

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Teatro medieval catalán. Estado de la cuestión

Francesc MASSIP BONET

El primer teatro propiamente europeo se originó en los monasterios carolingios bajo el impulso de una profunda reforma litúrgica que se extendió de manera homogénea por los diversos dominios de Carlomagno¹. La liturgia romana unificada se introduce en la Marca Hispánica durante el siglo IX, mientras que en los otros reinos peninsulares no prosperará hasta fines del XI. Este hecho supone una temprana incorporación de la cultura catalana al devenir teatral europeo. Por otra parte, la abundancia y la originalidad de dramas litúrgicos producidos en Cataluña, como ha puesto de manifiesto Richard Donovan², dejan constancia de una vigorosa actividad escénica que hará posible, como consecuencia, la brillante eclosión teatral de la Corona catalano-aragonesa durante la última Edad Media.

Entre el coro-tribuna y el altar de la desaparecida catedral románica de Vic (construida bajo el episcopado de Oliba, c.971-1046), la comunidad de canónigos llevó a cabo una *Visitatio Sepulchri*, o drama de la Resurrección de Cristo, particularmente novedoso en el concierto del teatro litúrgico europeo. Nos referimos a *De Tribus Mariis*, rudimentario drama cristiano que acoge por primera vez la figura «profana» del mercader de ungüentos. Dicho «mercator iuvenis», después de cantar las excelencias de su producto, consigue vender a Magdalena, por un talento de oro, el perfume para ungir el cuerpo de Cristo³. Años después, el joven mercader se casará y se volverá tacaño, Magdalena le regateará el precio del linimento y aparecerá en escena, además, el apotecario (con mujer, hijo y esclavos negros) para mayor distracción y solaz de unos fieles que reclaman oficios religiosos más atractivos⁴. El espectáculo estaba servido. El drama cristiano abría las puertas de par en par al mundo cotidiano: subía al escenario la actividad comercial, aupada por la nueva burguesía.

¹ Cf. Johan Drumbl, *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma: Bulzoni, 1981.

² Richard Donovan, *The Liturgical Drama in Mediaeval Spain*. Toronto: P.I.M.S., 1958.

³ Josep Romeu, «Teatro hispánico del período románico», *Estudios Escénicos*, 9 (1963), págs. 9-70.

⁴ Higiní Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona: IEC, 1935, págs. 275 y sigs. (ed. facsimil: Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988).

El drama litúrgico siempre se representó en esa *escena integrada* que es el interior del templo (espacio cargado de connotaciones simbólicas que orientan la distribución espacial de las representaciones) y se sirvió de los mismos elementos de las ceremonias religiosas, en especial el altar, que se convertía en sepulcro de Cristo o de María, en pesebre de Belén o en Monte de los Olivos según la pieza que se escenificara⁵.

La dramática litúrgica estuvo siempre ligada a los oficios del ritual cristiano. Era interpretada por clérigos o acólitos (niños del coro) generalmente en latín pero pronto también en romance, y ha pervivido a través de los siglos (a pesar de las prohibiciones tridentinas) en un proceso ininterrumpido y autónomo. Mallorca ha conservado, por ejemplo, los actos de las *Tres Marías* o del *Descendimiento de la Cruz* (en otros tiempos dialogados) y el *Canto de la Sibila* (último vestigio del *Ordo Prophetarum*), mientras que en el convento de Santa Clara de Gandía (Valencia), hasta 1865, se escenificó una *Visitatio* polifónica compuesta por S. Francisco de Borja (1510–1572)⁶.

Se ha dicho que los grandes misterios medievales son fruto de una progresiva evolución del teatro litúrgico. Sin embargo, la coexistencia de ambos tipos de representaciones independientes durante la época medieval y postmedieval, permiten poner en entredicho esta hipótesis. Probablemente, en la configuración de los *misterios* tuvieron un destacado papel aquellos juglares que «per les places e per les carreres e per les corts dels prínceps» recitaban y cantaban pasajes de la Historia Sagrada y vidas de santos, única especie de juglaría que Ramon Llull y los moralistas medievales salvan de la condenación. El presumible éxito que estos recitados «dramáticos» juglarescos tendrían entre el pueblo, inclinaron al clero a intervenir, aportando a los nuevos espectáculos que se produjeron, no sólo el asesoramiento argumental, sino también muchos de los elementos «escénicos» de la ceremonia litúrgica⁷.

Pero a diferencia del drama eclesiástico, el *misterio* se originó en la calle como fiesta religiosa ciudadana y fue interpretado por laicos en lengua romance. Sólo cuando dicha representación se convierte en la fiesta por excelencia de una comunidad, se le da entrada, en algunos casos, al interior del templo. Aunque desvinculada de la liturgia, la participación eclesiástica es creciente hasta que la erradicó el Concilio de Trento. Luego, desterrada del ámbito sacro (salvo alguna pertinaz excepción), la fiesta retorna a manos del pueblo.

El Ciclo Pascual es el más vigoroso y prolífico del teatro medieval catalán. De hecho, el primer texto (o fragmentos) y la primera documentación de espectáculos urbanos en lengua catalana pertenecen al drama de la Pasión de

⁵ M. Carme Gómez i Muntané–Francesc Massip, «El drama de l'Assumpció de l'Estany», en *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, València: Generalitat Valenciana, 1986, págs. 111–122.

⁶ Cf. Mariano Baixauli, «Las obras musicales de S. Francisco de Borja», *Razón y Fe*, 4 (1902), págs. 154–170, 273–283.

⁷ F. Massip, «Presència dels components de la festa popular en el drama medieval» (Ponencia presentada al *II Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre El Teatre popular en la Edat Mitjana y el Renacimiento*, Barcelona, del 1 al 5 de junio de 1988).

Cristo, «la obra esencial del teatro catalán –como decía Josep Sebastià Pons–, tanto por su difusión como por su duración y el tema que abarca»⁸. Tragedia del nuevo héroe sacrificado que incluso alberga otros mitos clásicos como el de Edipo, encarnado en el antihéroe Judas Iscariote. Este pasaje fue plenamente desarrollado en la primera Pasión catalana (siglos XIII–XIV), pero irá desdibujándose hasta desaparecer en las versiones posteriores.

El resumen de la trama es el siguiente. Los padres de Judas, consternados ante la orden de Herodes de degollar todos los niños menores de dos años, deciden abandonarlo a su suerte en las aguas de un río; en lejanas tierras es recogido y llevado ante el rey, que se hace cargo de pequeño y lo sustenta. Por un azar, Judas mata a su propio padre, al que, naturalmente, no ha reconocido; huye, llega a su país de origen y se casa, también sin saberlo, con su madre. Del matrimonio nacen dos criaturas, pero una noche, la mujer descubre la marca de hierro candente que, como a un novillo, había estampado en la espalda de su hijo, ahora su esposo, antes de renunciar a él. Se descubre el monstruoso incesto. Iscariote entonces pide consejo a Jesucristo, quien le acepta como discípulo suyo y procurador de los bienes de la comunidad apostólica. Recibirá además como salario la décima parte para mantener a sus hijos y a su mujer, y por este motivo venderá después a Jesús por 30 dineros: el diezmo de los 300 que costaba el ungüento vertido por Magdalena para lavar y perfumar los pies del Salvador⁹.

Se trata de uno de los primeros misterios europeos de la Pasión puesto efectivamente en escena con diversos intérpretes y con una escenografía propiamente teatral, lo que constituye un paso adelante respecto a los recitados narrativos juglarescos, de los que también conservamos una versión catalana de la misma época¹⁰.

A lo largo del siglo XIV el drama del Gólgota se extiende por plazas y calles de nuestras ciudades: en 1355 «toda la plebe y gente de Pollença» se concentró en la Plaza del Mercado para asistir a la escenificación de la Pasión¹¹; en 1369 lo hacen los habitantes de Vila–Real en el foso de las barbacanas¹²; y en 1383 los de Castelló¹³. Asimismo, en la Plaza de la Lonja de Perpinyà se ponía en escena la

⁸ J. S. Pons, *La littérature catalane en Roussillon au XVI et au XVIII siècle*, Toulouse–París, 1929, pág. 251.

⁹ Véase J. F. Massip, «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana», *D'Art*, 13 (1987), págs. 253–268.

¹⁰ Peter Cocozzella, «Una documentació inèdita d'un 'misteri' del segle XIV: aportació a l'estudi del drama litúrgic català de l'Edat Mitjana» (Ponencia al mencionado *II Simposi Internacional d'Història del Teatre*).

¹¹ Josep Massot i Muntaner, «Notes sobre la supervivència del teatre català antic», *Estudis Romànics*, 11 (1962–67), pág. 71.

¹² José M. Doñate Sebastia, «Aportación a la historia del teatro (ss. XIV–XVI)», en *Martínez Ferrando archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*. Madrid: ANBAA, 1968, págs. 149–164.

¹³ José Sánchez Adell, «Castellón de la Plana en la Baja Edad Media. Aspectos de la vida urbana», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 54 (1978), págs. 333–334.

Pasión a principios del siglo XVI y aún hoy, anualmente, se representa en la Plaza Mayor de Verges¹⁴.

Posteriormente, en el siglo XV, este teatro se introduce en el espacio sagrado del templo, como si la Iglesia quisiera neutralizar la excesiva competencia que, sin duda, suponían tales espectáculos, y que debían congregarse más público que los oficios litúrgicos. Así sucede en las catedrales de Lleida, Tarragona o Girona y en la iglesia de Santa María de Cervera donde, por lo menos entre 1477 y 1545, los eclesiásticos (y algunos laicos) interpretaban una *Pasión* cíclica (es decir, representada durante varias jornadas de acuerdo con los pasajes correspondientes a cada día de la Semana Santa), de la cual conservamos la mayoría de los textos (*Entrada a Jerusalem*, *La Citació*, *Passió i Mort*, *Representació del Davallar de l'Infern*, *Planys y Davallament de la Creu*) según la redacción que, en 1534, hicieron Mosén Baltasar Sansa y Mosén Pere Pons (por cierto, los primeros autores dramáticos catalanes de nombre conocido y de los que se ha conservado el texto) que aprovecharon versiones más antiguas¹⁵.

El otro gran ciclo dramático de las letras catalanas está referido a la Asunción de la Virgen, y concretado en tres espléndidas representaciones de capital importancia para este teatro. Por un lado, la *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*¹⁶, que es la primera pieza escénica íntegramente en catalán que ha pervivido y una de las primeras de Europa con argumento asuncionista. Queda constancia de que se llevó a cabo en 1388 en la Plaza del Corral de Tarragona, situada precisamente sobre las arenas del antiguo circo romano (todavía en pie hace 600 años), cuya estructura, sin duda, fue aprovechada para la escenificación. Sus didascalias revelan la existencia de cinco decorados: Infierno y Paraíso (dispuestos respectivamente al Oeste y al Este, de acuerdo con el simbolismo escénico medieval), Casa de María, Consejo de los Judíos y Sepultura de la Virgen. Además se construyó una *barraca* o tribuna para las autoridades de la ciudad. Todo ello hace pensar en una escena *central* rodeada por las diversas escenografías del drama (donde se situarían los actores esperando su turno) y por los distintos lugares reservados a la audiencia, configurando un *espacio ortogonal*, característico de la mayoría de los misterios urbanos medievales, espacio que proporcionaría a los espectadores una visualización prácticamente idéntica, sin lugares especialmente privilegiados¹⁷.

Por otro lado el *Misteri* asuncionista de Valencia¹⁸, que se representaba durante el siglo XV en el interior de la Catedral, cuenta con el texto (aunque

¹⁴ Jordi Roca i Rovira, *La processó de Verges*, Diputació de Girona, 1988.

¹⁵ Antoni Duran-E. Duran, *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Barcelona: Curial, 1984.

¹⁶ Editada por J. Pié, «Autos sacramentals del segle XIV», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 1 (1896-1898), págs. 673-688 y 726-744. Edición crítica en *Teatre Assumpcionista*, a cura de F. Massip i A. J. Soberanas, Barcelona: Barcino (en prensa).

¹⁷ Cf. F. Massip, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1984, págs. 92-117.

¹⁸ Editado por Manuel Sanchis Guarnier, «El Misteri assumpcionista de la Catedral de València», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32 (1967-68), págs. 97-112.

fragmentario) de mayor calidad poética dentro del legado dramático medieval en lengua catalana, y con la utilización del espectacular escenario vertical consistente en situar el decorado del cielo en el cimborio del templo, cosa que permitía la mirífica intervención de los personajes divinos desplazándose a tierra en audaces vuelos sobre ingenios aéreos, especialmente el *araceli* (ya documentado en Barcelona en 1418 para cierta *Representació de la Sibil·la ab l'Emperador* y en la misma Valencia, con todo lujo de detalles, en 1440 para una escenificación similar durante la noche de Navidad). Sobre el modelo de este misterio se confeccionó una representación de idéntico tema que se llevó a cabo en la Catedral de Lleida a partir de 1497, igualmente con maquinaria aérea¹⁹.

La tercera pieza asuncionista es el *Misteri* o *Festa d'Elx*, que desde finales del siglo XV (o principios del XVI) hasta hoy, se representa cada verano en la Basílica de Santa María de esta ciudad, y que es el único vestigio vivo en el mundo de auténtico espectáculo medieval²⁰. En esta extraordinaria representación (verdadero túnel del tiempo) podemos asistir en directo a los rasgos esenciales del drama religioso medieval: íntegramente cantado, aprovecha melodías pertenecientes al repertorio litúrgico o trobadoresco, aunque casi nunca utiliza composiciones de nueva creación; está provisto de una escenotécnica fastuosa de origen clásico dirigida a atrapar visualmente la atención; está interpretada exclusivamente por hombres y, en los papeles más sagrados, por eclesiásticos; incluye la presencia del director en escena marcando las intervenciones y ayudando a quien no recuerda el texto o el tono del canto; y adopta una articulación escénica común a la mayoría de los dramas representados dentro de un templo, del que se utiliza todo el ámbito arquitectónico. Aunque privilegia ciertos espacios como son el rellano del presbiterio y el crucero, donde se levanta un amplio catafalco sobre el que se desarrolla la mayor parte de los pasajes, no menosprecia algunas otras zonas, como el centro de la nave (donde antes se emplazaba el recinto del coro) e incluso, y especialmente, el techo (en Elx, gran cúpula cubierta por un lienzo que representa el cielo), recogiendo la característica simultaneidad escénica medieval. Cabe destacar, además, su condición de *Fiesta* colectiva, dimensión festiva que es uno de los más notables signos de identidad del teatro medieval, porque para existir precisaba de la integración de la audiencia en su desarrollo. El espectador interviene en la *Entrada a Jerusalén* y en el *Vía Crucis* de las Pasiones, en el *Entierro de la Virgen* y en la *Adoración de Jesús*; come el pan multiplicado durante el *Sermón de la Montaña* y bebe el agua milagrosamente convertida en vino en las *Bodas de Canán*, para vivir y comprobar el prodigio;

¹⁹ Cf. J. Romeu, «El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans», en *Miscel·lània Aramon i Serra. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 4 (1984), págs. 239–278.

²⁰ *Consueta de 1709*, edición facsímil y estudios críticos de la *Festa d'Elx*, estudio del texto por F. Massip y de la música por M. C. Gómez, Valencia: Generalitat Valenciana, 1986. Véase también el estudio de Luís Quirante, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia: Generalitat, 1987.

increpa y vitupera a los malvados judíos, aclama el bien y, como en los títeres, grita y se amedrenta cuando los diablos asoman el cuerno por la boca del Infierno²¹.

En cuanto al Ciclo de Navidad, los escasos textos de época conservados dramatizan tres núcleos argumentales distintos: a) la profecía que la Sibila hace al emperador romano (Augusto) sobre la venida del Mesías (en la representación cuatrocentista *Lo fet de la Sibila e de l'Emperador Sèsar en les matinas de Nadal*²² se empalma con el anuncio del Juicio Final o *Canto de la Sibila*); b) la escenificación de la Natividad y la Adoración de Jesús (que incluye la duda de San José en relación al embarazo de María, pasaje habitualmente ofrecido con una sabrosa dosis de comicidad popular, como aparece en el fragmento del siglo XV *Per fer la Nativitat de Nostre Senyor*)²³, la Adoración de los pastores y de los Magos; y, finalmente, c) la ira de Herodes y la Matanza de los Inocentes por él decretada con la consiguiente Huída a Egipto (según aparece en el *Misteri del Rei Herodes*²⁴ valenciano), secuencia ésta generalmente guarnecida de efectos cómicos o bullangueros, especialmente a la hora de degollar a los niños, resuelta bien con vejigas llenas de almagre atadas al cuello de los niños y que los soldados reventaban con sus armas, bien con las propias espadas remojadas en agua teñida (como aún sucede en Morella), bien, en fin, a garrotazos con bastones de cartón o pergamino.

De Mallorca provienen cinco *Consuetes per la nit de Nadal* y dos *dels tres Reis de Orient* (ya del siglo XVI) que sintetizan los diversos motivos argumentales y que crearon una sólida tradición popular que ha pervivido en la representación llamada *La Adoració dels Reis Mags*, fiel a la técnica escénica medieval, en la que el Emperador que dialoga con la Sibila es el propio Herodes²⁵.

Los textos pertenecientes al Ciclo Hagiográfico, aparte de las rudimentarias Epístolas *farcitas*, son ya del siglo XVI, aunque se escenifican según la tradición medieval y presentan personajes elaborados procedentes de la vida cotidiana —especialmente urbana—, con un rubricado más atento a la interpretación de los actores. Entre los once que ha recogido Josep Romeu²⁶, los hay especialmente complejos que se representaban en la iglesia o en la calle con profusión de decoraciones simultáneas, como son el *Misteri de Santa Agata*²⁷, que precisaba de dos catafalcos y otros dos lugares escénicos, y mostraba el mundo de la

²¹ Véase Francesc Massip, *La Festa d'Elx i els Misteris medievals*. Alacant: Institut Juan Gil Albert-Ajuntament d'Elx, 1991.

²² J. Massot, *art. cit.*, pág. 39.

²³ Francesc Carreras Candi, «Lo passament de la Verge Maria (llibret talismà del segle XV)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 10 (1921–22), pág. 211–212.

²⁴ Hermenegild Corbato, *Los Misterios del Corpus de Valencia*, Berkeley: University of California Publications in Modern Philology, 1932–33, págs. 113–134.

²⁵ Editan y estudian estos dramas Ferran Huerta–G. Cenoz i D' L'Aguila, *Teatre de Nadal*, Barcelona: Barcino (en prensa).

²⁶ Josep Romeu, *Teatre Hagiogràfic*, Barcelona: Barcino, 1957, 3 vols.

²⁷ Cf. Luís Quirante, «La ciudad en el templo: la *Consueta de Santa Agata*» en *VI Triennial Colloquium. International Society for the Study of Medieval Theatre* Lancaster, 13–19 Julio 1989, págs. 174–181.

alcahuetería y el burdel y el cruento pasaje de la tortura de la santa (corolario de trucos más o menos vistosos); el *Misteri de Sant Eudald* con 4 tablados y al menos 4 lugares más, o la *Consueta de San Crispí i Sant Crispinià*, patronos de los zapateros, que evidencia una enorme madurez dramática, y en la que se utilizaban 3 amplios tablados comunicados por pasarelas y corredores y todo tipo de trucos.

De las siete piezas tardías que edita Ferran Huerta pertenecientes al Ciclo Veterotestamentario²⁸, cabe destacar el famoso *Misteri d'Adam i Eva* representado durante la Procesión del Corpus de Valencia sobre un carruaje de cierta complejidad tramoyística, puesto que presentaba un cielo elevado desde donde descendía Dios Padre en un araceli²⁹. Fiesta del Corpus que desde el siglo XIV prolifera en toda nuestra geografía contribuyendo al desarrollo de otra tipología teatral consistente en el espectáculo procesional articulado en la *escena lineal* que componen las calles y plazas de la ciudad, y que combina la representación fija y la móvil, según si el montaje se hiciera sobre catafalcos instalados en los centros más relevantes de la ciudad o sobre carretas que desfilaban entre el público.

Un público, éste de la Edad Media, deseoso como ningún otro de espectáculos visuales, siempre dispuesto a dejarse seducir por cualquier fantasía. Audiencia zaragatera y festiva, aunque también con una enorme capacidad de conmoverse y fascinarse. Acostumbrada a asistir a truculentas ejecuciones públicas, no dejaría de sentir escalofríos al ver manar sangre del pecho del Crucificado en el momento que lo desgarraba la lanza de Longino y que no era sino aceite teñido dentro de un frasquito hábilmente oculto entre los pliegues del vestido del actor—Jesús en las Pasiones trecentistas de Vila—Real o Castellón. Claro que siempre había alguna espectadora espabilada que aprendía rápidamente el truco para aplicarlo a fingir virginidades perdidas...³⁰.

Todavía hoy, tanto el espectador habitual como el neófito, quedan cautivados con las apariciones sobrenaturales que salpican la *Festa d'Elx*, especialmente cuando la rutilante nube o *mangrana* se abre (al mismo tiempo que baja de la cúpula) para mostrar al embajador de la divinidad. Ingenio éste documentado por primera vez en una de las más célebres muestras del espectáculo áulico: la Fiesta de la Coronación de Martí el Humano en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza en 1399, en la cual el ángel bajaba en una nube mecánica para servir vino y cerezas al monarca. Cuando en 1414 se corona a Fernando de Antequera, en la nube descendió además el personaje de la muerte, que, a instancias del Duque de Gandía y del propio soberano, gastó una pesada broma a Mosén Borra, alzándolo en el

²⁸ Ferran Huerta, *Teatre Bíblic. Antic Testament*, Barcelona: Barcino, 1976.

²⁹ El 8 de octubre de 1989 tuvimos la ocasión, precisamente, de poner en escena este portentoso misterio en la Plaza de la Virgen de la ciudad de Valencia, con motivo del 750 Aniversario de la Conquista de Jaime I. Cf. F. Massip, «Imatge dels Misteris del Corpus», Programa de mano del espectáculo *Misteri i Festa*.

³⁰ F. Massip, «A note of medieval staging techniques in the Catalan Lands and their survival in the *Mystery of Elx*: Theatrical Illusions», en *Le Théâtre et la Cité dans l'Europe médiévale*, págs. 555–566 (*Actes du Vème. Colloque International de la S.I.T.M.* Perpinyà, 1986). Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1988. Véase también «Notes on mediaeval staging techniques in the Catalan Countries», *Catalonian Review*, 2 (1989), págs. 108–123.

aire con la máquina y provocando los orines del bufón real, que granizaron sobre las nobles cabezas de los comensales³¹. No sería descabellado pensar que la original tramoya hubiese sido creada por el pintor Lluís Borrassà, que en 1388 preparaba los espectáculos de la coronación de Joan I, que no llegó a celebrarse, y que realizó diversas escenografías de entremeses en 1397 y 1400³². En Florencia, pocos años después, el propio Brunelleschi diseñaba la escenotecnia de ciertas representaciones fastuosas. Asimismo, Lluís Dalmau intervino en la renovación de los entremeses del Corpus barcelonés en 1453, y Bernat y Jaume Serra en los del tortosino de 1428 y 1448. La participación de artistas plásticos en los montajes escénicos medievales, además de ser perfectamente razonable, está bastante documentada en toda Europa. El propio Jean Fouquet sería otro de los más destacados ejemplos³³.

La particularidad de los espectáculos cortesanos estriba en que exigía una nueva tipología espacial, estructurada de manera que favorezca el punto de visualización del monarca. Es la llamada *escena paratáctica*, decididamente frontalizada en relación al espectador y que preludiará el escenario moderno (*all'italiana*)³⁴. Sin embargo, casi ningún texto de este teatro profano ha pervivido. Sabemos que Joan Belluga escribió unos «molt bells e propis» entremeses para recibir al rey Martí en Valencia el año 1402, y que en 1415, cuando entró en esta ciudad el primer Trastámara le regalaron con tres piezas: *La Divisa del senyor Rey*, *Les set cadires* y *Les set edats*, escritas por Joan Sist y musicadas por Pérez de Pastrana³⁵. Incluso parece ser que el propio Enric de Villena compuso ciertos entremeses para la coronación del citado Fernando³⁶. Sólo nos quedan, sin embargo, unas pocas coplas cantadas en la entrada de Juan II a Valencia (1459) y en la de Isabel la Católica a Barcelona (1481). Habrá que esperar las primeras décadas del XVI para reencontrar, en la corte castellanizada de la reina Germana de Foix, algunas farsas bilingües que, en las partes catalanas, dejan traslucir una rica y vigorosa tradición teatral, bien viva en la Valencia de la época, que languidecerá en la lengua propia pero que será savia del nuevo teatro hispánico del Siglo de Oro. Es el caso de *La Vesita* (c. 1525) de Joan Ferrandis de

³¹ F. Massip, «La maquinària aèria del Misteri d'Elx en el context escenotècnic medieval», en *Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, II, Barcelona, 1986, págs. 73–97.

³² Sobre este tema tenemos recogida una nutrida documentación y estamos preparando un estudio más detallado.

³³ Cf. Jonathan Beck, «Sainte Apolline: l'image d'un spectacle, le spectacle d'une image» en *Spectacle and Image in Renaissance Europe*, Leiden–New York–Köln, 1993, págs. 232–244.

³⁴ F. Massip, «La mise-en-scène en el teatro medieval català», *Zeitschrift für Katalanistik*, 1 (1988), págs. 157–167.

³⁵ F. Massip, «El repertorio musical en el teatro catalán del Medioevo», *Revista de Musicología*, 10, 3 (1988), págs. 721–752.

³⁶ Cf. Pedro M. Cátedra, «Escolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 127–136.

Heredia, de las farsas valencianas de *El Cortesano* (1535) de Lluís del Milà o los pasajes en catalán de la plurilingüe *Seraphina* (c.1514) de Torres Naharro³⁷.

En un ámbito más popular se producía la fragmentaria *Farsa d'En Cornei* (así titulada por Josep Romeu que edita todas estas piezas)³⁸, mientras que los dos brevísimos diálogos del Cancionero de Híjar (*Los requiebros de Urgel*) parecen pertenecer al repertorio de algún cómico ambulante. Sin embargo, las muestras de la fiesta y del espectáculo auténticamente popular únicamente podemos constatarlas a través de pervivencias arraigadas en la tradición, como los carnavales o la *Patum* de Berga³⁹.

³⁷ F. Massip, «El teatre profà del segle XVI en l'àmbit de cultura catalana», en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement* (Actas del I Simposi Internacional d'Història del Teatre. Sitges, 1983), Barcelona: Edicions Universitàries, 1986, págs. 249–261. Se incluye también la edición crítica de los textos utilizados para montar el espectáculo *Lo Canonge Ester convida festes*, (págs. 263–297) realizado por el Grupo de Teatro del Institut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona, bajo la dirección de F. Massip i R. Simo (1983–84). Véanse, especialmente, los estudios de J. Lluís Sirera, «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento», *Edad de Oro*, 5 (1986), págs. 247–270, y «El teatro en la Corte de los Duques de Calabria», en *Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, València: Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 259–279.

³⁸ J. Romeu, *Teatre profà*, Barcelona: Barcino, 1962, 2 vols.

³⁹ Véase Julio Caro Baroja, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1965; del mismo, *La estación del amor (Fiestas populares de Mayo a San Juan)*, Madrid: Taurus; del mismo, *El estío festivo (Fiestas populares del verano)*. Madrid: Taurus; Claude Gaignebet, *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona: Alta Fulla, 1984; «El Carnestoltes», dossier de la revista *L'Avenç*, núm. 24; Joan Amades, *Costumari Català*, Barcelona: Salvat, 1950–56, 5 vols.; del mismo, *La Patum de Berga*, Barcelona, 1932; Josep Armengou i Feliu, *La Patum de Berga. Compilació de les dades històriques amb suplement dels ballets de la Patum*, Berga: Museu Municipal, 1973; Jaume Farràs, *La Patum de Berga*, Barcelona, 1986; Jaume Noguera, *Visió històrica de la Patum de Berga*, Barcelona, 1992.