COL·LECCIÓ POPULAR BARCINO

L'EVOLUCIÓ DEL TEATRE

per

G. DIAZ-PLAJA

NUM. 103

1'50 PTES.

Manuals de Gramàtica Catalana

DE LA

«COL·LECCIO POPULAR BARCINO»

1. P. Fabra, *Ortografia Catalana*. 1 pta.
2. Id., *Les principals faltes de gramàtica*. 1 pta.
4. Id., *Diccionari ortogràfic abreujat*. 1'50 ptes.
6. Id., *La conjugació dels verbs en català*. 1 pta.
24. J. Marvà, *Exercicis de Gramàtica Catalana* (I: *Ortografia*). 1 pta.
37. Id., *Exercicis de Gramàtica Catalana* (II: *Morfologia*). 1 pta.
45. Id., *Exercicis de Gramàtica Catalana* (III: *Sintaxi*, 1.ª part). 1 pta.
48. Id., *Exercicis de Gramàtica Catalana* (IV: *Sintaxi*, 2.ª part). 1 pta.
53. Id., *Exercicis de Gramàtica Catalana* (V: *Prosòdia*). 1 pta.
57. Id., *Exercicis de Gramàtica Catalana* (VI: *Formació de paraules*). 1 pta.
63. *Clau dels «Exercicis de Gramàtica Catalana»*, de J. Marvà. 1'50 ptes.

RELLIGATS: Núms. 1, 2, 4 i 6, en un sol volum: en tela, 5'50 ptes.—Núms. 1, 2 i 6, en un sol volum: en cartró, 3'50. Núm. 4, en cartró: 1'75. — Núms. 24, 37, 45 i 48, en un sol volum: en tela, 5'00; en cartró, 4'50. — Núms. 53, 57 i 63, en un sol volum: en tela, 4'50; en cartró, 4'00.

EDITORIAL BARCINO - Portaferrissa, 17

TALLER DE FOTOGRAVATS

BADAL I CAMATS

CARRER DE PARIS, 201 — TELÈFON 74071

Dibuix i retocs.—Fotogravat.—Autotípia (directe).—Bicolor. Tricolor. — Cromotípia, etc.

L'EVOLUCIO DEL TEATRE

DARRERES PUBLICACIONS DE L'EDITORIAL BARCINO

Obres de Molière, V («Els Clàssics del Món», vol. 11). . 9'00

Obres de Mistral, II («Els Clàssics del Món», 10). . . . 8'00

Molière i «L'Escola dels Marits», per Joaquim Ruyra («Biblioteca Nou Esplet», 3) . . . . . 5'50

Resum d'Aviació, per M. Foyé («Col·lecció Popular Barcino», vol. 92). . . . . 3'00

Resum de Literatura Russa, per A. Perucho («Col·lecció Popular Barcino», vol. 93). . . . . 1'00

Resum d'Història del Comerç, per A. Maseres («Col·lecció Popular Barcino», vol. 98) . . . . . 2'50

Usatges de Barcelona («Els Nostres Clàssics», 43-44). . 10'00

Curial e Güelfa, III («Els Nostres Clàssics», 39-40). . . 10'00

Consolat de Mar, III («Els Nostres Clàssics», 41) . . . 7'50

El català i el castellà comparats, per C. A. Jordana («Manuals Escolars Barcino», volum 5) . . . . . 3'00

Els Trobadors («Crestomaties Barcino», 2) . . . . . 7'50

La constitució interior de Catalunya, per A. Rovira i Virgili («Col·lecció Popular Barcino», vol. 87). . . . 2'00

Curs pràctic de Gramàtica Catalana («Grau superior»), per J. Marvà («Manuals Escolars Barcino», vol. 1) . . 8'50

El català literari, per Pompeu Fabra («Antologia», 7) . 5'00

Sermons de sant Vicent Ferrer, I («Els Nostres Clàssics», Col·lecció B, vol. 3). . . . . 16'00

ADMINISTRACIÓ:
BARCELONA - PORTAFERRISSA, 17

COL·LECCIO POPULAR BARCINO
VOLUM CIII

L'EVOLUCIÓ DEL TEATRE

PER
GUILLEM DIAZ-PLAJA
Director de la Secció d'Art Dramàtic del Conservatori del Liceu

BARCELONA, 1934
EDITORIAL BARCINO. — PORTAFERRISSA, 17

Impremta Varias — Sant Sadurní d'Anoia

ADVERTIMENT

Aquest volum sobre l'evolució del teatre no aspira, és clar, a ésser una història de la literatura dramàtica; tampoc no es veu amb cor per a fixar totes les etapes del teatre en el seu aspecte material. Vol incloure en una sinopsi breu, el teatre com a fet general de cultura, i la seva evolució pels camins de la història.

La brevetat ha imposat, implacable, una selecció en el temps i l'espai. Han regit aquest imperatiu, sobretot, la necessitat de donar cabuda, en primer terme, a les fites essencials per llur valor absoluta; en segon terme, les que tenen un contacte més vistent amb les coses nostres.

Aquesta doble necessitat ens fa estendre d'una manera especial en el teatre clàssic —punt de partida per a qualsevol coneixement de l'art dramàtic— i en el teatre medieval, dins el qual Catalunya juga un paper ben remarcable. Les etapes posteriors són tractades, sobretot, com un complement de la corba històrica del teatre, fins a lligar-lo amb el nostre temps, del qual ens limitem a assenyalar —tant per la seva complexitat com per la dificultat d'establir un pano-

rama de perspectiva històrica— un repertori de temes que pot ésser un punt de partida per a ulteriors ampliacions.

Uns quants gravats tempten de fer més entenedor el text.

A. Angel Valbuena i Prat

I

EL TEATRE PRIMITIU

El teatre i el món salvatge. — L'esperit mimètic per obra del qual l'home tendeix a imitar les coses que el volten o que estan per damunt seu, és tan vell com la humanitat. Com sempre que ens acostem a la matinada de la història, els temes religiosos i artístics es barregen obscurament. Els etnòlegs ens refereixen sovint com les tribus salvatges, per exemple, imiten l'animal sagrat *(totem)* que les representa. Des de molt antic, el sacerdot s'ha considerat com un intèrpret del déu; conjura en nom seu i es volta de l'escenografia adient a la seva funció. Les danses sacerdotals han estat tostemps conegudes. La Bíblia ens parla dels levites davant de l'Arca; encara avui practiquen danses d'aquesta mena els monjos budistes del Tibet. No cal dir que aquestes danses tenen un contingut dramàtic molt accentuat. Representen el déu, adés colèric, adés benigne; la lluita de les passions davant l'esfereït creient; en tot cas, un mimetisme clarament teatral, per bé que, com és natural, sigui molt difícil de precisar els gèneres dels quals aquest espectacle tan primari està compost.

Les danses guerreres en les quals els salvatges es debaten contra enemics invisibles, naturals o sobrenaturals, són també, rudimentàriament, teatre. Els textos de literatura negra que coneixem, editats per Frobernius, Cendrars, etc., contenen diàlegs evidentment dramàtics. Així mateix, voltats de màgia i bruixeria, posseeixen un contingut teatral els encantadors de serps i altres feres que hom suposa estatge d'esperits malignes.

Finalment, les danses i representacions de caràcter sexual tenen també una viva importància quan es tracta d'arrenglerar els precedents de la història del teatre.

MÍMICA I RELIGIÓ A LES CIVILITZACIONS ORIENTALS. — No podem dubtar, doncs, de l'enorme importància de l'element dramàtic en les concepcions religioses més antigues que coneixem. La mitologia índia, per exemple, ens explica com Krixna, encarnació de Vixnú, vencedor en les Temptacions, iniciat perfecte, ensenya a la Terra la música i la dansa, únics mitjans de donar idea als mortals de les accions i les passions dels déus. Les dansarines sagrades *(devadassi)* poden donar a entendre, sense parlar, les Ideas Mestresses i el record dels sobrehumans, la devoció filial de Rama, la còlera d'Indra, la dolor de Sita desmaridada, etc.

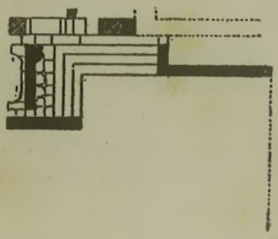
La mitologia japonesa posseeix un deliciós episodi per a explicar l'origen diví del teatre: la deessa del sol, Amaterasu, s'era tancada dins d'una cova profunda, per despit i ofenses rebudes del seu germà. Així,

la llum va desaparèixer de la terra i del cel. Els déus, justament contristats, imaginaren una estratagema. Prop de l'entrada fou muntat una mena d'escenari (miralls, joies, banderes penjant dels arbres) i, mentre els déus fan sonar pifres i timbals, la deessa Ameno-Uzume, amb una garlanda de flors, dansa i canta a l'entrada de la cova. Impulsada per la curiositat, Amaterasu surt. Així va tornar la llum al món.

A Egipte existien també representacions dramàtiques de les quals posseïm no solament notícies, sinó àdhuc textos. Es tracta també de teatre religiós, en relació amb el tema cabdal de l'espiritualitat egípcia: la Mort. Es representava la resurrecció d'Osiris, el qual era acompanyat per actors que representaven els altres personatges mitològics en relació amb ell. El drama durava, sembla, vint-i-quatre hores: vint-i-quatre escenes, realitzades a cada una de les hores del dia. Hi havia en aquestes representacions la mímica dels déus que prenien part a l'acció, recitadors del poema i un cor que cantava cançons adés alegres adés fúnebres segons els esdeveniments de l'acció. Aquestes cançons anaven acompanyades de música, En textos posteriors, mímica i recitació es fonen en la figura de l'actor. Els cors persisteixen.

Els espectacles cretencs.— El punt d'enllaç entre aquest món complex de l'art oriental i la primera cultura grega —bressol de l'art occidental—, és l'illa de Creta, on dos mil anys abans de Jesucrist es produeix una cultura tan peculiar com trascendental per a la continuïtat espiritual del món. Els rastres d'aquesta

cultura —sobretot al palau de Minos, a Knossos— ens mostren l'existència d'un espectacle religiós, on el brau —animal sagrat— intervé, voltat de lluitadors acròbates, en uns exercicis que fan pensar en les actuals curses taurines [1]. Aquests exercicis podien tenir llocs als grans patis centrals que posseeixen totes les grans construccions d'aquesta cultura. Al mateix temps trobem, de dimensions més reduïdes (13×10 m.) unes superfícies rectangulars empedrades, pròpies per a exercicis gimnàstics o per a evolucions coreogràfiques. Aquestes superfícies tenen a dos dels costats contigus, unes grades per als espectadors i una mena de tribuna d'honor. És molt interessant aquesta disposició de les grades en dos costats formant angle, car d'ella es deriva la forma del teatre clàssic de l'antiguitat.



TRIBUNA ANGULAR CRETENCA
(KNOSSOS)

(1) El toreig era un exercici atlètic. Calia dominar el brau, o bé saltar per damunt d'ell agafant-lo per les banyes. Al migdia de França es conserven encara jocs taurins molt semblants.

II

EL TEATRE GREC

Orígens del teatre grec. — Un cop anotats els precedents que les civilitzacions prehel·lèniques ens ofereixen quant al teatre, sembla que l'originalitat de l'obra grega ha de quedar reduïda a unes proporcions molt estrictes. De fet, però, el segell hel·lènic pesa sobre l'aportació de mites indígenes i per la força dels grans conreadors de la primera època del teatre grec que han arribat fins a nosaltres. Altrament, l'empremta general i indiscutible del geni grec i de la natura suau i adient a tota mena d'espectacles a l'aire lliure, el fan creditor de l'atenció màxima.

El culte de Diònisos. — Sol assignar-se l'origen del teatre grec al lirisme coral religiós. Dintre d'aquest lirisme hi havia composicions, com l'*hiporquema,* a honor d'Artemis o d'Apol·ló; n'hi havia d'altres, més populars i expressives, dedicades a Diònisos, déu que simbolitzava la vitalitat exuberant de la Natura. El cor, en aquestes peces dionisíaques, estava format per homes vestits de sàtirs amb pells de boc, en grec *tragos;* per això aquests cors eren anomenats *tràgics.* Cantaven *ditirambes* a honor de Diònisos. El poble

celebrava en ells l'evolució de la naturalesa, identificada amb el déu; les seves mort i resurrecció anual i la gràcia de la collita. Diònisos (o Baccus, en llatí) representava l'alegria vital i l'embriaguesa produïda pel suc del raïm. Aquest mite procedent de la Tràcia, amb derivacions de mites orientals, tingué una gran importància en la mitologia grega. Hom l'ha relacio-

DIÒNISOS INSTITUINT LA TRAGÈDIA
(D'un vas antic)

nat amb els misteris d'Eleusis, on els atenesos anaven en processó, en arribar el mes de setembre, per a celebrar el fet que la deessa Ceres havia ensenyat a Triptolem l'art de cultivar la terra. Així el culte dionisíac reflectia alhora l'entusiasme vital, un ardent naturalisme i un moviment de gratitud envers el déu que feia possibles aquells goigs damunt la Terra.

LES FESTES DIONISÍAQUES.—El culte de Diònisos era

celebrat a Atenes d'una manera preferent tres cops a l'any: pel gener tenien lloc les festes *dionisíaques leneanes;* en esclatar la primavera, les *dionisíaques urbanes;* a l'hivern, les *dionisíaques rurals.* Amb aquestes festes, les commemoracions religioses tradicionals esdevenien oficials, i l'organització d'espectacles dramàtics era convertida en una funció d'Estat. El caràcter litúrgic d'aquest teatre facilitava la seva consideració de cosa pública en una societat que, com totes les societats primitives, no destriava prou, en l'autoritat suprema, les funcions del rei, del sacerdot i del magistrat.

LES EVOLUCIONS DEL COR, AMB EL DIDÀSCAL (MESTRE)
(Relleu antic)

D'aquestes tres festes dionisíaques, les primeres tenien un caràcter més aviat local; les rurals consistien en la repetició als llogarrets de les festes atenenques, que eren, en certa manera, represes. Les més importants, però, eren les *dionisíaques urbanes,* anomenades també *grans dionisíaques,* que, en arribar el bon temps, feien acudir a Atenes viatgers de tot el món hel·lènic. Les festes duraven sis dies, durant els quals tots els ciutadans es lliuraven a exercicis litúrgics. Acostu-

mava a haver-hi una processó i concursos de cors ditiràmbics. Els tres darrers dies eren destinats a les representacions teatrals.

ELS PRIMERS RASTRES LITERARIS. — Hom fa notar que en el ditirambe *Teseu* de Baquílides (segle VI^{è} a. J. C.) ja hi ha un diàleg alternat entre l'*exárcon,* que representa Egeu, i el cor, que representa els ancians atenesos. El cor demana a Egeu el perquè de l'avís guerrer que la trompa deixa sentir; Egeu conta les proeses d'un atleta formidable (Teseu) que un herald ha trobat en el camí de l'Istme, i expressa la seva temença. El cor s'inquieta i demana dades més concretes. Egeu les hi dóna, afegint que es dirigeix vers la ciutat. Les quatre estrofes de què consta aquesta composició, devien ésser, segons Croiset, el principi d'un poema més extens, i en tot cas, l'única mostra d'aquests ditirambes que els historiadors donen com a precedents segurs de la literatura dramàtica a Grècia.

ESPECTACLE ATLÈTIC
(Pintura d'un vas)

Amb tot, el teatre no podrà considerar-se consolidat fins que l'organització dels espectacles dramàtics arribi a ésser un esdeveniment públic amb la instauració de les festes dionisíaques, amb les aportacions genials d'Esquil i de Sòfocles, i amb la construcció de teatres de caràcter permanent, que substitueixen les representacions a peu pla o sobre cadafals de fusta, i ens palesen la transcendèn-

cia d'aquest esclat magnífic de la civilització grega.

Tespis. — Per a l'antiguitat, el teatre, sobretot com a organització, era una invenció grega. Horaci explica que «fou Tespis qui inventà el *gènere ignorat* de la Musa tràgica i que, en carros, transportà els cantors i els actors amb les cares untades amb les mares del vi». Aquest Tespis havia nascut vers el 580 (a. J. C.); poeta de ditirambes, en principi se li atribueix la transformació dels cants tràgics corals, per la introducció d'un actor. Els cors tenien ja, evidentment, un corifeu o solista; però llur posició era massa estretament lligada al conjunt. Aleshores Tespis imaginà d'associar al cor un recitador que conversava amb el cor, i curava de respondre les seves preguntes o bé de recitar fragments narratius d'extensió indeterminada. El cor responia o glossava. Quedava, per tant, establert el diàleg, germen del teatre futur.

Espectacle eqüestre
(Pintura d'un vas)

Possiblement, Tespis curà de dignificar el contingut d'aquests diàlegs; i àdhuc en compongué alguns, dels quals coneixem solament els títols. Per ells veiem, efectivament, que els temes pertanyen a les llegendes heroiques, i que l'element *satíric* quedava una mica de banda, per bé que la persistència del mot *tragèdia* ens dóna a entendre que no desapareix del tot.

Per altra banda, el caràcter rural de l'espectacle es

manté també. Tespis s'exhibia pels pobles de l'Atica, fins que vers el 535 (a. J. C.) guanyà el concurs a les primeres festes dionisíaques d'Atenes. Des d'aquest moment la tragèdia esdevé definitivament un espectacle ciutadà.

Els concursos. — L'organització dels espectacles teatrals, a Grècia era, com hem dit, una funció d'Estat. Els concursos de tragèdies foren iniciats en temps de Pisístrat (534 a. J. C.), a Atenes; però sols prengueren importància un segle més tard. Solament eren autoritzats tres poetes a presentar-se en aquests concursos; cadascun hi aportava, generalment, una tetralogia composta per tres tragèdies i un drama satíric.

Músic concursant, davant els jutges

(Relleu antic)

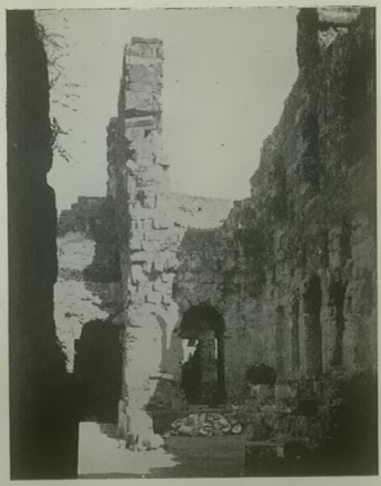
Durant les dionisíaques urbanes, l'autoritat municipal —arcont epònim— designava el corega. El ciutadà designat, generalment ric, tenia obligació de reclutar, equipar i fer instruir el cor. Els actors eren designats després d'un examen. Cada actor portava la seva *troupe*. Els elements designats eren distribuïts a la sort entre els concursants, per tal que representessin llurs tragèdies.

Personatges, cor. — Heus ací els elements característics del teatre grec: d'una banda, el personatge, interpretat per l'actor; de l'altra, el cor, que representa la tradició del cant collectiu i que va conduït per

El teatre d'Epidaure
Pot ésser considerat com el teatre clàssic per excel·lència
(Cl. G. Díaz-Plaja)

El teatre de Siracusa
A remarcar la segmentació de l'orquestra i de l'hemicicle.
(Cl. G. Díaz-Plaja)

Dors de l'escena del teatre d'Herodes Àtic, d'Atenes



Un recó d'escena («paraskenia» i «parodos») del teatre d'Herodes Àtic
(Cl. G. Díaz-Plaja).

un *exàrcon*. Quan els personatges eren més d'un —el rei, el missatger, etc.—, l'actor en recitava successivament els papers. Al temps de Tespis, aquest reclutava el cor entre els aficionats locals, que instruïa uns quants dies abans de la festa. Després marxava en el seu carro, pintorescament decorat, fins a un altre poble.

Però els dos elements d'aquest teatre havien d'evolucionar ràpidament amb la creixença del gènere i àdhuc amb la seva transformació externa. Les representacions per a grans multituds palesaren la necessitat de construccions que permetessin alhora la visibilitat i l'efectisme.

ESCENA DE COMÈDIA REPRESENTANT UNA DISCUSSIÓ CONJUGAL
(Decoració ceràmica)

Abans dels teatres que coneixem, hi degué haver construccions de fusta. Altrament, la representació a l'aire lliure per a grans masses, feia imperceptible la gesticulació de l'actor i àdhuc la seva figura, i dificultava als espectadors l'audició dels parlaments dels actors.

Fou aleshores quan hom dotà l'actor d'una màscara dibuixada amb una boca de gran tamany, la disposició interna de la qual la convertia en un poderós altaveu. Hi havia màscares masculines i femenines; tràgiques i còmiques. Al mateix temps es feia més alta i més proporcionada (en relació amb la màscara)

la figura de l'actor, fent-li calçar unes sabates de sola molt alta que s'anomenaven *coturns*. Horaci atribueix tots aquests guanys al primer gran poeta tràgic de la història del teatre, Esquil, el qual «fou el qui féu la troballa de la màscara i de la palla (túnica) honesta, i amb taulons mal polits construí el cadafal, i calçà la Musa amb el solemne coturn, i li ensenyà a parlar amb grandiloqüència».

Escena amb accés des de l'orquestra

(De Gelbert)

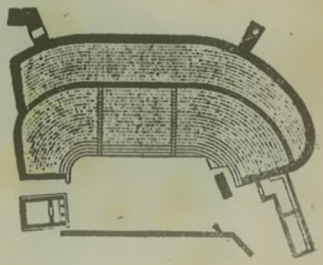
La representació. — La tragèdia grega posseïa parts dialogades i parts cantades. El *prologos* presentava l'acció; era parlat. Immediatament el cor penetrava l'orquestra, cantant el *parodos*. Els *episodis* eren parlats i separats pels cants del cor: *stásima*. Finalment, l'*éxodos* era la part final. A la comèdia, s'afegien a aquests elements un *agon,* i una *parabase,* escenes en les quals els actors s'interpelaven grollerament, i escridassaven el públic.

Quan el nombre de papers era superior al d'intèrprets, un mateix actor representava papers successius: la màscara facilitava el subterfugi. La distribució dels rols als actors es feia, com ara, d'acord amb una jerarquia professional.

Els aspectes musical i coreogràfic devien ésser molt importants. L'acompanyament d'una mena de

doble flabiol i les evolucions del cor per l'orquestra eren curosament regulats.

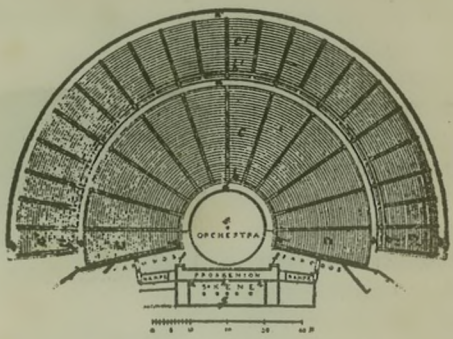
Els teatres a Grècia. — Malgrat els precedents anotats fins ara, és evident que la forma definitiva del teatre, contenint ja tots els elements que han persistit fins avui, solament es dóna en la terra grega a partir del segle V a. J. C. Essencialment, tot teatre definitivament constituït consta: *A)* d'una extensió circular, plana, que s'anomena *orkestra; B)* d'un hemicicle de graons, dividits en seccions verticals *(kerkides)* per escales, i en franges horitzontals per corredors *(diazomatas),* que s'anomena *theátron* (aquest hemicicle s'ajusta al círcol de l'orquestra); *C)* i a l'altra banda de l'orquestra, enfront, per tant, del *theatron* oue acaben dos corredors *(paródoi),* s'aixeca un *proskénion,* bastiment coronat per la *skene,* o escena pròpiament dita.



Teatre preclàssic de Torico (Atica)

L'orquestra queda, doncs, situada entre el públic assegut a l'hemicicle, i l'escena, justament al lloc que és ara destinat a la música (orquestra). Aquesta orquestra constituïa en els teatres grecs un cercle perfecte, al centre del qual s'aixecava una petita ara dedicada a Diònisos *(timelé).* L'orquestra era l'espai per on, durant la representació, evolucionava el cor.

L'hemicicle acostumava a edificar-se aprofitant el flanc d'una elevació del terreny. Els dos teatres d'Atenes, per exemple, són adossats al monticle de l'Acròpolis. Llur cabuda depenia de la magnitud general de l'edifici. El teatre de Delos admetia 5,500 espectadors, mentre que el d'Epidaure en podia enca-



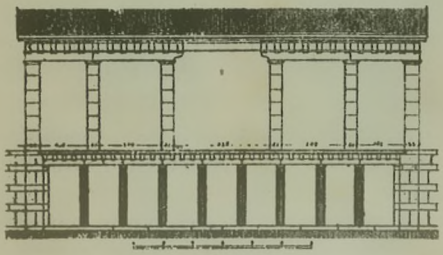
TEATRE CLÀSSIC (EPIDAURE)

a) *diazomatas.* — b) c) *kerkides.* — d) cercle de l'orquestra. — e) *timelé.* — f) *paraskenia.*

bir 14,000. La primera fila de seients —especialment construïts— era d'honor; hi seien els magistrats, sacerdots, protectors de la ciutat, i els hostes de la col·lectivitat. El seient presidencial era destinat als sacerdots de Diònisos. Les dues ales de l'hemicicle que ultrapassava una mica el semicercle, acabaven als *paródoi,* pels quals els cors penetraven a l'orquestra (per això s'anomena *parodos* llur cançó inicial). Servien també per a facilitar l'entrada i la sortida dels es-

pectadors, altrament assegurada per galeries de sortida anomenades *vomitorium*.

Finalment, l'escena és un rectangle allargassat amb dos extrems que avançaven sobre l'orquestra, anomenats *paraskenia*. La constitueix un cos edificat que arribava a tenir uns sis metres d'altura, decorat amb columnes; els intercolumnis eren decorats o tenien obertures. Davant mateix de l'escena, tangent a



RECRONSTRUCCIÓ D'UNA «SKENA» (OROPOS)

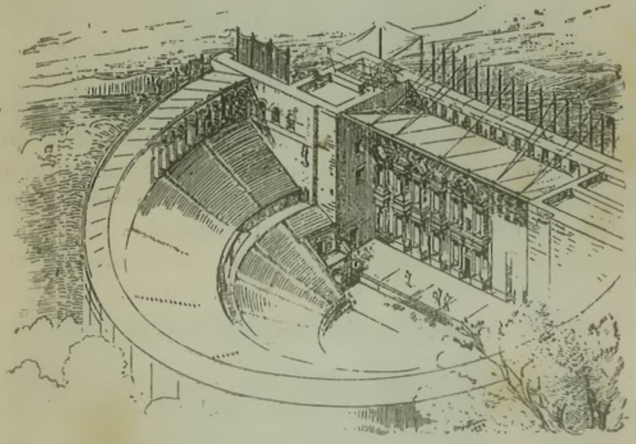
l'orquestra, hi havia adossat el *proskénion,* que actuava de zona intermèdia entre l'escena i l'orquestra i facilitava les relacions entre els personatges i el cor, que potser en una època molt avançada del teatre ja no ocupava l'orquestra i intervenia en l'acció agrupat al *proskénion,* lleugerament més baix que l'escena pròpiament dita.

Quant a les decoracions, dels textos arribats a nosaltres, sembla desprendre's l'existència figurada de palaus, tendes guerreres, temples, sepulcres, interiors i àdhuc paisatges.

La tragèdia segons Aristòtil. — Per a Aristòtil, totes les arts procedeixen de la imitació *(mimesis)*; no totes les imitacions, però, condueixen al mateix resultat, ni totes les coses imitades poden conduir a una art única. El goig de l'art que senten els homes procedeix del reconeixement que fan de les coses per les seves imitacions: «s'esdevé que, contemplant, aprenen i reconeixen el que és cada figura» *(Poètica,* IV*)*; fins que ve un moment que arriben a delectar-se solament en la qualitat o l'execució d'aquella imitació. La poesia prové de la imitació de l'harmonia i el ritme que ens són innats. I així hom cercà d'imitar, de vegades, grans accions de nobles personatges (poesia èpica); de vegades, les innobles, que eren vexades pels cantors (poesia iàmbica). L'èpica va donar la tragèdia; la iàmbica, la comèdia. L'una procedeix dels qui preludiaven el ditirambe; l'altra, dels qui preludiaven els cants fàl·lics. La tragèdia passà encara per moltes transformacions fins que es trobà en possessió de tota la seva natura». Així, gradualment, «el nombre d'actors fou elevat d'un a dos, primerament per Esquil, el qual també escurçà les parts dels cors i donà al discurs el primer paper. Sòfocles introduí tres personatges i l'escenografia» (ib., IV). Aristòtil defineix la tragèdia com a «imitació d'una acció seriosa i completa que té una certa extensió, feta en llenguatge plaent [1], el qual tindrà formes diferents i

(1) «Anomeno llenguatge plaent», diu més avall, «aquell que comporta ritme, harmonia i melodia. I dic formes diferents, perquè algunes són obtingudes només per mitjà dels metres, i d'altres, en canvi, per mitjà de la melodia.»

separades segons les seves diverses parts; que representa els personatges fent-los actuar i no servint-se de la narració, i, per mitjà de la compassió i de la temença, opera la significació de semblants passions» (ib., VI). Aristòtil assenyala les parts de la tragèdia



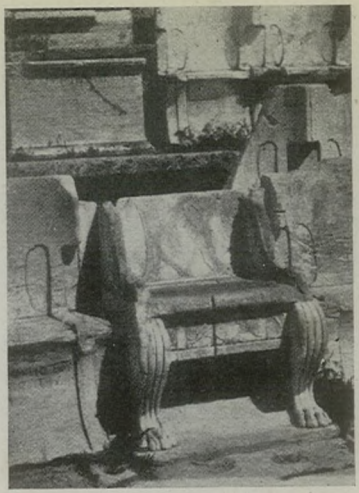
PERSPECTIVA DEL TEATRE D'ASPENDOS
(Reconstrucció)

—la faula o combinació dels fets que imiten l'acció; caràcter o etopeia del personatge, dicció o composició dels versos, etc.—, i remarca la importància de totes elles. L'extensió de la tragèdia és deixada per Aristòtil a l'albir del poeta; serà acceptable «aquella extensió, dintre la qual, probablement o necessària, els fets s'esdevenen successivament passant de la felicitat a

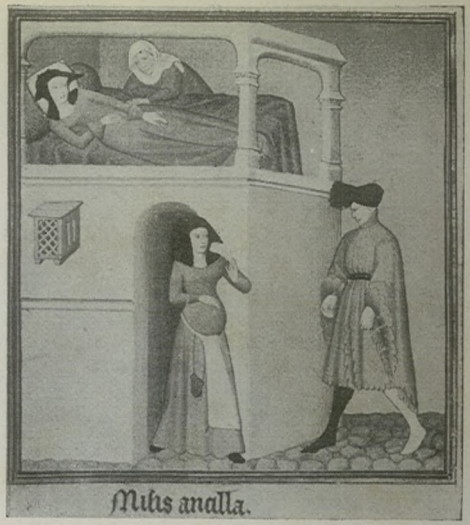
la dissort» (ib., VII). Finalment, Aristòtil exigeix la *unitat de l'acció;* text importantíssim, perquè de la seva interpretació errònia han sortit moltes teories equivocades. Heus ací les paraules essencials: «la faula serà una, no, com molts es pensen, perquè es refereixi a un sol personatge, ja que a un sol home poden passar-li diverses, infinites coses de les quals no resulta cap unitat», sinó que—afegeix més avall—«així com en les altres arts imitatives la imitació és una i d'un sol assumpte, igualment la faula: puix que és la imitació d'una acció, cal que ho sigui d'una acció una i total i que les diverses parts de l'acció estiguin disposades de tal manera que, desplaçada una part qualsevol o suprimida, sembli un altre o aparegui capgirat el conjunt; perquè allò que, afegit o no afegit, no fa cap diferència visible, no és pas una part d'aquest conjunt» (ib., VIII).

La comèdia segons Aristòtil. — La majoria d'aquestes afirmacions són vàlides per a la comèdia, l'origen de la qual hem extret també de la mateixa *Poètica*. Solament que ací es tracta d'una «imitació de personatge de mena inferior; no, però, en relació a tot vici, sinó a la lletgesa, de la qual el ridícul és una part». L'evolució de la comèdia no era tan coneguda com la de la tragèdia, objecte d'estudis i de suport oficial. «Així fou ja tard que l'Arcont va concedir un cor de comediants (perquè sempre havien estat voluntaris); però tot d'una que va trobar-se en possessió de certes formes, els anomenats poetes de la comèdia ja foren recordats. Qui va donar-los les màscares o els

MÀSCARA SOSTINGUDA PER CERES
(Escultura grega de l'època clàssica)



SEIENT DEL SACERDOT DE DIÒNISOS
AL TEATRE D'ATENES



IL·LUSTRACIONS FRANCESES RENAIXENTISTES, REPRESENTANT UNES ESCENES DE TERENCI
(De la Bíblia dels Ducs. Publicades per G. Cohen)

pròlegs, la pluralitat d'actors i totes les altres coses, s'ignora; però la composició de les faules, originàriament va venir de Sicília, amb Epicarm i Formis; dels poetes atenesos, fou Crates qui començà a abandonar la forma iàmbica per tal de compondre discursos: faules de caràcter general» (ib., V).

III

EL TEATRE LLATÍ

El primer teatre llatí. — Els manuals acostumen a citar Livi Andronic com el creador del drama romà. Consta, efectivament, que en els *ludi romani* (1) o festes romanes de setembre de l'any 240 a. J. C., va portar a l'escena una tragèdia, evidentment un ressò del teatre grec que ell coneixia com a espectador i com a lector; aquest teatre interessà més aviat els cercles erudits. Les obres que s'hi representaven eren anomenades *fabula paliata*, les quals en prendre carta de naturalesa a Roma, foren anomenades *fabula togata* i, quan tocaven temes històrics, *fabula praetextata*. (2)

Però ja de molt abans, el conreu del 'art dramàtic era un fet. Daten d'un segle enrera les notícies d'actors de l'Etrúria *(histriones)* creadors d'espectacles improvisats amb música i dansa. Altrament, posseïm

---

(1) Els *ludi romani* poden equiparar-se a les festes dionisíaques. Cal afegir la instauració posterior dels *ludi plebei* (que se celebraven pel novembre), dels *ludi apollinares* (pel juliol) i del *megalens* (per l'abril).

(2) La pal·la (vegeu més amunt) era la túnica grega usada pels actors hel·lènics, des del temps d'Esquil—segons Horaci. La *toga* era l'habillatge romà per excel·lència, aquesta toga s'anomenava *praetexta* quan posseïa les insígnies senatorials, pròpies dels personatges d'aquest teatre històrico-nacional romà.

notícies de gèneres teatrals típicament romans i molt arrelats en la població indígena quan es produeixen les primeres aportacions gregues.

LES FARSES ATEL·LANES. — Sembla que el primer gènere dramàtic del qual tenim a Roma un ressò literari, és la *satura* (o sàtira), mena de diàlegs entre pastors, on el grotesc i el sarcàstic es barrejaven. Aquestes rústegues representacions, acompanyades de música i dansa, no resistiren, però, la competència del teatre grec, importat per Livi Andronic. I d'una banda es transformaren en un gènere purament literari; de l'altra, provocaren un nou gènere que mantingué l'art nacional romà enfront del teatre foraster. Sembla que procedent d'Atella existia un gènere dramàtic singular caracteritzat pel fet de posseir sempre els mateixos personatges (*Baccus,* el paràsit; *Maccus; Pappus,* i *Dosennus,* el geperut), personatges esdevinguts populars i que el públic reconeixia per llur aspecte tan bon punt sortien. El contingut de les obres era d'un còmic sovint gruixut, sense que hi manquessin irreverències ni allusions polítiques.

Iniciat com a gènere improvisat, les *atel·lanes* es constituïren en epíleg de les tragèdies hel·lenitzants. Finalment, per una evolució progressiva, el recitat s'anà separant de la pura representació, que esdevingué, únicament, mímica.

Les atel·lanes tenen una gran importància, no solament com a expressió del teatre nacional romà, sinó també com a precedent, quant als personatges i quant a la tècnica, d'una gran part del teatre posterior.

El teatre literari. — Coneixem, però, el teatre llatí per les seves restes literàries, que són de dues menes: teatre per a ésser representat, segons els mòduls de la «comèdia nova» de costums atenesa, més popular l'un (el de Plaute) que l'altre (el de Terenci); i teatre escrit solament per a un cercle d'erudits: teatre per a llegir, com el de Sèneca. El teatre plautí és un reflex dels baixos fons de la societat romana; és realista i sovint groller. El teatre de Terenci, en canvi, més refinat, va tenir una enorme influència damunt el teatre del Renaixement. El teatre de Sèneca es manté sempre en una atmosfera de selecció.

El teatre segons Horaci. — El que representa la *Poètica* d'Aristòtil per a la literatura grega, és representat en la llatina per l'*Ars poetica* d'Horaci, redactada en forma d'«Epístola als Pisons». Remarquem l'una i l'altra no solament com a documents de teoria literària que reflecteixen una època i un gust, sinó també per l'enorme influència que aquests dos textos tenen en tota la literatura europea.

Horaci segueix Aristòtil en la seva teoria sobre la unitat de l'obra literària; cal, a més a més, que aquesta obra sigui simple, harmònica i ordenada. La tragèdia i la comèdia cal que tinguin assumptes adients i humans, per tal que arribin a l'espectador; cada personatge ha de parlar el seu llenguatge segons el seu esperit. Els inicis han d'ésser proporcionats a l'obra; altrament, «les muntanyes parterejaran i naixerà un ridícul ratolí». L'acció pot ésser, en part, solament explicada damunt l'escena. El nombre dels actes

ve fixat per Horaci: «ni més ni menys de cinc». Els déus no han d'intervenir en l'acció sinó quan aquesta és humanament insoluble. Els personatges no han de passar de quatre, i el cor no ha de cantar cap cançó que no vagi lligada a l'obra. Horaci admet que es barregin escenes còmiques a la tragèdia, sempre que no afectin la dignitat dels personatges superiors. Quant a l'origen de la tragèdia i de la comèdia, l'opinió d'Horaci ja ha estat notada més amunt, en estudiar la primera època del teatre grec.

ASPECTE EXTERIOR DELS TEATRES. — L'aspecte exterior dels teatres era semblant al dels grecs, dels quals havien begut la tradició i el mestratge. Una diferència notable consisteix en la incorporació del cor a la escena, al mateix nivell dels actors, potser, a un nivell una mica més baix.

L'orquestra deixa d'ésser tangent a l'escena i cedeix un sector del seu cercle a prosceni. No tenint ja una funció coreogràfica, és ocupada pels seients presidencials dels dignataris. El teatre resulta, tot plegat, més tancat que el teatre grec, per aquesta reducció de l'orquestra.

PREDOMINI DE L'ACCIÓ SOBRE L'ESCENOGRAFIA. — El teatre greco-llatí ens arriba sense l'aparat escenogràfic. I ens emociona amb la pura nuesa de la Veu humana. Potser perquè en el teatre de l'antiguitat el *dionisíac*, com diria Nietzsche, predomina sobre l'*apol·lini*. Aristòtil parla amb blasme dels tràgics dolents que cerquen l'emoció del seu públic, no pas pel sen-

timent o la força de l'expressió, sinó pels vestits, les decoracions o l'escena. No costa gaire de veure en aquest blasme una acusació d'heretgia, en relació amb el món clàssic que estableix com a suprema valor teatral la Veu del personatge.

IV

EL TEATRE MEDIEVAL

Els orígens litúrgics. — Com a l'antiguitat clàssica, el teatre medieval té un origen litúrgic, religiós. El culte catòlic, carregat de reminiscències orientals, no és solament, com els altres cultes, una *representació* de la Divinitat, sinó un espectacle, sovint sumptuós. Les primeres obres de teatre, molt rudimentari, són part del cerimonial religiós. A la litúrgia, sobretot de la Setmana Santa, són freqüents els actes del culte on apareixen diàlegs dramàtics (Jesús, el Cronista i la Sinagoga). També les festes nadalenques han estat propícies a aquesta mena de representacions.

Aquests dos cicles —de la Passió i de la Nativitat— han estat d'una enorme fecunditat, com veurem, dins del teatre religiós de l'Edat Mitjana.

«Misteris» i «moralitats». — Aquestes peces de teatre incipient on s'ofereix als fidels un exemple evangèlic, pertanyent, com hem dit, més amunt, al cicle de Nadal o al de la Passió, són conegudes amb el nom de «misteris». En els misteris hi ha diàleg i una intenció constructora. Llurs recursos escènics són, com veurem, poc complicats; una ingènua devoció per part de l'espectador, justificava una sèrie

d'anacronismes i de manques de sentit. Com una derivació dels misteris, però amb un to més transcendental i, sobretot, utilitzant el simbolisme, apareix la «moralitat», que té sempre una intenció pedagògica. Aquesta distinció, potser difusa en els orígens, té una importància cabdal més endavant, sobretot per al teatre espanyol, on la diferència s'acusa i on, d'una banda, els misteris produeixen els anomenats *autos historiales* amb totes les representacions de teatre nadalenc que culminen amb Lope de Vega; i, per una altra, les moralitats donen naixença als *autos alegóricos* i, més tard, a l'*auto sacramental* que Calderón de la Barca porta al límit de la seva grandesa.

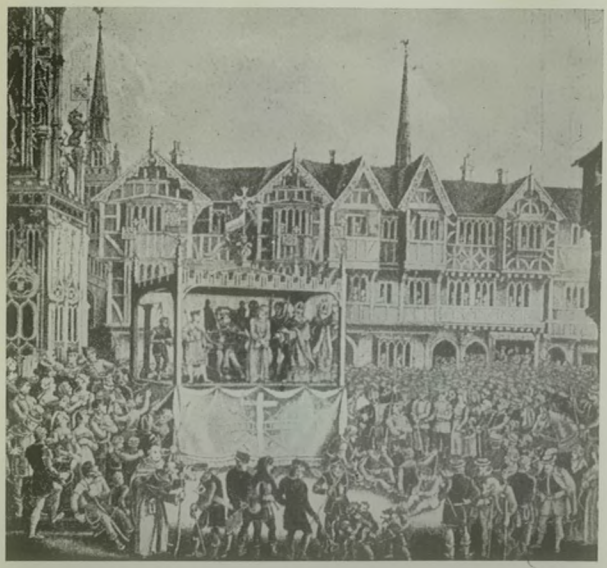
Les representacions en el teatre medieval. — El caràcter litúrgic del teatre medieval, el fa un producte de la vida eclesiàstica. Així, és dins mateix de les esglésies on les representacions tenen lloc. L'altar representa el Sant Sepulcre, i els cants del cor poden suposar el cel. La complicació de les representacions i segurament l'aparició d'elements no religiosos en les d'algunes obres, aconsellaren que, sense perdre el seu caràcter religiós, la representació tingués lloc fora del temple.

Les notícies que posseïm respecte a la *mise en scène* del teatre religiós medieval, en el moment de la seva màxima esplendor, ens permeten de suposar-lo de la manera següent.

L'espectacle és a l'aire lliure. Davant l'espectador s'estén un cadafal d'una gran amplitud, fins a quaranta metres de llarg i vuit de fondària. Als dos extrems,

L'escenari del Misteri de la Passió, tal com fou construït a Valenciennes el 1549

(Gravat de Cailleaux i J. des Moèlles. Biblioteca del baró de Rothschild)



Representació d'un misteri sobre la Passió en una ciutat anglesa (s. xv)

(D'un gravat antic)

Representació escènica extreta del «Livre de Conduite du Regisseur»

Un altre exemple d'escenografia extret del «Livre de Conduite du Regisseur»

dos cossos de decoració representen l'entrada del cel i la porta de l'infern. Déu Pare —barba blanca, corona d'or— presideix al Paradís; a l'Infern hi ha dimonis estridents, presidits per un Diable encadenat i ganyotaire. Entre aquestes dues simbòliques decoracions s'estenen els «llocs» per on ha d'anar succeintse l'acció. Casetes decorades amb elements clàssics, representen, per exemple, els diversos episodis de la Passió de Jesucrist. Hom hi troba la casa d'Anàs o el Palau de Ponç Pilat. Aquestes decoracions no estan en una sola línia, sinó que sovint les unes surten més que les altres en direcció a l'espectador. La caracterització de cada «lloc» es fa, sovint, amb rètols, que tenen l'avantatge d'ésser canviables i possibilitar una nova escena amb la mateixa decoració. L'escenari és una barreja de convencionalisme i realisme; hi figuren arbres, barques i carrers. Els actors que no prenen part en la representació, es barregen amb el públic.

Els actors són nombrosíssims. L'escena es concentra en la decoració de l'episodi que hom representa. Els actors canvien de «lloc» per a situar-se en el medi adequat. Aquestes construccions oscil·laven en nombre: el misteri de Valenciennes n'indica una dotzena; altres en tenien solament cinc o sis. Les escenes, però, eren molt més nombroses: tant, que les representacions duraven set o vuit dies. ¿Es construïen noves decoracions durant la nit? G. Cohen s'inclina més aviat a creure que es mantenien les mateixes, canviant els rètols. Així el Paradís esdevenia l'endemà, per exemple, Cova de Natzaret. Durant els dies que

durava la representació, llargament i costosament preparada, la vida de la ciutat estava pendent del meravellós i complicat espectacle. Tothom hi prenia part d'una manera activa o passiva. El muntatge de la plataforma, minada amb fosses, ressorts i trucatges escènics, exigia uns homes experts. Hi havia també, d'una manera molt primària, una concepció del maquillatge.

Els actors eren amateurs, de totes les classes socials. Els papers femenins els feien sovint els homes. Un mateix actor representava consecutivament una sèrie de papers al llarg de la representació. Aquests actors es constituïen en agrupacions o companyies unides per l'entusiasme. La direcció de l'espectacle anava a càrrec d'un director, que les ciutats cridaven quan entenien que la seva fama podia assegurar l'èxit de la representació.

La majoria de dades amb què avui podem comptar per a reconstruir l'escena dels misteris medievals, les devem a l'afortunada troballa —feta pel professor Gustave Gohen [1] — del curiosíssim *Livre de conduite du regisseur pour le Mystère de la Passion* que va celebrar-se a Mons el 1510. Aquest llibre interessantíssim ens dóna un moment central, magnífic, del teatre religiós de l'Edat Mitjana. Per a arribar a aquest esplet calgué tot un període de teatre incipient, reduït a breus escenes rudimentàries .

(1) París, Champion, 1925.

(2) Podríem citar, com exemple fàcil de consultar, el famós *Aucto de los Reyes Magos*, de finals del segle XII, amb què s'inicia la literatura dramàtica castellana.

A partir del moment que hem estudiat, les complicacions són encara més importants. El 1541 té lloc a París la representació del «Misteri dels Actes dels Apòstols», que dura quaranta dies. L'espectacle guanya en aparença externa tot allò que va perdent de la seva emoció religiosa, que era el seu suport i la raó de la seva existència.

El 1548, el Parlament de París prohibí les representacions, just quan el gènere havia acomplert el seu destí i el Renaixement anava a conformar decisivament el teatre.

El teatre religiós a Catalunya. — Aquest teatre era conegut com una extensió dels mateixos actes de la litúrgia. Representat dintre mateix de les esglésies, d'una manera molt rudimentària, els actors eren els mateixos clergues. Se sap que, a la catedral de Girona, vers el segle X, aquesta intervenció en les representacions teatrals era una de les obligacions dels canonges [1], que acceptaven amb el càrrec aquest compromís. A la catedral de Mallorca es conserva encara la tradició del «Cant de la Sibilla» que un escolà, vestit d'àngel i amb una espasa a la mà, salmodia des de la trona durant la Missa del Gall. És una profecia de la fi del món. Aquest «Cant» és un veritable monòleg de caràcter teatral, molt rudimentari. [2]

(1) Ben entès que els papers femenins corrien a llur càrrec. En aquest cas els tres més joves havien de representar el paper de les tres Maries. Aquest espectacle fou prohibit el 1539 (Milà, *Obras completas*, VI, 204 i seg.).

(2) Veg. J. Amades, *Les diades populars catalanes*, I, 25-28 («Enciclopèdia Catalunya», vol. 19; Editorial Barcino).

De la mateixa catedral de Girona es conserva notícia d'una representació del martiri de sant Esteve l'any 1380. Durant els segles XIV i XV tenen lloc mantes representacions escripturàries o hagiogràfiques. A Lleida es feia la representació de la Colometa per a celebrar la vinguda de l'Esperit Sant. El dia dels Innocents, els escolans feien una representació anomenada del Bisbetó, en la qual elegien d'entre ells un bisbe que foragitava l'autèntic i exercia funcions episcopals durant tot aquell dia; una cerimònia semblant era costum a Barcelona, a Girona, a Vic, a Palma i a Perpinyà, i subsisteix encara a Montserrat (1).

A un estadi més avançat d'aquesta literatura pertanyen els dos fragments d'un misteri—presentant figures evangèliques: la Magdalena, Simó, Judas—descoberts per J. M. Quadrado, i el misteri de la Passió de Cervera, publicat per A. Duran i Sanpere (veg. Bibliografia).

Però el text més complet que posseïm és segurament el del famós *Misteri d'Elx* que encara es representa pels carrers de la ciutat valenciana els dies 14 i 15 d'agost. El primer dia apareix la Verge Maria, lamentant l'absència del seu Fill:

> «Ai trista vida corporal!
> oh món cruel tan desigual!
> trista de mi, jo què faré?
> lo meu car fill quan lo veuré?»

Apareix un àngel que li dóna la palma que ha de precedir el seu enterrament. Sant Joan la recull.

(1) Veg. J. Amades, op. cit., I, 44-46.

Arriben sant Pere i els altres apòstols. Maria mor. I baixa un *aracœli* que s'emporta una imatge representant el seu esperit.

L'endemà l'acció es desenvolupa a l'entorn del túmul. Els jueus pretenen de destorbar l'enterrament, que es realitza després d'un acte d'adoració. L'*aracœli* aixeca la imatge de l'Assumpció. L'obra fineix amb una escena plena d'humor. Sant Tomàs arriba tard, perquè estava ocupat a les Indies.

«De ves fort desaventura!
De mi, trist desaconsolat!
que no me sia jo trobat
en esta santa sepultura.
Prec-vos, Verge excellent,
mare de Déu omnipotent,
vós me hajau per excusat
que les Indies me han ocupat!»

Se suposa que és una obra de començaments del segle XV. Altres fragments conservats, sobre el *Paradís terrenal*, la *Degollació dels Innocents,* etc., no lleven al *Misteri d'Elx* la seva importància de document màxim del teatre primitiu català.

El teatre profà. — Potser és exagerat de creure que tot el teatre medieval té un origen litúrgic. El teatre clàssic havia estat molt celebrat àdhuc fora d'Itàlia, i les seves arrels no podien pas desaparèixer del tot. Cal pensar que les seves derivacions subsistiren i fins i tot aconseguiren una continuïtat. Existeix, evidentment, un teatre medieval, en llatí macarrònic, eixit dels centres on es conservava la tradició de la

cultura clàssica; per altra banda cal comptar amb els nombrosos elements folklòrics de caràcter dramàtic —danses i cors— que no foren esborrats ni per les invasions bàrbares; finalment, l'existència dels joglars —recitadors, atletes, saltimbanquis—no pot ésser estranya a aquesta dramàtica incipient. Però el cert és que l'aparició del teatre profà en els darrers segles de l'Edat Mitjana pot explicar-se perfectament per una derivació del teatre litúrgic. Aquest teatre s'hauria iniciat en els personatges secundaris de les obres religioses: els pastors rústecs de les representacions nadalenques, que devien fer riure amb llurs estirabots ignorants i que foren aprofitats immediatament per a un tipus de farsa gruixuda on els elements còmics eren la ignorància abstrusa i la parla embarbussada del pastor o del pagès. Adhuc al teatre litúrgic existien elements molt primaris de comicitat que servien una intenció diversa: la furor d'Herodes, per exemple, era prou exagerada per a provocar la hilaritat del públic. La burra de Balaam, era un intermedi grotesc enmig de les desfilades dels profetes.

La farsa de l'advocat Pathelin
(D'un gravat de l'època)

El teatre profà pren de seguida un caràcter satíric.

Es converteix, sobretot als països del Nord, en un teatre per a la burgesia benestant de les societats comunals; ple d'allusions picaresques, sovint d'un gruixut realisme, i de sentit quotidià. En acabar el segle XIII es projecta sobre el teatre un sentit transcendental, filosòfic, que el decanta vers un gènere ja estudiat: la moralitat. Es en arribar el segle XV que el teatre profà reprèn la seva vida pròpia, així com la reprenen els grans misteris cíclics del teatre religiós.

Hom pot notar en aquest període una intervenció de gent molt diversa en el teatre: burgesos, aristòcrates, clergues i estudiants, i una multiplicació dels gèneres. Aquests gèneres, poden resumir-se així: *a)* la *comèdia escolar,* de tradició llatina; *b)* el *misteri* d'assumpte profà (temes d'història clàssica o medieval); *c)* el *monòleg dramàtic*, barreja de gèneres; *d)* la *moralitat,* ja descrita, amb la seva tendència educadora; *e)* la «*sottie*», peça satírica, interpretada pels participants a les «festes dels folls», vestits de coloraines, tendint adés a la caricatura de la vida privada, adés a la de la vida política; i *f)* la *farsa,* barreja de comicitat i de sàtira, sovint grossera i desimbolta.

Un teatre peculiar: La «Commedia dell'Arte».— La *Commedia dell'Arte* era, en primer lloc, un teatre improvisat; en segon terme, un teatre amb predomini gairebé absolut del gest. Per una i altra raó, el text hi tenia una importància secundària i, en canvi, l'habilitat de l'actor hi prenia una gran transcendència. Aquestes característiques el fan, a més a més, fàcil a la internacionalitat i a la deformació.

Hom acostuma a fer derivar aquest teatre, de les farses atellanes, que ja hem descrit. Ací com allà, hi ha, no solament un nombre determinat de màscares i de vestits característics, sinó que els personatges es repeteixen indefinidament, sovint com a continuació

TIPUS DE LA «COMMEDIA DELL'ARTE»:
PULCINELLA I EL CAPITÀ MATAMOROS
(Dos gravats del segle XVI)

dels del teatre romà. Arlequí, Pierrot, Pulcinella, Colombina, Pantalon, Rodomont, etc., són personatges de la *Commedia dell'Arte*, posseïdors d'una vitalitat ininterrompuda. Així, per exemple, Arlequí es multiplica copiosament en personatges posteriors: Trivelin, Escarpin, etc.; el personatge Rodomont procedeix del *miles gloriosus* del teatre romà: és el nos-

tre capità Matamoros, de llarga descendència: Rinoceront, Belherofont, Fracassa, Basilisco, Martellione, Parolles, Spaventa, Scarabombardone, etc.

El gran teatre del Renaixement, als segles XVI i XVII, aprofita molt sovint els elements de la *Commedia dell'Arte,* esdevinguts popularíssims a tot Europa per llur internacionalitat i llur caràcter colpidor i primari.

Les «Danses de la Mort». — Finalitzem aquest resum del teatre medieval, amb un gènere que el compendia, car té elements religiosos i profans, filosòfics i populars. Les «Danses de la Mort» participen del «misteri», de la «moralitat» i de la sàtira profana. Representen la desfilada del món humanal sota la crida de la Mort que un a un, des del Papa i l'Emperador fins al miserable i l'infant, han de presentar-se en una implacable igualtat. Aquestes danses acostumaven a anar acompanyades d'exhortacions morals i eren constituïdes pels diàlegs entre la Mort i els personatges humans, adés inútilment rebels, adés cristianament resignats. Les «Danses de la Mort» gaudiren d'una popularitat extraordinària.

Gravat de Holbein representant la Dansa de la Mort

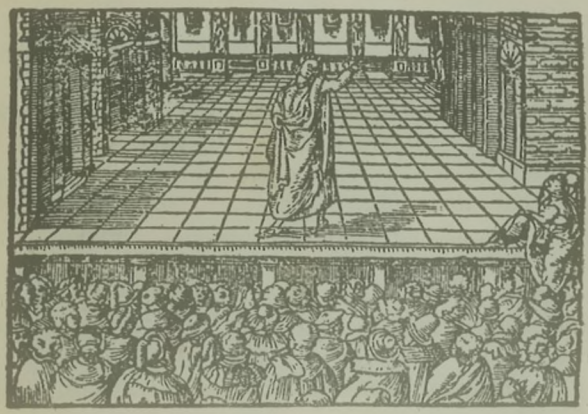
V

EL TEATRE DEL RENAIXEMENT

L'EMPREMTA RENAIXENTISTA. — La repercussió que en el teatre té la profunda, extensa i complicada vibració espiritual europea que coneixem amb el nom de Renaixement, consisteix en una revaloració dels clàssics greco-llatins. Les regles d'Aristòtil i d'Horaci passen a posseir una vigència estricta. Un teatre culte, imitat sobretot de Terenci, comença a crear-se al costat i per damunt del teatre popular, d'arrel medieval, que no s'estronca ans ofereix uns corrents d'adaptació o de subversió que estudiarem tot seguit. Altrament, els humanistes fan edicions eruditees dels grans tràgics grecs i llatins —sobretot de Sèneca— i els tradueixen. S'imposen la divisió de les obres en cinc actes, un nombre regular d'actors, un decòrum escènic, una finalitat didàctica o moral en tota obra representada.

El teatre pren altra vegada una categoria literària i s'inicia una organització sovint professional, encara que rudimentària; un principi d'universalitat i de professionalisme a contraposar a l'esperit gremial i local del teatre anterior.

Organització. Locals. — Fins a les darreries del segle XVI el teatre, però, és d'una pobresa extraordinària. Les companyies són ambulants —fan pensar en els nostres saltimbanquis— i oscil·len, segons la seva importància, entre dos i vint personatges. En les



Representació de teatre clàssic al Renaixement
Decoració per a *Il Peregrino*
de Girolamo Parabosco (1552)

companyies de personal reduït, els actors joves fan els papers femenins. Les representacions comencen per un elogi de la localitat de la qual esperen un franc acolliment; és remarcable la *loa* castellana d'aquest gènere. Les obres solen anar intercalades d'entremesos, balls i cançons. No hi ha teló; són típiques les escenes amb les quals els personatges donen entenent que s'ha acabat l'acte o bé l'obra, regraciant el pa-

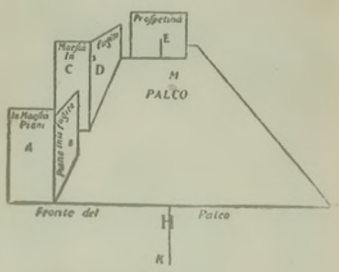
cient espectador. No hi ha tampoc decoracions ni bastidors. Una cortina sol fer de teló de fons i de vestuari. De vegades un fons únic conté elements decoratius susceptibles d'ésser presos alhora i successivament com a representacions d'interiors o de carrers. Els personatges, però, descriuen l'escena, abans de començar cada part de l'acció. L'escenari està muntat damunt d'uns taulons, al centre d'un pati o, simplement, en un clos tancat per diversos edificis (és el que a Castella hom anomena *corrales*). Per a les dones, que veuen les funcions a part, s'habilita una mena de pis, al fons de la sala. Els homes són al centre del que avui anomenaríem la «platea»; hi havia bancs, però molts espectadors romanien dempeus i coberts. No és pas un públic selecte; les representacions sovint són interrompudes pels crits, les grolleries i àdhuc pels projectils —més o menys comestibles— dels espectadors. L'aristocràcia no es barreja amb aquests públics; si per cas, observa discretament la funció per alguna de les finestres que donen al pati, que fan el paper de llotges.

No hi ha sostre; quan plou els espectadors s'amaguen a recés dels pisos; si persisteix la pluja, cal interrompre la funció. No calen llums: el teatre comença a les dues de la tarda i fineix en fer-se fosc. No hi ha, finalment, un maquillatge complicat. Unes barbes o una perruca, caracteritzen totalment el personatge —de vell o de gran dama— als ulls de l'espectador.

Al front de les companyies hi ha un actor, que —com en el cas de Shakespeare i en el de Lope de Rueda— és a la vegada autor. En tots els casos, però, el

director intervé en la confecció de l'obra retallant-la o transformant-la a ús de la seva gent.

DIFERÈNCIES ENTRE EL TEATRE FRANCÈS I ELS TEATRES ANGLÈS I ESPANYOL. — El teatre típicament renaixentista és un teatre aristocràtic. Es fet per a ésser representat en els palaus nobiliaris, davant d'un públic de cortesans, d'humanistes i d'erudits, que senten fervorosament l'exemple de Grècia i de Roma. Aquesta noble tradició, però, és incorporada resoltament a la saba nacional solament per un dels tres teatres que integren l'hegemonia de l'art dramàtic europeu del Renaixement: el teatre francès; els altres dos —l'anglès i l'espanyol— evolucionen en un altre sentit, com indicarem de seguida.



DISTRIBUCIÓ ESCÈNICA PER A UN TEATRE ITALIÀ DE FINALS DEL SEGLE XVI

El teatre francès coneix la seva hora màxima en una submissió absoluta a l'herència antiga, Racina accepta tot el rigor de les *tres unitats* aristotèliques [1]; la seva tragèdia és, més que no pas producte

(1) La teoria de les tres unitats sosté que l'obra de teatre ha de posseir una acció única, en una successió de temps que no ultrapassi les vint-i-quatre hores i que es desenvolupi en un sol lloc. No hi ha cap dels textos aristotèlics que indiqui taxativament aquesta triple ordenació. La teoria de les unitats ha estat una de les més llargament discutides pels historiadors i pels estètics.

una acció externa, un conflicte psicològic, sense concomitàncies arqueològiques o topogràfiques; etern. Així la literatura dramàtica francesa s'erigeix en la dipositària de la tradició grecollatina, mentre els teatres circumdants assagen fórmules nacionals més adients amb els temperaments llurs. Quan, al segle XVIII, aquestes fórmules s'esgoten, França — en l'apogeu de la seva glòria política i literària — unifica totes les escenes europees sota el signe del teatre clàssic.

INTERIOR DEL TEATRE ANGLÈS ANOMENAT DEL CIGNE, AL TEMPS D SHAKESPEARE

Però abans hi ha aquestes dues temptatives, importantíssimes, per a desviar el corrent renaixentista, corrent erudit i per tant desviat del gust popular. L'obra de Shakespeare, a Anglaterra, respon, justament, a aquesta voluntat d'unificar els dos corrents, d'aprofitar l'element popular

amb l'empelt de la renovació literària. A Espanya, aquesta mateixa voluntat es fa vàlida per l'obra de Lope de Vega. Lope de Vega no desconeix les regles perquè ha tingut una educació humanística; no les vol destruir, perquè no és, encara, un romàntic. Simplement, les negligeix, per tal de fer un teatre viu, popular, identificat amb el públic que aplaudeix allò que està a prop de la seva sensibilitat:

«como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto».

Precisament per aquest sentit autèntic i popular, Shakespeare i Lope de Vega constitueixen els models de la reacció contra l'escola clàssica que acabarà amb el Romanticisme.

PERSONATGES DEL TEATRE RENAIXENTISTA
(D'una comèdia espanyola del s. XVI)

APOGEU DEL TEATRE CLÀSSIC. — El segle XVII és el «gran segle» del teatre clàssic. La fórmula francesa, d'adaptació de l'ideal greco-llatí, reïx absolutament. Uns conreadors genials —Corneille, Racine, Molière— voltats d'una societat exquisida, autocràtica i culta, creen un mòdul segons normes estrictes. Boileau esdevé llur legislador. El teatre és hieràtic, ample i altisonant. Els seus arguments són presos sovint, de l'antiguitat clàssica, cercant-ne, però, la vibració

GRAVAT DE LA PRIMERA EDICIÓ DE «LA CELESTINA»
(Burgos, 1499)

humana, universal, per damunt de l'arqueologia.

Els teatres milloren ràpidament llur aspecte exterior. Esdevenen salons, on el luxe troba un pretext d'exhibició. La intervenció de la música es fa complicada i es lliga a l'acció. Neixen l'*òpera* i el *ballet*.

L'escenografia es perfecciona d'una manera notabilíssima. Bastidors, telons i decoracions són objecte d'una cura especial. El barroquisme informa llurs línies. Els escenaris amb perspectiva, iniciats per Bramante (1519), s'estenen ràpidament, i els germans Viviena creen l'escenografia moderna. Fons i darrers termes de paisatges lliures, són pintats damunt tela, i hom defuig les construccions estables. Les decoracions de la comèdia solen representar cases humils; les de la tragèdia, palaus ostentosos. L'escenari, si fa no fa, com ara. Un prosceni, lliure, el separa del públic, disposat sovint en forma d'amfiteatre.

Més endavant s'inicien unes peces giratòries *(telari)* que faciliten les mutacions ràpides, utilitzades sobretot per al teatre religiós —aparicions i desapa-

QUATRE PERSONATGES POPULARÍSSIMS DE LA «COMMEDIA DELL'ARTE»
D'esquerra a dreta i de baix a dalt: *Pantalon, Spaventa,* la *Ballarina* i *Trivelin.*

UNA ESCENA DE TEATRE ROMÀNTIC

UNA ESCENA DE TEATRE D'AVANTGUARDA
Obra del pintor català Joan Miró, executada en el ballet «Joc d'infants»

ricions, canvis d'escena, àngels voladors—, acompanyades de la corresponent tramoia. Els *bastidors* resolen encara més senzillament aquests problemes. La il·luminació es resol amb aranyes.

Els espectacles teatrals que donava la Companyia de Jesús es feien recordar pel seu aparat escènic. Un

Escenografia barroca per a una obra de Calderón de la Barca (segle XVII)

jesuïta, el P. Andrea Pozzo (1642-1709) avançà prodigiosament l'art de l'efectisme escenogràfic, i amb altres com Burnacini, etc., creà una escola italiana de decoració teatral. Aquesta escola fou substituïda més tard per la moda francesa que cultivava l'estil de Versailles, que tingué una gran repercussió.

A Alemanya, la construcció de teatres és impulsa-

da per les fundacions municipals i reials. Goethe creà a Weimar un teatre d'aquests darrers i decretà per als actors una declamació sostinguda i elevada que dignificava l'escena per bé que li restava naturalitat.

La reacció contra el classicisme. — Cap a les darreries del segle XVIII la influència francesa minva. Per comptes del mòdul unificador que el *grand siècle* francès havia imposat a totes les escenes europees, hom adverteix un redreçament nacional, que tendeix a cercar en la pròpia espiritualitat els ressorts de l'art dramàtic.

A Alemanya, aquesta posició és reflectida per Lessing, el qual, en els assaigs crítics que integren la seva *Dramatúrgia hamburguesa* (1768), combat el gust francès, i d'una manera especial l'obra de Voltaire. Lessing preconitza un teatre sincer, realista i humà. Sent una viva admiració pel teatre espanyol, sobretot per Lope i Calderón, en els quals veu, trenta anys abans que els germans Schlegel, una llevor de renovació. Però el seu model predilecte és Shakespeare, que ell oposa a Voltaire, tot fent notar el predomini blasmable d'aquest darrer damunt dels públics alemanys.

A Espanya, el predomini neoclàssic no arribà mai al fons dels esperits. Junt a les obres franceses—o afrancesades—que es representen als teatres selectes, els públics populars segueixen aplaudint Tirso de Molina i Lope de Vega; aquests autors continuen durant el Romanticisme, per bé que alterats i refo-

sos. La comèdia sentimental i ploranera té un ressò en *El Delincuente honrado,* de Jovellanos; alguns personatges de Moratín defensen els drets del cor i del sentiment com uns veritables pre-romàntics. En acabar el segle, la força del neoclassicisme pot donar-se com a liquidada.

A Anglaterra, la vida del teatre restava indecisa davant del gust francès, preferint versions modernitzades de les obres de Shakespeare o adaptacions poètiques com la del *Paradís perdut* de Milton.

Equilibri de l'acció i de l'escenografia.— El moment àlgid del teatre ve marcat, al meu entendre, per l'equilibri establert entre l'escenografia i l'acció. La Veu del personatge recolza en l'ambient teatral; l'Escenografia és exigida per la Veu del personatge. Calderón de la Barca marca una distinció radical amb el teatre anterior, representat per Lope de Vega, per aquesta fusió absoluta de tots els elements del teatre en una Unitat artística. El teatre no és ni una pura successió de parlaments contraposats, ni una successió de moments plàstics. Aquesta és la norma que segueix també la tragèdia francesa del Gran Segle.

VI

EL TEATRE ROMANTIC I EL CONTEMPORANI

El romanticisme en el teatre. — Tota l'Europa del segle XVIII és un vast laboratori d'experimentació d'una inquietud pregona, que es manifesta ça i lla contra la rigidesa exterior i interior del classicisme. Aquesta inquietud esclatarà en el segle XIX amb el nom de Romanticisme. No és pas difícil, però, de cercar els trets anunciadors d'aquest vast fet revolucionari ja en el segle XVIII, en la justificació de la passió sobre la raó, en el gust pels paisatges lliures i salvatges, en la valoració de la soledat, la nit, els sepulcres i la melangia; en l'interès per les obres de caràcter popular o en el sentimentalisme més afinat.

El teatre es fa, naturalment, ressò de totes aquestes coses; els models—ja ho hem vist—són cercats enllà dels encarcarats escriptors francesos; un teatre molt curiós, representat per Nivelle de la Chaussée, la *comédie larmoyante,* la comèdia ploranera, es dedica a cercar els tòpics més rebregats de la sensibilitat, per tal d'emocionar un públic potser sobrecarregat d'escepticismes, de cerebralisme i de filosofia.

L'esclat renovador. — Sigui com sigui, els histo-

riadors fan arrencar el triomf definitiu del teatre romàntic, de la presentació, a París, el 1830, de l'obra de Víctor Hugo, *Hernani*. El triomf d'aquesta obra, malgrat el tumultuós acolliment de les *vieilles perruques,* fou definitiu. Els postulats que d'una manera teòrica havia formulat el mateix Víctor Hugo tres anys abans en el pròleg del *Cromwell* (1827), prenien una realitat victoriosa.

Quins són, però, els postulats del teatre romàntic? Els trets que la nova escola incorpora a l'escena poden resumir-se així:

A) Ambient de llunyania. Llunyania geogràfica: antiquotidianisme —Orient, Amèrica... o Espanya—, exotisme; o llunyania històrica—Edat Mitjana *(«genre trobadour»),* etc.

B) Acció carregada de misteri: incògnits, conspiradors, emmascarats; reconeixements; fatalisme.

C) Joc de forces passionals obstaculitzades per la raó, que resta finalment vençuda. Domini del cor sobre el cap. Amoralisme.

D) Barreja de prosa i de vers; d'elements aristocràtics i populars; d'elements tràgics i humorístics.

E) Tendència a la valoració plàstica de cada moment escènic. Acció tallada en quadres. Escenografia encaminada a donar una atmosfera d'anormalitat (gust pel sepulcral, pel macabre, pel violent, pels canvis de llum, pels sorolls, pel patetisme).

El nou teatre responia a un estat d'esperit llargament preparat: va ésser acollit amb un entusiasme indescriptible. Esdevingué, altra vegada, l'espectacle popular per excel·lència. Desproveït de l'obsessió

didàctica, presentava vibrants exemples d'heroisme o de passió. Margarida Gautier o Don Joan esdevingueren els ídols de la multitud. Els grans temes de la llibertat exaltada prenien l'escena com a lloc de combat contra el món tenebrós de la tirania. Schiller feia triomfar alhora *Don Carles* i *Guillem Tell*. Els personatges calderonians, apassionats i violents, es posaren de moda a tot Europa. Espanya tornà a la seva tradició, i Anglaterra reafermà el culte de Shakespeare.

El 1835, el Duc de Rivas feia triomfar a Madrid el *Don Alvaro o la fuerza del sino*, que oferim com exemple característic, per a valorar la importància de l'escenografia. Heus ací l'acotació de l'escena final:

«Hay un rato de silencio; los truenos resuenan más fuerte que nunca, crecen los relámpagos y se oye cantar a lo lejos el Miserere *a la comunidad que se acerca lentamente».*

L'acotació preliminar de *El Desengaño de un sueño*, del mateix autor, diu així:

«El teatro representa una montaña de peñascos, descubriéndose por un lado el mar embravecido... El cielo representará el anochecer, cubierto de nubes borrascosas. Se verán relámpagos y se oirán truenos, el bramido de las olas y el silbar del viento».

PREDOMINI DE L'ESCENOGRAFIA SOBRE L'ACCIÓ. — La tendència al «quadre» posa en un primer pla d'importància l'escenografia romàntica, que esdevé centre d'interès per tal com tendeix a situar cada personatge en una atmosfera, creada prèviament per tal que arribi a l'espectador. El personatge és un fill de l'ambient; l'ambient que era, en la tragèdia grega, una

pura creació seva. El teatre romàntic és el darrer dels grans teatres que ha donat la civilització occidental.

Aquesta supervaloració de l'escenografia persisteix durant tot el segle XIX. Pot dir-se que Maeterlinck es troba, encara, dintre d'aquesta trajectòria.

ASPECTE EXTERIOR DELS TEATRES. — L'aspecte extern dels teatres fonamentalment no canvia. Les exigències de l'escenografia romàntica pesen sobretot en els problemes de la il·luminació del teatre, que les bateries de gas resolen en gran part.

Les decoracions tendeixen al naturalisme, sempre que poden deslliurar-se de l'afectat patètic. Els paisatges defugen el «jardí» neoclàssic; imiten —com el parc anglès, de gust romàntic— la natura lliure, salvatge —de vegades melangiosa— de salzes i xiprers. Els nocturns amb lluna, són particularment estimats.

Catalunya posseeix una remarcable escola d'escenografia romàntica que presideix la figura de F. Soler i Rovirosa.

D'aquest període són els grans teatres monumentals que encara posseïm: l'Opera de París, el Teatre Imperial de Viena, i el Teatre Reial de Madrid, etc. El Gran Teatre del Liceu, de Barcelona, fou construït el 1847 i reedificat, després d'un incendi, el 1862.

COMPLEXITAT DEL TEATRE CONTEMPORANI. — Donem per acabada l'evolució del teatre amb el període romàntic. La multiplicació d'inquietuds i de curiositat del nostre temps, ha trobat un ample ressò en el tea-

tre, però li ha pres una unanimitat recognoscible com a característica del període.

Efectivament: un estudi del teatre que podríem anomenar modern, comportaria, com a mínimum, una atenció vers els següents aspectes:

A) La liquidació del segle XIX: les seves tendències i els seus capitostos (Ibsen, d'Annunzio, Maeterlink, Strindberg, Wilde), que marquen, en general, reaccions contra l'idealisme romàntic.

B) El grup dels dramaturgs anglesos que encapçala Bernard Shaw (Barrie, Galsworthy, Singe), teatre fantàstic i d'idees.

C) Pirandello i la seva revolució escènica.

D) Lenormand, amb el seu teatre de misteri. Jean Jacques Bernard, amb el seu teatre del silenci.

E) Els russos pre-revolucionaris: Tolstoi, Andrèiev, Txèkhov i l'antiga escola del teatre d'art de Moscou.

F) El teatre sacramental catòlic (Paul Claudel) i el cristià popular (Henri Ghéon).

G) Els unanimistes francesos (Romains, Vildrac, Giraudoux) i els francesos lleugers (Géraldy, Bourdet, Savoir).

H) Eugene O'Neill i el teatre americà.

I) El teatre negre.

J) El teatre jueu.

K) El teatre alemany ornamental (Hebbel, Hauptmann), expressionista (Kayser) i psiquiàtric (Wedekind).

L) El teatre espanyol noucentista (Valle Inclán,

Benavente), renovador (Jacinto Grau) i d'avantguarda (Max Aub, Garcia Lorca, Bergamín).

Ll) El teatre polític de masses (Romain Rolland, els alemanys). El teatre soviètic.

M) L'acció revolucionària dels escenògrafs i *metteurs en scène* (Bragaglia, Piscator, Max Reinhardt).

N) El teatre i els gèneres pròxims (el cinema, la ràdio, la revista). Els teatres de marionetes.

O) La dansa i el ballet. (Els russos: Diaghilev.)

P) Cocteau i altres independents fantàstics (Cromelinck, Obey). Els animadors: Copeau, Baty. Els Pitoeff.

Q) El teatre català contemporani.

BIBLIOGRAFIA

OBRES DE CARÀCTER GENERAL

Knudsen: *L'estudi de la ciència del teatre a Alemanya* (versió catalana). Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1933.

Gaehde: *El teatro*. Barcelona, Labor.

Bragaglia: *L'evoluzione del mimo*. Milà, Ceschina, 1930.

Dubech: *Histoire illustrée du théatre* (en curs de publicació). París, Librairie de France.

Baty (G.): *La vie de l'art théatral*. París, 1933.

TEATRES PRIMITIU I ORIENTAL

Frazer: *Le Rameau d'Or*. París, 1925.

Walle: *Les origines égyptiennes du théatre* («Chrònique d'Egypte», gener 1930).

Pelissier: *Les grandes leçons de l'antiquité classique: Orient, Athènes, Rome*. París, 1912.

Fröbenius: *Decamerón negro*. Madrid, «Revista de Occidente».

TEATRES GREC I LLATÍ

Bosch Gimpera: *Las representaciones teatrales en Grecia y Roma*. Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.

Croiset: *Histoire de la littérature grecque*. París, Fontemoing.

Schönborn: *Die Skene der Hellenen*. Leipzic, 1858.

Reide (H.): *Der Mimus*. Berlín, 1903.

Navarre: *Les representations dramatiques en Grèce*. París, Les Belles Lettres, 1929.

Diònisos (Bolletino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico). Siracusa.

TEATRE MEDIEVAL

Chambers: *The medieval Stage*. Oxford, 1903.

Petit de Juleville: *La comédie et les moeurs en France au Moyen Âge*. París, 1886.

Jeanroy: *Le théatre religieux en France du XI au XIII siècles*. París, 1923.

Cohen: *Histoire de la mise en scène dans le théatre religieux français du Moyen Age*. París, 1926.

Cohen: *Le Livre de Conduite du Regisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion jouée a Mons en 1501*. París, 1925.

Moratín: *Orígenes del teatro*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

Petraccone: *La «Commedia dell'Arte»*. Nàpols, 1927.

TEATRE MODERN

Lanson (G.): *Esquisse de l'historie de la tragédie en France*. París. Hachette.

Subirà (J.): *La tonadilla escénica*. Madrid, 1932.

Rennert (H. A.): *The Spanish stage in the times of Lope de Vega*. París, Revue Hispanique.

Valbuena Prat: *Literatura dramática española*. Barcelona, Labor.

Merimée (H.): *L'art dramatique à Valencia*. París, 1913.

Merimée (H.): *Spectacles et comédiens à Valencia* (1580-1630). París, 1913.

Aghion: *Le théatre à Paris au XVIIIème siècle*. París. Librairie de France.

Almeras: *Les théatres libertins au XVIIIème siècle*. París, 1905.

Lessing: *Dramaturgie de Hambourg* (versió francesa). París, 1885.

TEATRE CATALÀ

Milà i Fontanals (M.): *Orígenes del teatro catalán*. «Obras Completas», vol. VI.

Duran i Sanpere: *Un Misteri de la Passió a Cervera*. «Estudis Universitaris Catalans», VII, (1913), pp. 241-290.

Pons (J. S.): *La littérature catalane en Roussillon au XVIIe et au XVIIIe siècle* (cap. IV.). Tolosa, Privat, 1929.

Font (M.): *El teatre català anterior a Pitarra*. Barcelona, Edit. Barcino, 1927 («Antologia», vol. 2)

Curet (F.): *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona, Edit. Minerva.

Bertran (M. J.) *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona*. Barcelona, Oliva de Vilanova, 1931.

Bernat i Duran: Epíleg a la *Història del teatro español* de N. Díaz de Escovar i M. Lasso de la Vega. Barcelona, Montaner i Simon.

ÍNDEX

Pàg.

Advertiment. 5

I. El teatre primitiu 7
El teatre i el món salvatge. 7
Mímica i religió a les civilitzacions orientals . . . 8
Els espectacles cretencs 9

II. El teatre grec 11
Orígens del teatre grec 11
El culte de Diònisos 11
Les festes dionisíaques 12
Els primers rastres literaris 14
Tespis 15
Els concursos 16
Personatges. Cor 16
La representació 18
Els teatres a Grècia 19
La tragèdia segons Aristòtil 22
La comèdia segons Aristòtil 24

III. El teatre llatí 26
El primer teatre llatí 26
Les farses atel·lanes 27
El teatre literari 28
El teatre segons Horaci 28
Aspecte exterior dels teatres 29
Predomini de l'acció sobre l'escenografia 29

IV. El teatre medieval 31
Els orígens litúrgics 31
«Misteris» i «moralitats» 31
Les representacions en el teatre medieval . . . 32
El teatre religiós a Catalunya 35

Pàg.

El teatre profà 37
Un teatre peculiar: La *Commedia dell'Arte*. . . . 39
Les «Danses de la Mort» 41

V. El teatre del Renaixement 42
L'empremta renaixentista 42
Organització. Locals 43
Diferències entre el teatre francès i els teatres anglès i espanyol 45
Apogeu del teatre clàssic 47
La reacció contra el classicisme 50
Equilibri de l'acció i de l'escenografia. 51

VI. El teatre romàntic i el contemporani. . . . 52
El romanticisme en el teatre 52
L'esclat renovador 52
Predomini de l'escenografia sobre l'acció 54
Aspecte exterior dels teatres 55
Complexitat del teatre contemporani 55

Bibliografia. 58

EDITORIAL BARCINO

PRINCIPALS PUBLICACIONS

ENCICLOPEDIA CATALUNYA (Biblioteca d'estudis sobre Catalunya, València i Balears en tots els aspectes). —20 volums publicats. Subscripció: per sèrie de 3 volums: en tela, 18 ptes.; en cartró, 14 ptes.

ELS NOSTRES CLASSICS (Biblioteca d'escriptors catalans antics). — *Col·lecció A.* 44 volums publicats. Subscripció: per sèrie de 4 volums, 20 pts. — *Col·lecció B.* 4 volums publicats. Subscr.: per sèrie de 3 vol., 40 ptes.

ANTOLOGIA (Biblioteca d'escriptors catalans moderns).—8 volums publicats. Subscripció: per sèrie de 4 volums, 16 ptes.

ELS CLASSICS DEL MON. — *Obres de Shakespeare.* 4 volums publicats. Subscripció: per sèrie de 3 volums, 20 ptes. — *Obres de Molière.* 5 volums publicats. Subscripció: per sèrie de 3 volums, 20 ptes. — *Obres de Mistral.* 2 volums publicats.

COL·LECCIO SANT JORDI (Escriptors cristians. Art Cristià. Història de l'Església). — 30 volums publicats. Subscripció: per sèrie de 6 volums, 15 ptes.

CRESTOMATIES BARCINO. — 2 volums publicats.

COL·LECCIO POPULAR BARCINO (Biblioteca de coneixements indispensables). — 103 volums publicats.

MANUALS ESCOLARS BARCINO. — 5 volums publicats.

BARCELONA. Portaferrissa, 17

BANC VITALICI D'ESPANYA

COMPANYIA ANONIMA D'ASSEGURANCES

FUNDADA EN 1880

Assegurances sobre la vida i rendes vitalícies

Assegurances de transports marítims, terrestres i de valors

Algunes xifres representatives de la importància d'aquesta companyia :

447.386,759'50 pessetes
importava la cartera d'assegurances vida en 1932;

144.154,225'99 pessetes
constituïen els seus fons de garantia en 1932;

22.379,193'13 pessetes
representen la recaptació de primes durant l'any 1932.

DOMICILI SOCIAL : RAMBLA DE CATALUNYA, 18 - BARCELONA