

La *mise en scène* en els drames medievals catalans¹

L'aspecte fonamental del teatre medieval català és la *mise en scène*, l'espectacle. Com observava Jean Duvignaud, «les societats de l'Edat Mitjana han estat civilitzacions visuals més que cap altre tipus de societat».² Per això els elements visius de l'espectacle estan a la base de la creació dramàtica medieval.³

En el present escrit provarem de sintetitzar les investigacions que duem a terme a l'entorn dels diversos elements que componen l'escenificació.

¹ Conferència pronunciada a la Universitat de Salerno (Itàlia) el 24-III-1987, organitzada per A. Vitale-Brovvaronne (Istituto di Linguística).

² Jean Duvignaud: *Sociologia del teatre: Ensayo sobre las sombras colectivas* (= *Sociologie du théâtre: Essai sur les ombres collectives*), París: P.U.F., 1965), p. 103; Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1981.

³ Una primera aproximació al tema s'inclou en el nostre estudi *Teatre religiós medieval als Països Catalans* (Barcelona: Edicions 62, 1984). Darrerament hem publicat, entre d'altres, els següents treballs: «Evolució de l'escena medieval als Països Catalans», *Acta historica et archaeologica Medievalia*, n.º 5-6 (Universitat de Barcelona, IX-1985), pàgs. 129-159; «Els elements de l'escenari horitzontal (cadafal i anador) del Misteri d'Elx», *La Rella*, n.º 5 (Elx, X-1985), pàgs. 23-30; «La maquinària aèria del Misteri d'Elx en el context escenotècnic medieval», *Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, II, pàgs. 73-97 (Abadía de Montserrat, III-1986); «Algunes notes sobre l'escena de la Festa o Misteri d'Elx», *Món i Misteri de la Festa d'Elx* (Generalitat Valenciana, 1986), pàgs. 205-217; «El drama litúrgic de l'Assumpció de Santa Maria de l'Estany» (en col·laboració amb M. Carme Gómez i Muntané), *ibid.*, pàgs. 111-122; «La escena del Misterio de Elche», *Cuadernos El Público*, n.º 25 (Madrid, VI-1987), pàgs. 51-58; «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana», *D'Art*, n.º 13 (Universitat de Barcelona, III-1987), pàgs. 253-268; i les comunicacions «A note on medieval staging techniques in the Catalan Lands and their survival in the Mystery of Elx: Theatrical Illusions» (V^{ème} Colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval, Perpinyà, VII-1986, en premsa) i «El Rosselló: punt de confluència de les cultures catalana i occitana en l'escenificació de la Passió» (Col·loqui Josep Sebastià Pons, Montpeller, XI-1986, en premsa).

1. L'espai teatral

El teatre medieval, basat en la dramatització rítica i entès en l'època com a necessitat antropològica (no com a fet estètic) manca d'una autèntica reflexió sobre l'organització espacial i escènica. No obstant, l'espectacle medieval està fortament estructurat i és reducible a certs models essencials (no tant teatrals com religiosos o socials) presidits per la mentalitat de l'època.

Per començar, no existeix un espai específic, construït expressament i exclusiva per a les manifestacions dramàtiques, ans s'usen diversos llocs sense una concreta funció teatral, però, això sí, públics, quotidians, comunitaris, amb grans possibilitats de convocatòria. És el que s'anomena l'espai trobat,⁴ mai pròpiament escènic sinó només designat com a teatral en el moment oportú.

Així doncs, segons el marc de la representació, i per tant segons els poders o estaments encarregats de l'organització de l'espectacle, l'espai teatral durant l'Edat Mitjana pot ésser eclesiàstic (el seu primer emplaçament: l'interior dels temples), urbà (al carrer i a la plaça, en mans de la burgesia ciutadana) o privat (en patis o salons de les residències dels potentats).

D'altra banda, segons la distribució interna dels decorats, l'escena medieval serà múltiple o simple i horitzontal o vertical, d'acord amb el desenvolupament de les possibilitats tècniques i el grau d'il·lusio-nisme escènic que es pretengui inferir. L'escenari horitzontal i múltiple (és a dir, amb una escena dividida en seccions on s'emplaçaven unes decoracions que definien un lloc específic) ocupa tota una llarga etapa, primer regulada per un estricte i abstracte simbolisme determinat per la pròpia arquitectura del temple, que poc a poc s'anirà concretant plàsticament amb els *luoghi deputati* a ran de terra, paulatinament elevats sobre entarimat 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, síntesi i resum que tendeix a la frontalitat de l'anomenada caixa italiana renaixentista. Però la culminació evolutiva de l'escena medieval arribà amb l'ús de l'escenari vertical, és a dir, emplaçant el lloc escènic del

⁴ Terme encunyat per Richard Schechner: *La cavità teatrale*, citat per Luigi Allegri: *Teatro, spazio, società*, Fossalta di Piave; Venezia: Rebellato, 1982, p. 89.

Paradís realment en altura i posat en contacte amb l'espai terrestre mitjançant màquines aèries.⁵

Finalment, segons la seva articulació i sempre en relació amb el públic, l'espai escènic medieval participa d'una varietat de solucions que hem intentat de sintetitzar en quatre tipologies fonamentals: a) l'escena de plantejament central, possiblement la més peculiar i la que millor recull l'esperit d'aquell teatre, que podia ésser circular (sens dubte la més perfecta) o ortogonal, i que es caracteritza per l'absència de punts de visió privilegiats, és a dir, que permet als espectadors una visualització pràcticament idèntica;⁶ b) l'escena integrada, és a dir aquella que s'articula dintre l'espai sagrat de l'església, on decorats, actors i espectadors estan involucrats en el mateix camp escènic que s'escampa per tota l'arquitectura del temple, carregada de simbolisme espacial; c) l'escena lineal, màxima expressió de la teatralització urbana, convertida la ciutat sencera en escena, disposada al llarg dels seus carrers i places amb motiu de sumptuoses manifestacions de la cerimònia col·lectiva; i d) l'escena paratàctica, més pròpia de l'àmbit privat i que originarà l'anomenat teatre *all'italiana* o escena del Príncep, on es tendeix a particularitzar un punt visiu òptim.⁷

La nostra dramàtica, en consonància amb l'activitat teatral europea, participà d'aquesta pluralitat de plantejaments espacials.

L'escena central, de tipus ortogonal, fou la utilitzada sens dubte per la Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria⁸ a la Plaça pública de Tarragona, plaça situada justament sobre les arenes de l'antic circ romà, la construcció del qual, en aquell moment (1388), era encara perfectament visible i aprofitable. Coneixem altres casos a França i a Itàlia de reaprofitament d'edificis espectaculars de l'Antiguitat romana per a les representacions de misteris: al Coliseu de Roma s'escenificà una Passió, així com als amfiteatres de Bourges o

⁵ Vegeu Francesc Massip: «Algunes notes sobre l'evolució de l'espai teatral medieval als Països Catalans», *El Teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement* (Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre, Sitges, X-1983), pàgs. 1-12 (Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1986).

⁶ Vegeu al respecte Henry Rey-Flaud: *Le cercle magique: Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris: Gallimard, 1973.

⁷ Vegeu també Elie Konigson: *L'espace théâtral médiéval*, Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1975.

⁸ Publicada per Joan Pie: «Autos sacramentals del segle XIV», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, I (1896-98), pàgs. 673-688 i 726-744; peça redescoberta i transcrita per Amadeu-J. Soberanas que en publicà un avenç el 1983 (Patronat de la Representació de La Selva del Camp). En breu en sortirà una edició crítica dintre el volum *Teatre Assumpcionista* (a cura de F. Massip i A. J. Soberanas) de la Col·lecció *Els Nostres Clàssics*.

Douai.⁹ Les didascàlies de la Representació de l'Assumpció de Tarragona assenyalen l'existència de tres «llocs» (Infern, Paradís i Sepulcre de la Verge), una «barraca» per als Jueus i una «casa» amb oratori per a Maria. Els «llocs» no precisaven d'una construcció *ex professo*, sinó que podien reutilitzar les graderies i voltes del circ, mentre que sí s'especifica la necessitat de construir la «barraca» dels jueus i la «casa» de la Verge. Certs comptes de despeses per a aquella representació ens informen, a més, que es construí una altra «barraca» per al públic privilegiat: els muníceps de la ciutat. Amb aquestes dades pot sostenir-se la hipòtesi d'una àrea escènica central envoltada pels diversos decorats del drama, on estarien els actors esperant el seu torn, i el propi públic, com apareix en la miniatura del Martiri de Santa Apol·lònia de Jean Fouquet,¹⁰ en la que no s'aprofiten edificis preexistents sinó que es construeixen de nou tots els barracons per allotjar als actants, en els seus llocs escènics, i als espectadors, eligint la perfecta circularitat de l'espai, en un escenari múltiple i horitzontal, com el de Tarragona.

L'escena integrada és pròpia dels drames litúrgics i representacions executades a l'interior del temple. Si bé el públic no té una visibilitat idèntica, pot ocupar, en canvi, l'estricta camp escènica perquè aquest itinerari entre els fidels i els permet de participar en l'acció. Es tracta, doncs, d'una escena doblement integrada: tant pel que fa al seu simbolisme espacial que no crea de nou sinó que ja el conté en si mateix el lloc sagrat, com pel que es refereix a la seva articulació, que no separa el públic del camp escènica sinó que l'involucra. L'escena eclesiàstica es projecta per tota la planta i l'estructura del temple, però hi ha zones més privilegiades que altres en el desenvolupament teatral, especialment el presbiteri, a l'entorn de l'altar, i el creuer, els espais més sacralitzats de l'església i per tant l'àmbit on l'acció dramàtica adquireix més importància i major protagonisme.

La utilització d'aquest tipus d'escena en un pla purament horitzontal, la trobem perfectament documentada en la representació del *Davallament de la Creu de la Catedral de Mallorca*,¹¹ de la que en conservem un planell escènica únic en el nostre àmbit cultural: Del cor, situat - com era habitual - al centre de l'església, arrenca un passadís o corredor fins un cadafal que s'emplaça al presbiteri, davant

⁹ H. Rey-Flaud (veg. nota 6), pàgs. 143-147 i E. Königson (veg. nota 7), pàgs. 192-195.

¹⁰ Llibre d'Hours d'Etienne Chevalier (realitzat entre 1452-1460), Musée Condé, Chantilly.

¹¹ Gabriel Llompart: «El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, I (Institut d'Estudis Catalans, 1978), pàgs. 109-133.

l'altar major, i en el que s'ubica el Mont Calvari amb el Crucifix i imatge articulada de Crist a punt d'ésser davallat. Perpendicularment a aquest corredor, creua un segon passadís que condueix a altres dos taulats més petits: a la dreta el Palau de Pilat, a l'esquerra un conjunt de cantors que acompanyaven amb les seves veus la representació. Al llarg d'aquests dos eixos s'esdevé l'acció dramàtica.

Una organització similar tenia la *Passió de Cervera* (1481-1534),¹² escenificada a l'interior del temple d'aquella ciutat, les rúbriques de la qual assenyalen un cadafal central, situat sens dubte davant l'altar major com a Mallorca, on s'emplaçava, segons la jornada que es representava en cada dia de la Setmana Santa, ara la ciutat i temple de Jerusalem, ara el Consell jueu i el Palau de Pilat, ara el Gòlgota amb les tres creus, ara, en fi, el Paradís. També es fa referència a altres dos empostissats: el d'Annàs i el de Nicodem, situats, plausiblement, a dreta i esquerra com els mallorquins. El cor central també s'integrava com a lloc escènica assimilat al mal (Judes, Via Crucis, Infern).

Una de les més importants aportacions del teatre de l'Edat Mitjana és, al nostre entendre, la recuperació i magnificació de l'anomenat escenari vertical, això és, la ubicació del lloc escènica del Cel en altura, en detriment del simbolisme abstracte inicial (que li bastava elevar-lo sobre un entarimat sempre que se situés a l'est) i en un camí cada cop més definit envers el naturalisme, cap a la ficció de l'il·lusionisme escènica.

Això succeeix, per primer cop, en la representació de la baixada de l'Esperit Sant, visualitzada a Lleida, València, Perpinyà, Barcelona, Cervera o Tarragona, amb un colom mecànic que davallava des del cimbori o volta llençant focs d'artifici, per simbolitzar la il·luminació divina sobre els apòstols.¹³

La innovació vertical sembla que s'originà i es desenvolupà extensament al sud d'Europa: a les Penínsules Ibèrica i Italiana trobem les constatacions més antigues i l'ús més perfeccionat.

El primer drama del que conservem text i notícies documentals, que incorpora decididament l'escenari vertical en l'escena integrada

¹² Agustí Duran i Sanpere: «Un Misteri de la Passió a Cervera», *Estudis Universitaris Catalans*, VII (1915), pàgs. 1-54; nova edició amb nous fragments d'Agustí Duran i Eulàlia Duran: *La Passió de Cervera: Misteri del segle XVI*, Barcelona: Curial, 1984.

¹³ Vegeu Francesc Massip: «La maquinària aèria», (veg. nota 3), pàgs. 75-76.

del temple, és el *Misteri de l'Assumpció de València*,¹⁴ representat a principis del XV a l'interior de la catedral d'aquella ciutat, situat el Paradís en el seu magnífic cimbori i utilitzant dues màquines aèries (araceli i peanya) que el posaven en contacte amb l'escenari horitzontal, compost d'un cadafal central en el creuer - sota el cimbori - i probablement d'un passadís escènic que l'unia al cor - al mig del temple -. Un cas similar succeïa a Florència amb l'esplèndida escenotècnica dissenyada per l'arquitecte Filippo Brunelleschi.¹⁵

A finals del Quatre-cents el *Misteri de l'Assumpció d'Elx* recull aquest model escènic i el conserva a través dels segles. El drama d'Elx, únic exemple al món d'autèntic espectacle medieval que encara podem veure cada agost, es desenvolupa dintre l'església d'aquella ciutat valenciana i la seva escena horitzontal s'estructura a l'entorn d'un gran cadafal central situat al creuer i sota la cúpula, al qual s'accedeix a través d'un corredor amb baranetes, anomenat andador, que arrenca de la pròpia porta major del temple, i al llarg del qual s'esdevé part de l'acció dramàtica. L'entarimat té una gran trapa central, que simbolitza la tomba de la Verge, on s'introdueixen les màquines aèries quan prenen terra. Un gran llenç circular tanca la cúpula, a 30 metres sobre el cadafal: és el llenç del cel. A l'interior de la cúpula s'instal·la una bastida des d'on els tramoistes davallen els ginys aeris que creuen el llenç celeste per unes portes corredores. Aquesta disposició escènica resulta, doncs, idèntica a la de la Catedral de València, i seria seguida també a la Seu de Lleida per a un drama similar.¹⁶ El gran interès del *Misteri d'Elx*, a part de la seva excel·lent música, és, al nostre entendre, l'haver conservat fins als nostres dies la verticalitat escènica, una de les màximes conquestes del teatre medieval, utilitzant audaços ginys aeris d'una sorprenent espectacularitat i una rica varietat, que, recuperant el concepte del *Deus ex machina* de la tragèdia grega, fan possible una inesperada intervenció celestial en el drama. La primera màquina que apareix a Elx, anomenada núvol o mangrana, és una esfera elipsoïdal que s'obre - en el descens - en vuit grills, i al seu interior apareix l'àngel que anuncia la propera mort a Maria. És un aparell que es troba exten-

¹⁴ Publicat per José Ruiz de Lihory (Baró d'Alcahalí): *La música en València: Diccionario biográfico y crítico*, València 1903, pàgs. 84-91; reeditat per Manuel Sanchis Guarner: «El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32 (1967-68), pàgs. 97-112.

¹⁵ Cfr. Ludovico Zorzi: *Il teatro e la città: Saggi sulla scena italiana*, Torino: Einaudi, 1977, pàgs. 63-234.

¹⁶ Vegeu Josep Romeu i Figueras: «El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans», *Miscel·lània Aramon i Serra*, 4 (Barcelona 1984), pàgs. 274-278.

sament documentat a Europa, i sobretot a Itàlia, entre els segles XIV i XVII. La segona màquina és l'Araceli o Rescèlica, estructura metàl·lica amb diverses mènsules que abaixa a cinc àngels per recollir l'ànima i després el cos de l'Assumpta. Encara hi ha un altre aparell, anomenat la Coronació, que és un araceli més petit que transporta a la Trinitat per coronar a la Verge en l'aire.¹⁷

En contrast amb la vertical, l'escena lineal és la pròpia dels espectacles processionals, a través dels carrers de la ciutat. La processó adquireix un autèntic sentit teatral quan en el seu recorregut es desenvolupen vertaders actes dramàtics. Això succeïa, sobretot, en les entrades reials i en la Processó del Corpus Christi. L'escena lineal contempla dos tipus distints de disposició dramàtica: el fixe i el mòbil. Cadafals fixes, disseminats en diversos punts de la ciutat, sobre els que es realitzaven una sèrie d'accions, mimades o dialogades, que l'espectador podia contemplar desplaçant-se d'un lloc a l'altre. Entarimats mòbils (*pageant waggons, roche, charriots*), amb rodes, que circulaven davant del públic.

Finalment l'escena paratàctica es desenvolupa principalment en les representacions àuliques, realitzades en els grans salons, patis o jardins dels palaus reials o senyorials, on es tendeix a privilegiar l'espai de la representació per afavorir la visualització del personatge il·lustre i oferir-li el punt de visió òptim, cosa que donaria lloc a l'escenari modern. En el nostre país destacaren, en aquest sentit, els espectacles que es feien en el Pati del Palau de l'Aljaferia de Saragossa amb motiu de les coronacions dels reis catalano-aragonesos, durant els segles XIII i XV.¹⁸

2. Efectes especials i trucs escènics.

Un dels components menys estudiats i que adquireixen una excepcional importància en el drama medieval són els efectes especials i els trucs escènics, tan necessaris en un teatre essencialment visual com el de l'Edat Mitjana.

Els efectes especials són aquells procediments mitjançant els quals s'obtenen sensacions (auditives, visuals i odoríferes) alterades o il·lusionístiques respecte de la realitat objectiva.

¹⁷ Vegeu Francesc Massip: *Teatre religiós medieval*, pàgs. 158-175, amb dibuixos, i, del mateix, «Notes sobre les tècniques d'escenificació medieval als Països Catalans», *Revista de Catalunya*, n.º 12 (Octubre de 1987), pàgs. 118-134, on es reproduïxen quatre fotografies en color i 3 dibuixos.

¹⁸ Francesc Massip: «La maquinària aèria» (veg. nota 3), pàgs. 76-81.

Els efectes sonors més significatius són aquells que defineixen per ells mateixos un esdeveniment o un lloc dramàtic, i són produïts amb elements de percussió, trets d'armes de foc o coets d'artifici. El més tradicional d'entre els que expressen un esdeveniment és el terratrèmol que havia de manifestar-se en el moment de la mort de Crist. Entre els que estableixen un lloc dramàtic el més característic és aquell que es produeix per designar l'infern escènic i les accions que s'esdevenen al seu interior. En la referida *Representació de l'Assumpció de Tarragona*, l'infern es defineix pel gran brogit o soroll provocat pel repic de malls damunt d'una enclusa. D'altra banda, en la majoria de les representacions medievals, els personatges que feien de diables venien caracteritzats per ser portadors de coets que feien esclatar al seu entorn, característica que encara podem comprovar en les representacions tradicionals de la *Patum de Berga* i dels carnivals catalans¹⁹.

Entre els efectes visuals produïts de manera evident, ço és, sense truc, tenim el foc i el fum que, generalment, es relacionen amb l'infern i els diables. D'altra banda no existeix un concepte desenvolupat de la luminotècnica, i la majoria dels espectacles es feien amb llum natural, solar, si bé en el drama eclesiàstic la llum podia adquirir un paper significatiu encenent o apagant ciris, com en el cas de l'Ofici de Tenebres, en el moment de la mort de Crist, quan el temple s'anava obscurint progressivament, tancant portes i apagant llànties. Un altre efecte visual destacat és el llençament de coses, amb el qual s'aconsegueixen efectes projectils (llençant fruits agrícoles, aigua, neu o confits durant la representació), o els efectes de pluja, com la pluja d'estopes enceses durant la cerimònia pentecostal per simbolitzar les llengües de foc del Paraclètic;²⁰ les pluges de flors o, com podem veure en el *Misteri d'Elx*, la pluja d'oripell que cau cada cop que apareix un personatge celestial i simbolitza els raigs de llum divina.

Un teatre tan sensual com el medieval no podia per menys que contemplar la percepció olfactiva (efectes odorífers), que cobrava una

¹⁹ Vegeu, entre d'altres, Joan Amades: *La Patum de Berga*, Barcelona 1932; Josep Armengou i Feliu: *La Patum de Berga: Compilació de les dades històriques amb suplement musical dels ballets de la Patum*, Berga: Museu Municipal, 1973; Julio Caro Baroja: *El carnaval: Anàlisi històrico-cultural*, Madrid: Taurus, 1979; Joan Prats / Jesús Contreras: *Les festes populars*, Barcelona: Dopesa, 1979; Jaume Colomer: *Festes populars a Catalunya*, Barcelona: Abadia de Montserrat, 1978; Aureli Capmany: *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes*, 3 vols., Barcelona: Laia, 1951-1978; etc.

²⁰ Vegeu nota 13. Desenvolupo extensament aquests particulars - i els que segueixen - en la meua tesi doctoral *La Festa d'Elx i els misteris medievals*, Ajuntament d'Elx; Institut d'Estudis Juan Gil Albert d'Alacant (en premsa).

especial significació en respondre a la dualitat essencial pròpia de la mentalitat de l'època: el bé i el mal. Així l'infern i el món dels morts és expressat olfactivament amb olors repel·lents (sofre cremat, sobretot), mentre que el lloc escènic del Paradís és caracteritzat per aromes delectables (perfums, flors o encens).

Resulten de gran importància els elements *d'attrezzo*, en tant que ajudaven a distingir amb precisió els personatges del drama, oferint-nos la seva identitat explícita. Així les diademes i nimbes rotulats, aurèoles que exhibien els personatges sagrats sobre les seves testes, generalment amb el nom inscrit. Així perviu en el *Misteri d'Elx* i en algunes processons del Corpus i del Diumenge de Rams peninsulars. Identificació reforçada, usualment, amb objectes o elements icònics que els personatges solien dur en llurs mans; els més característics són els de l'apostolat (claus de Sant Pere, palma de Sant Joan, espasa de Sant Pau, elements de pelegrí de Sant Jaume el Major, etc.). Hi ha altres elements d'identificació genèrica que ens informen d'un tipus de personatges (diables, àngels, reis, etc.), sense precisar la seva identitat individual: així les màscares, ales o cobricaps.

Sens dubte la més espectacular i afortunada de les tècniques d'escenificació medieval és la referida als trucs escènics o efectes visuals amb trucatge; és a dir, aquells sistemes de ginyes mitjançant els quals es resolien en escena situacions o actes sobrenaturals (aparicions, desaparicions o miracles) o situacions realístiques impossibles d'executar en el camp de la ficció dramàtica (ajusticiaments, ferides o suplicis). L'espectacle religiós està plagat de moments dramàtics on la intervenció divina crea o arranja situacions irrealis, situacions sobrenaturals que podien fer-se amb l'ús de tramoes aèries, com s'esdevé en el *Misteri d'Elx*, o amb l'ús d'escotillons practicats en la superfície dels cadafals, l'interior dels quals bé representava l'infern, bé el món dels morts.

En el teatre religiós medieval, les execucions i els suplicis de personatges sagrats, amen dels martiris, eren tant més abundants quant resultaven actes de gran eficàcia pedagògica que interessava molt especialment de posar en escena, si bé requerien d'un enginyós trucatge per mor de la seva inviabilitat naturalista. Resulta freqüent trobar en les rúbriques dels drames, en el moment que s'ha de matar un personatge (sia per enforcament, cremació, decapitació, etc.), que s'assenyali la seva substitució per un ninot de drap farcit de palla i amb el mateix vestit i caràcters que ostentava el personatge real. Però també amb l'ús d'elements trucats se simulaven ferides de sang en el cos dels propis actors, com les bossetes plenes de tint vermell que es disposaven entre els vestits dels personatges i que en ésser

rebutades expressaven les sagnies. La llista de trucs d'aquesta mena seria inacabable per la seva varietat, riquesa i espectacularitat, que ens informen, en tot cas, de l'essència visual del teatre de l'Edat Mitjana.

Quant a la indumentària escènica medieval, es parteix del vestuari litúrgic, el primer en ésser utilitzat en els drames cristians, i que, amb l'ampliació dels espectacles, va recollint l'indument quotidià del moment, sense plantejar-se, en cap moment, el rigor històric a l'hora de vestir personatges d'altres èpoques. En el *Misteri d'Elx* encara podem rastrejar les pervivències de l'atuell litúrgic en els personatges més sacralitzats: Déu, Crist i Sant Pere (els tres encara, avui en dia, que han d'encarnar sacerdots). Hi ha un altre tipus de vestits que, si bé inspirats en el vestuari litúrgic, denoten l'adaptació a la moda de l'època que experimentà l'espectacle religiós en l'última Edat Mitjana, potenciant, per la seva banda, el simbolisme cromàtic i les concrecions visuals: ales per als àngels que vesteixen túniques de colors clars; corones per a les Maries, habillades amb túniques blanques i mantells blaus; túniques talars i petits pal·lis de distints colors per a l'apostolat. En cap moment, però, es planteja la versemblança històrica en el vestuari escènic medieval, aspecte que no es tindria en compte fins que l'actor francès François Joseph Talma, a finals del segle XVIII, interpretant el paper de Pròcul en una obra sobre Brutus, es presentarà en escena, sense avís previ, vestit amb una túnica romana dissenyada per David.²¹

Finalment, direm que la interpretació dramàtica medieval es basa en gestos i moviments funcionals, actuació fonamentada en la imitació i en la retòrica, sense cap pretenció psicologista i sense cap interès per construir un personatge, mentre que manca d'una direcció escènica en el sentit modern del terme.

En resum, el teatre medieval té una dimensió essencialment de Festa comunitària, i aquesta és en el fons la gran lliçó que ofereix l'estudi del drama medieval i, molt concretament el *Misteri d'Elx*, al teatre actual, preocupat avui en dia precisament en recuperar la intensa comunicació amb el públic que aquells espectacles sempre aconseguien i que s'anà perdent amb la creació del teatre *all'italiana*, que iniciaria un llarg divorci entre l'actor i l'espectador encara no salvat.

²¹ Vegeu Ricard Salvat: *El teatro, como texto, como espectáculo*, Barcelona: Montesinos, 1984, p. 69.

En aquest sentit, el *Misteri d'Elx* no suposa solament la resta més autèntica de l'espectacle-festivitat habitual en l'Edat Mitjana, sinó també, al nostre entendre, un punt de referència ineludible tant per a l'estudi de la història del drama com per al creador teatral d'avui.²²

²² Nota de la redacció: Anunciem per al proper número de la *ZfK* la publicació d'un article «Les Consuetes de la Festa d'Elx» de Joan Castaño i Garcia.