

ROSSICH, Albert (coord.). Edició a cura d'Albert Rossich, Antoni Serrà Campins i Pep Valsalobre. Amb la col·laboració de David Prats Vidal (2001): *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Teatre català antic»*. Girona, 6 al 9 de juliol 1998. Kassel: Edition Reichenberger; Universitat de Girona (Institut de Llengua i Cultura Catalanes). 512 p.

L'any 1998, i en el marc del II Col·loqui internacional *Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga* dedicat al *Teatre català antic*, la secció Francesc Eximenis de l'Institut de Llengua i Cultura de la Universitat de Girona va voler reunir tot d'especialistes dedicats a l'estudi d'aquesta matèria; el resultat d'aquella trobada és el llibre que ara tenim a les mans. Els organitzadors del Col·loqui van partir d'un desig d'objectivitat i d'innovació interpretativa que els va dur a prescindir de la tradicional divisió entre el teatre de tradició medieval i el de la decadència i van distribuir cinc de les sis ponències segons l'època de producció: una sobre teatre de l'edat mitjana, dues per al segle XVI —religiós i profà—, una per al barroc i una altra per al teatre neoclàssic i d'inspiració il·lustrada, i la sisena la reservaren per als gèneres teatrals de composició oral. Aquestes ponències formen el primer bloc dels dos que configuren aquest recull; l'altre és format per vint-i-dues comunicacions que completen i alhora complementen l'anterior. Els temes que s'hi tracten són diversos; a tall d'exemple: estudi de textos i d'activitats teatrals i parateatrals a partir de fonts literàries i arxivístiques, d'elements escènics, de gèneres, edició d'algunes de les peces estudiades i de documentació, etc.

La primera de les ponències, sobre teatre medieval als Països Catalans, a cura de Josep Romeu i Figueras (p. 3-15), comença recordant que «el caràcter de la dramàtúrgia de l'edat mitjana difereix radicalment del de l'antic teatre clàssic, amb el qual no té cap relació fins que no es produeix, en certa manera, l'adveniment del teatre humanístic de la segona meitat del segle XV, i és diferent del dels teatres nacionals sorgits en el renaixement del segle XVI i d'esponerós desenvolupament durant el XVII». Els orígens de la dramàtúrgia religiosa medieval cal anar a cercar-los en el drama litúrgic o eclesiàstic, i l'activitat escènica d'aquesta fase primitiva és present a Catalunya a través de tres centres actius (Vic, Girona i Mallorca) i amb testimonis que ens han pervingut pertanyents, per exemple, al cicle de la Resurrecció i de Nadal. Recorda els cicles del teatre religiós (veterotestamentari, de Nadal, l'adoració dels pastors, la Passió, l'Assumpció de la Verge, la vida pública de Jesús, hagiogràfic...), els il·lustra amb exemples de textos o notícies concretes per als més importants del territori català i els relaciona amb la processó de Corpus, documentada ja el 1320 a Catalunya; també s'ocupa d'altres aspectes de la dramàtúrgia medieval (la posada en escena, l'escenografia, els actors, el vestuari, l'*atrezzo* i el cant) imprescindibles per donar espectacularitat a la representació i crear el clima d'adhesió al dogma requerit. Respecte al teatre profà, l'estudiós senyala l'abundància de notícies documentals de què disposem, de les quals dóna exemples, i la contrasta amb l'escassetat de textos que se'ns han conservat.

Pel que fa a les comunicacions sobre el mateix període, Gabriel Ensenyat i Pep Vila («Els dos fragments de la Passió mallorquina del segle XIV», p. 121-139) editen els dos fragments mallorquins del misteri —que relacionen, d'acord amb la bibliografia existent, amb el fragment d'Illa—, en descricuen el manuscrit i fan un estudi sobre la llengua, l'estil i la mètrica, i els acaren amb els de la Passió Didot. La descoberta recent a la Garrotxa d'un manuscrit siscentista de la Passió medieval els

du a reobrir la polèmica sobre la procedència de la versió primitiva (catalana o llenguadociana); la llengua de la Passió garrotxina, plenament catalana, pot fer pensar que deriva d'un hipotètic text català, avui perdut, que hauria estat model de la Passió Didot, però també fóra possible pensar que la versió catalana provingui d'una catalanització del text llenguadocià.

A «Les arrels del *Cant de la Sibilla* a la península Ibèrica» Maricarmen Gómez Muntané (p. 151-160) repassa les versions musicades en llatí (s. x-c. 1550) i en vulgar (s. XIII-1585) del text, que relaciona entre elles i situa en el context peninsular, i acompanya el seu estudi amb unes taules molt útils dels testimonis conservats.

Les aportacions de Gabriel Llompart, Antoni I. Alomar i Canyelles i Felip Munar i Munar s'adscriuen al mateix àmbit geogràfic. El primer («Fonts menors i mínimes del teatre medieval mallorquí», p. 141-150) dóna a conèixer i edita un procés breu sobre la festa del Maig a Pollença el 1336 i els comptes d'una representació al voltant d'un sermó de Divendres Sant del mestre Joan Llobet a la Seu de Mallorca el 1460. Igualment, postula la necessitat que historiadors del teatre i de l'art treballin d'acord. D'altra banda, Alomar s'ocupa del teatre en la festa de l'Àngel Custodi a Mallorca durant els segles xv i xvi (p. 161-174): estableix la seva relació amb les festes de la Caritat (ambdues amb una certa relació amb el cicle agrari) l'origen immediat de les representacions dels quals es troba en els entremesos del Corpus, i en repassa la història de la primera processó el 1407 fins al 1627; exhuma dos documents, un de 1442 sobre la prohibició de les representacions del dia de la Caritat, i un altre sobre una proposta de prohibició desconeguda (1482) anterior a la suspensió definitiva de les representacions teatrals de 1565 de la festa de l'Àngel. Finalment, el paper de Munar, «Algunes notes històriques sobre el Davallament i les representacions de Setmana Santa a Mallorca» (p. 219-233), recull notícies des de 1355 fins als nostres dies sobre Pollença, Sóller, Llucmajor, Artà, Palma, Felanitx, Porreres i l'Alguer.

Ramon Miró i Baldrich, per una altra banda, estudia «La temàtica pasqual a les terres de Lleidà fins al segle XVIII» (p. 175-196) a partir d'un treball arxivístic exhaustiu però que ell mateix indica que no és complet, i de fonts de segona mà; clou l'article un apèndix documental.

L'aportació de Francesc Massip, «L'infern en escena: presència diabòlica en el teatre medieval europeu» (p. 197-218) s'ocupa, tal i com indica el títol, de l'infern escènic medieval: el decorat, l'element més destacat del qual és la gran boca de drac amb ganyes dentades que s'obre i es tanca —testimoniada segons sembla ja a principis del segle XIII— i que pot contenir un segon espai a l'interior del qual diables i condemnats es moguin; els mecanismes encaminats a proporcionar els efectes especials: els sorolls, les olors i els efectes visuals; el guarniment extern del dimoni, molt variat i de vegades manllevat del *salvatge*: els pèls —en algun cas substituïts per la disfressa vegetal i arborescent— i les banyes, esquelles i cascavells, forques i garrots, ornaments animalístics i bestials...; de tot plegat aporta Massip exemples documentats a tota Europa que a voltes confronta amb testimonis sobre el teatre japonès.

Clou la part dedicada a l'edat mitjana l'article «Cent trenta anys d'estudis al voltant de la *Festa o Misteri d'Elx*» de Joan Castaño Garcia (p. 235-244); l'autor busca «assenyalar les principals línies d'actuació que s'han seguit al respecte, així com les mancances, les necessitats i inflexions en l'anàlisi de la *Festa* en un intent de fer balanç i apuntar l'estat de la qüestió».

El Renaixement és l'únic període que compta amb dues ponències, una per al teatre religiós, a cura de Joan Mas i Vives (p. 17-33), i una altra per al teatre profà, de Josep Lluís Sirera (p. 35-56). En la seva panoràmica, Mas comença remarcant «l'escassa incidència de les maneres pròpiament renaixentistes en el teatre català del cinc-cents», ben lluny del que passa en altres cultures com la castellana, anglesa o francesa; les raons de l'ancorament en la tradició caldria cercar-les en el corrent de rebuig provocat per la recepció de la influència italiana i no pas en una hipotètica ensorrada cultural al segle XVI. Això, i també una presència escassa del català en el mecenatge o l'activitat ludicofestiva de les corts reials i nobiliàries i la professionalització de les companyies ajudarien, en part, a entendre les característiques i alhora les mancances del teatre català del XVI. Mas també constata que encara no s'han esgotat les fonts de recerca per als estudiosos, i això el du a preguntar-se

què passaria si descobríssim textos menys marcats eclesiàsticament, és a dir, obres de temàtica religiosa més relacionades amb el món seglar, i n'apunta alguns indicis en textos ja coneguts. El teatre religiós del cinccents és plenament representatiu dels usos dramàtics del segle XVI i indica que cal no veure'l com una simple reminiscència de l'espectacle medieval: era un teatre viu, representat sobretot a l'interior —fins i tot després de Trento— i també a l'exterior del temple, que cal entendre que «actua més per acumulació, transformació i adaptació que per exclusió» i que presenta una realitat multiforme on coexisteixen des de textos ancorats als esquemes tradicionals fins a obres de transició al Renaixement humanístic, evidentment amb estadis intermedis, i també peces «excepcionals» en aquest panorama com els *autos* de Timoneda. L'estudi ja consolidat de la importància dels recursos espectaculars ens hauria de permetre aventurar-nos ara ja en altres aspectes també prou significatius d'aquest teatre, com els ideològics: els llaços amb la devoció medieval són evidents, però també ho són els que manté amb el franciscanisme, la *Devotio moderna*, les crisis espirituals del segle o els canvis en la percepció del món que comporta el pas de l'edat mitjana a l'edat moderna.

L'aportació de Sirera s'ha de llegir, no cal dir-ho, paral·lelament a l'anterior. El teatre profà del XVI no presenta una evolució clara sinó que ens trobem amb «una oscil·lació entre diversos corrents de força sense que s'hi produeca un avenç significatiu devers una nova concepció del fet teatral; una oscil·lació que quan acaba per decantar-se ho farà del costat de l'assumpció d'una forma d'entendre el teatre que arribava de terres castellanes. [...] La riquesa de les tradicions autòctones implicades va impedir que aquesta assimilació fóra total i va provocar, a més a més, l'aparició d'un seguit de brots, d'expectatives evolutives, frustrades això sí, però que són la marca més característica del teatre profà del segle XVI». Perviu els espectacles oberts a la *comunitat* —entrades reials, processons...—, que són manipulats propagandísticament a favor de la Monarquia i conviuen, paral·lelament, amb una nova manera d'entendre la festa, els espectacles de caràcter exclusivista de les corts nobiliàries o reials —la Cort dels ducs de Calàbria n'és l'exemple paradigmàtic. Així, la cort esdevindrà el marc idoni per a les representacions profanes amb trets costumistes, com *La visita* de Ferrandis d'Herèdia. Igualment important per al desenvolupament del teatre català fou el teatre escolar, preferentment en llatí, representat a les universitats i col·legis jesuítics, on s'hi deien obres clàssiques i humanístiques amb finalitats sobretot pedagògiques. D'altra banda, al llarg del segle XVI assistim a la professionalització de l'activitat teatral. Per raons pràctiques (de mercat) i també de prestigi lingüístic (declivi del prestigi social del català), finalment s'acabarà imposant en el repertori de les companyies professionals la moda que venia de Madrid, tot i que comptem a les nostres terres amb alguns intents d'emular el teatre que triomfa en espanyol —la *Farsa d'en Cornei*, per exemple.

Pel que fa novament a teatre religiós, a «Les consuetes de Llätzer al manuscrit Llabrés» Pere Santandreu (p. 273-281) s'atura a comentar les consuetes 17 i 18 de l'esmentat volum; del seu estudi en resulta que la segona és escènica i argumentalment més ambiciosa que la primera. Pel que fa a la data de composició de les obres, assenyalava la possibilitat de datar la 18 posteriorment a 1492 per l'aparició d'un «Guido» que podria ben ser el mestre de medicina de l'estudi de Montpeller Guido de Cauliach; d'altra banda, la rima i la música d'ambdues és la característica de les consuetes més arcaiques del ms. Llabrés.

Per un altre costat, Ramon Díaz i Villalonga (p. 283-292) busca «palesar la pervivència des del segle XVI fins al XX de les representacions entorn de santa Àgueda a diferents obres i manuscrits d'acord amb les diferents estètiques fins a la barroca» —la *Consuetat del Misteri de la gloriosa sancta Àgueda* (s. XVI) i la peça barroca *Comèdia de santa Àgueda*, de la qual en descriu els manuscrits, segueixen amb fidelitat la narració de Jaume de Voràgine a la *Llegenda àurea*— i indagar la seva evolució escenogràfica —que s'anà simplificant de manera força rudimentària possiblement com a conseqüència del declivi del teatre hagiogràfic, sobretot al segle XX.

L'interessant estudi de Joan F. Alcina (p. 245-259) ens situa de nou en un àmbit profà i amplia les dades que oferia Sirera sobre el primer teatre renaixentista en llatí i, més concretament, sobre la tragèdia *Galathea* d'Hèrcules Florus, de la qual reclama l'edició anotada. Hi descriu els gèneres del

teatre neollatí (ègloga, sermó representat, diàleg o col·loqui humanístic, comèdia i tragèdia) i subratlla que són els mateixos que paral·lelament o poc temps després trobem en vulgar, raó per la qual podem pensar en una relació de dependència d'aquests respecte els llatins. La *Galathea* d'Hèrcules Florus és la primera tragèdia llatina a les nostres terres, escrita per als joves de Perpinyà i representada per primer cop en aquesta ciutat. Bo i deturant-se en alguns aspectes de l'obra, Alcina reïx a assenyalar i interpretar les seves fonts literàries: hi troba «cites o reminiscències de Catul, de l'Horaci líric, d'Ausoni, d'Apuleu, autors pràcticament desconeguts a la literatura anterior a Catalunya i València, combinats aquí amb una forma absolutament nova com és una tragèdia humanística».

D'altra banda, Josep Solervicens (p. 261-271) s'ocupa de *La vesita* de Joan Ferrandis d'Herèdia i l'anònima *En Corney* i fa veure que, per bé que les diferències entre les dues obres són remarcables —tema, trama, estructura i públic a qui van dirigides—, també hi ha nexes d'unió, un dels quals és l'oposició entre criats i senyors; del seu enfocament resulta que no fóra procedent fer una lectura satírica del primer dels textos ni social o política del segon: ambdós tracten de conflictes personals universals, talment com ocorre en el teatre de Plaute i Terenci.

Enric Querol Coll es centra en l'activitat teatral a Tortosa durant el segle XVI-XVIII a partir de la documentació d'arxiu (p. 293-311) i ens ofereix la nòmina d'«activitats arranjades per tots els estaments i entitats possibles a una ciutat de l'edat moderna: els mestres de l'Estudi de Gramàtica, els Reials Col·legis, o Universitat, el Capítol catedralici, els gremis i confraries, les companyies de còmics ambulants que visitaven la ciutat i els mateixos afeccionats locals».

La ponència d'Albert Rossich, que estudia el teatre barroc del XVII en llengua catalana (p. 57-79), comença reprenent els arguments de Mas i Sirera. Tot i que la penetració del teatre en castellà és un fenomen d'antic, des de principis del XVII la història del teatre culte català de nova creació és la història de l'adopció i entronització de les formes dramàtiques castellanes. El teatre castellà es representarà i es *llegirà* en la intimitat de les cases, com el teatre català, que també podia ser consumit en privat i ser representat, sobretot el de temàtica profana a les ciutats (ens han pervingut, però, més textos de temàtica religiosa). La diferència entre el teatre religiós i el profà a l'edat moderna és més sociològica que temàtica, atès que el segon ha de comercialitzar-se i necessita l'èxit per sobreviure; tot amb tot, una rica tradició teatral on pràcticament tots els gèneres dramàtics hi són representats, és la característica més destacada del teatre del XVII: la *Comèdia de Santa Bàrbara*, de F. V. Garcia, malgrat les seves interpolacions, és possible adscriure-la a la *comedia nueva*; la Passió tradicional es transforma adoptant formes barroques; *La famosa comèdia de la gala està en son punt*, la primera comèdia burlesca d'àmbit català i també hispànic, és conseqüència de la fascinació pel barroc castellà i cal veure-la com la confirmació del triomf d'uns models determinats, no pas com l'esgotament d'aquests; Fontanella inaugura el teatre culte en català amb la voluntat d'equiparar-lo al castellà de més fama i com a conseqüència de la situació política posterior a la Guerra dels Segadors; també té motivacions polítiques *La famosa comèdia del Marqués de los Vélez*, una peça de tema històric, com també ho és la *Comèdia de la general conquesta de Mallorca* de P. A. Bernat; paral·lelament, les peces de teatre breu (lloes, balls, moixigangues, entremesos, actes sacramentals i altres peces dialogades de difícil adscripció genèrica) acaben de conformar el panorama del teatre del barroc català.

Joan Armangué i Herrero amplia el marc geogràfic fins ara tractat amb l'estudi «La cerimònia del «Desclavament» a la catedral de l'Alguer» (p. 347-355). La intensitat de la vida religiosa, les formes preexistents de teatre popular i la influència de la cultura dominant damunt la tradició són els motors de l'evolució del teatre sard siscentista; abans, la conquesta catalana de Sardenya ja havia modificat els usos teatrals, amb la incorporació de les noves formes dramaturgiques exportades. És durant els segles XVI-XVII i no abans que cal anar a buscar la influència de la cultura castellana, i és durant aquest període i coincidint amb l'esperit contrareformista que trobem les primeres dades sobre la cerimònia del Desclavament a Sàsser (1582). Les primeres notícies a l'Alguer daten de 1625 i ens confirmen que des d'aleshores fins ara l'escena no ha variat gaire; el paral·lisme amb el cas mallorquí, on a finals del XVII es prohibeix la representació dialogada del drama sacre, permet

entendre el procés sofert pel Davallament de l'Alguer, que restà «reduït a la seva estructura mínima, argumentalment centrat en els passatges essencials de la *depositio*, mimat i privat dels personatges principals, substituïts per imatges».

Jordi Roca i Rovira exhuma i comenta dos documents de 1666 i 1668 conservats a l'Arxiu Diocesà de Girona sobre la Processó de Verges (p. 365-369).

El paper de Maria Mercè Miró es centra en la producció teatral de Francesc Fontanella (p. 357-364), tota l'obra del qual (poètica, poesia i prosa) seria bastida partint d'una actitud reivindicativa. El seu teatre presenta una gran diversitat de temes i registres: la defensa de la llengua catalana i del seu teatre; el bucolisme; la burla i el grotesc; la protesta reivindicativa patriòtica; i, finalment, el teatre religiós.

A cavall entre el segle XVII i XVIII, i partint de documentació de tipus administratiu, Jaume Lloret i Esquerdo escriu la història d'un dels primers locals estables de teatre al País Valencià, La Casa de les Comèdies d'Alcant (p. 313-345).

Amb «El teatre de l'època de la Il·lustració» de Pep Vila (p. 81-102) es tanca l'esquema diacrònic perseguit pels organitzadors del Col·loqui en la periodització de la història del teatre català. Al segle XVIII és palès l'interès per les poètiques i preceptives teatrals clàssiques, franceses i espanyoles, i l'arrelament i importància del teatre en la societat d'aleshores no ofereix dubtes. Alhora, continua el descrèdit del català com a llengua de cultura —l'abast de la castellanització teatral és profund—, una idea que ve de lluny i que ens hauria de permetre afrontar l'estudi de la literatura castellana conreada a Catalunya com a pròpia. El XVIII català no es pot entendre des d'una perspectiva unitària: hi conviuen, es superposen i es complementen l'estètica barroca, a partir de 1770 l'anomenada literatura de la Il·lustració i, cap a la fi del període, les primeres mostres de sensibilitat romàntica. Els gèneres populars sorgits del drama medieval i marcats per un gust ja barroc conviuen amb l'actitud il·lustrada, que en l'esfera teatral trobem sobretot representada a Menorca i en menor proporció al Rosselló; així, les traduccions, les pastorals rosselloneses o l'obra dramàtica de Ramis s'adscriurien a aquests nous corrents il·lustrats. És en funció de la seva adscripció geogràfica que Vila analitza algunes de les obres més representatives del període. Al Principat es fa notar el centralisme de Madrid també en qüestions teatrals, i no tenim encara prou dades per valorar tot el teatre que s'hi representà: sabem que a Barcelona proliferen els escenaris clandestins i improvisats i comptem amb l'obra *Comèdia nova en dos actes de la resurrecció del canonge Molet* de Josep Maria Mas Casellas. Respecte a Menorca, la situació és tota una altra, perquè les tres dominacions que viurà l'illa (francesa, anglesa i castellana) marcaran la producció intel·lectual dels erudits locals. L'interès per la cultura francesa és demostrat en la constatació que es representaren diverses obres en aquest idioma a l'illa, és en l'ambient de la segona dominació anglesa que Joan Ramis escriu les obres més representatives del neoclassicisme català, i serà amb la incorporació a Espanya que proliferaran les representacions de teatre castellà. En el camp més fressat pels estudis de Vila, el Rosselló, es passa de la influència castellana al desvetllament de la francesa a la segona meitat del segle. Són importants i destacables les traduccions d'obres franceses i comptem amb algun títol de teatre italià traduït. Paral·lelament, es desenvolupen les pastorals o obres de tema bíblic, úniques en tot el panorama teatral del domini lingüístic català.

L'edició i estudi del *Coloqui per la festa de nostra senyora de la Esperanza en lo any 1730...* per Gabriel Sansanno (p. 371-389) ajuda a omplir el buit de notícies sobre teatre valencià del XVIII. Sansanno estableix els límits —fins— entre els col·loquis valencians i els romanços, traça el perfil biogràfic de l'autor, Josep Vicent Ortí Mayor, estudia el manuscrit de l'obra i l'estructura argumental d'aquesta. El *Coloqui* «és un exemple de text que se'ns presenta sota l'aparença de popular, un col·loqui, però que ha estat contrafet a l'espiritual o *contrafactum*, per un autor culte i amb una clara vocació didàctica».

Maria Rosa Serra i Milà s'ocupa de l'obra teatral de Pau Puig (p. 391-398), poeta i predicador de l'orde dels Clergues Regulars Menors que va viure al convent de Sant Sebastià de Barcelona durant la segona meitat del segle XVIII. L'estudiosa li atribueix quatre peces teatrals, una comèdia de sants i tres

entremesos, que es conserven en el ms. 167 de la Biblioteca Interuniversitària de Montpeller, de les quals estudia amb detall la primera, *Lo clarí d'Aquitània i martell de l'heretgia, sant Hilari: Comèdia famosa*. Entre la primera i segona jornada i la segona i tercera, respectivament, es devien representar els dos entremesos catalans; pel que fa a l'entremès castellà, es tracta d'una peça de circumstàncies confegida per ser representada a la casa de la dama a qui anava dedicat en el dia del seu sant.

La importància del teatre menorquí del setcents es fa evident gràcies a les aportacions de Vicent de Melchor, Josefina Salord i Ripoll i Maite Salord i Ripoll, i Antoni-Joan Pons. De Melchor defensa l'anacronisme —en relació amb el que passava a França— d'«Un clàssic menor de la literatura catalana: La *Lucrècia* o *Roma lliure* (1769) de Joan Ramis i Ramis» (p. 399-408), en el sentit que, tot i l'adaptació reeixida de la *Lucrècia* als patrons de la tragèdia neoclàssica, el suïcidi de la protagonista sobre l'escena i el final obert no s'ajusta al decòrum neoclàssic. De Melchor, a més, insisteix que Ramis no va estudiar a Avinyó, on només es va examinar, i que les seves lectures franceses el menorquí les devia fer des de la seva graduació fins a la composició de la *Lucrècia*. També en aquest ambient erudit de l'illa s'ha de situar l'estudi de Josefina Salord i Ripoll i Maite Salord i Ripoll, «Les traduccions teatrals dels il·lustrats menorquins: una recreació de la modernitat» (p. 409-417). Les autores afirmen que l'activitat traductora a l'illa durant els segles XVIII i XIX és un dels senyals caracteritzadors capitals del programa cultural dels il·lustrats menorquins, i ofereixen un repàs complet, des d'una visió diacrònica, de les traduccions i dels traductors més destacats: la primera activitat es situa al voltant de l'ombra de la Societat Maonesa de Cultura, amb Pere Ramis com a traductor ensenya; la segona etapa és representada per la vasta obra de Vicenç Albertí, l'inici de l'activitat traductora del qual coincideix amb la creació d'un teatre provisional a la sala de balls de la Casa de la Misericòrdia; finalment, la dècada dels trenta del segle XIX veu les traduccions dels clàssics llatins i autors contemporanis d'Antoni Febrer i Cardona, que haurien contribuït a aturar la pressió pública castellanitzadora. Amb la mort de Febrer i Cardona, les representacions castellaneres recuperaren l'hegemonia. D'altra banda, a la Menorca del segle XVIII i bona part del XIX el teatre culte de Ramis i les traduccions de Vicenç Albertí conviuen amb un teatre de caire popular o tradicional. Antoni-Joan Pons («El teatre popular menorquí entre els segles XVIII i XIX: l'obertura a la tradició», p. 419-425) n'estudia l'existència a partir del fons teatral d'Es Migjorn Gran (sis volums copiats entre 1836 i 1846 pel sabater Miquel Pons i Pomar de contingut heterodox que recullen vuit peces teatrals llargues i dos entremesos). Abans, però, s'ha deturat a descriure un nou manuscrit de la *Presa de Menorca*, anterior a la còpia de Francesc Mercadal de la qual tenim l'edició moderna d'Enric Cabra i sobre la qual aquest ja havia començat a treballar abans de la seva mort.

Antoni Serrà Campins tanca el bloc de ponències del volum amb un estudi sobre les «Formes dramàtiques de composició oral» (p. 102-120) partint de testimonis dels segles XVIII-XX, per motius que ens fa evidents, però amb la certesa per part de l'autor que els resultats a què arriba poden fer-se extensius a tota l'edat mitjana i moderna. El text creat oralment podia compondre's prèviament a la representació o bé de manera simultània; respecte als primers, ofereix exemples de temàtica religiosa, entremesos i balls parlats, i també altres textos que no havien estat concebuts per a l'escena però que de vegades eren usats com si fossin textos teatrals (nadales, fàstics, balades...); d'altra banda, la temàtica del teatre *all'improvvisato* devia ser preferentment còmica i satírica: assenyalava l'existència d'entremesos amb el diàleg improvisat al País Valencià, el Principat i les Illes, i també de paròdies de textos i rituals religiosos, de procediments legals i d'altres actuacions professionals, així com d'altres formes teatrals específiques (improvisacions del personatge còmic en misteri i balls parlats, la *pastorada*, el testament satíric del Carnestoltes...). Serrà també dedica part del seu estudi a parlar d'un gènere fronterer entre poesia i teatre, el combat de corrandistes, glossadors o enversadors.

Tanca el volum una utilíssima «Bibliografia sobre teatre català antic (segles XIII-XVIII)», a cura d'A. Rossich i P. Vila, en dues parts, una primera que és un repertori bibliogràfic i una segona que recull un índex d'edicions d'autors i obres anònimes en llengua catalana i que remet a la primera.

La voluntat d'aquest recull és oferir una àmplia panoràmica i revisar la història del teatre català antic. I ens n'hem de felicitar, perquè l'objectiu s'ha acomplert i ara tenim més pistes per con-

tinuar amb l'estudi del fet teatral català. És clar que hi trobem a faltar algunes llacunes, però, com diu un dels col·laboradors d'aquest volum, inevitablement tendim a ressaltar alguns aspectes i n'oblidem d'altres.

Eulàlia MIRALLES  
Universitat de Girona (ILCC)