers Electes i Portaestendard.

que sí que ha tingut sempre és la intuïció, la vitalitat i la voluntat de perseverança, que li ha permès no només una rica varietat de solucions, sinó, sobretot, la pervivència fins als nostres dies.<sup>42</sup>

42. Els punts fonamentals d'aquest article foren presentats, en ponència, al I Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre l'Edat Mitjana i el Renaixement celebrat a Sitges els dies 13 i 14 d'octubre de 1983 i organitzat per l'Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona i l'Institut Italià de Cultura de Barcelona, en el que intervingueren els professors italians Elvira Garbero Zorzi, Sara Mamone, Cesare Molinari i Siro Ferrone (per la Universitat de Florència), Luisa de Aliprandini (Universitat de Parma) i Ferdinando Taviani (Universitat de Lecce), el professor Joseph H. Silverman (Universitat de Califòrnia), Mario Rodríguez Alemán (Universitat de La Havana), José M.ª Díez Borque (Universitat Complutense de Madrid), Josep Romeu i Figueras i Ferran Huerta (Universitat Autònoma de Barcelona), Patrizio Urkiu (Professor de Llengua i Literatura Basca), M.ª de la Luz Uribe (Professora de Literatura de Sitges), Xavier Fàbregas (Museu del Teatre de Barcelona) i Amadeu Soberanas, Josep Hernando, Ricard Salvat i l'autor d'aquestes línies (Universitat de Barcelona).

En aquest Simposi es presentà, així mateix, una nova versió de l'esmentat espectacle profà medieval a càrrec del nostre Grup de Teatre de l'Institut d'Experimentació Teatral, titulada «Lo Canonge Ester convida festes», en l'esplèndid marc escènic del Racó de la Calma.