

de las partes de la oración. Muchas de las formulaciones ahí expuestas presentan el mismo carácter que las de Gili Gaya en su *Curso superior de sintaxis española* (1943). En esta parte de su *Gramàtica*, Sanchis Guarner intenta combinar el carácter descriptivo de la gramática catalana de Fabra de 1912 y la orientación preceptiva de la de 1918.

Como apéndice, Sanchis Guarner añade un estudio de toponimia («Els noms dels pobles de llengua valenciana», pp. 297-323) con mapas de la distribución geográfica de las poblaciones que cita.

El volumen que reseñamos contiene además, al final, las enmiendas y adiciones que el autor hizo en el ejemplar preparatorio de la *Gramàtica*.

En los últimos apartados del estudio preliminar de Ferrando (pp. xxii-xxxiii) se analizan las aportaciones que Sanchis Guarner hizo al panorama lingüístico de su época, no sólo con su buena descripción del sistema gramatical del valenciano, sino también con la teorización en algunas importantes cuestiones lingüísticas. Añade Ferrando que la *Gramàtica* está concebida como un manual descriptivo y orientador destinado a los hablantes y escritores valencianos, y que, aunque la regularización y sistematización del uso de la lengua no está inducido en ella por un propósito normativo, inconscientemente sí lo tiene. Al estudio preliminar de Ferrando se suma un interesante apéndice documental con las reseñas y observaciones más importantes que sobre la *Gramàtica* hicieron Joan Fuster, Antoni Badia i Margarit y Josep Giner, apuntando especialmente a los problemas de fijación del modelo literario que Sanchis Guarner proponía para el valenciano.

Este estudio supone, como dice Francesc de Borja Moll en el prólogo a la obra, «la inauguració d'una època nova en la lingüística valenciana», época caracterizada por la «superació del diletantisme», «la implantació de la tècnica, del mètode científic». Además, añade Moll, tras esta *Gramàtica* ya no es posible hablar de los valencianos, catalanes y baleares como pueblos diversos sino como una comunidad lingüística frente al «parlar foraster» del centro de la Península.

La consulta de los textos originales, en este caso los de Pompeu Fabra, padre de la gramática catalana moderna, y el resumen de lingüística aplicada al valenciano que supone el estudio de Manuel Sanchis Guarner, es siempre un factor fundamental para la valoración histórica precisa de la lengua.

JUAN CARLOS DÍAZ PÉREZ

MASSIP, Francesc: *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos, 1992. Biblioteca de Divulgación Temática, núm. 59. 142 pp.

«... Entender el teatro simplemente, o fundamentalmente, como un texto, significa limitar, reducir y mutilar el alcance del arte escénico y, aún más, falsear su esencia, traicionar su especificidad» (p. 10). Sólo con la lectura del pasaje que, a modo de prólogo —«*El ojo de la cerradura*»— abre el volumen que nos ocupa, entendemos cuál es la intención de su autor: olvidarse de la crítica teatral que tiene como exclusivo obje-

to de su estudio el texto dramático. Pero esto no quiere decir que lo deje de lado, ya que como el mismo F. Massip afirma «... aquí se considerará la palabra, el texto como un elemento más —importantísimo, sin duda— entre los otros componentes» (p. 11). Así, no sorprende en absoluto ver cuáles son los asuntos que van a ser tratados en el libro, que irán del texto al espacio escénico, el vestuario, las tramoyas, trucos escénicos, etc.; sin olvidarse del público.

Consciente de que la fuerza del teatro medieval debía residir en las imágenes, bien porque algunos lugares no poseyeran unas condiciones acústicas apropiadas, bien debido a lo conocido de los argumentos, F. Massip no duda en acudir a la iconografía pictórica medieval en busca de testimonios que nos muestren el acto espectacular tal como era recibido por el público de la época. Así, abre su obra con una pintura de Jean Fouquet, conocido pintor y escenógrafo, que reproduce *El Martirio de Santa Apolonia* como si de una representación teatral se tratara (incluyendo la figura del director escénico).

Para resolver el siempre difícil acceso a un tan vasto período de tiempo como es la Edad Media, F. Massip considera un primer momento «*pagan-medieval*» o etapa teatral «*difusa*» (siglos IV-IX), una etapa «*feudomedieval*» con un proceso de «*re-iniciación*» teatral (siglos IX-XII) y una etapa «*burgo-medieval*» con la «*eclosión*» de las prácticas dramáticas (siglos XIII-XVI). Esta evolución a lo largo del tiempo viene presidida por un paulatino abandono de las actividades agrarias en favor de una sociedad más urbana.

Entrando ya en el grueso de la obra, se ocupa F. Massip en primer lugar de los textos y sus contenidos. Distingue entonces «rehuendo la ficticia dicotomía de teatro religioso/teatro profano» entre un «*teatro de diversión*», hecho por los profesionales del entretenimiento y del solaz; un «*teatro de edificación*», hecho por los agentes de la religión, y un «*teatro del rito civil*», preparado en las esferas del poder laico» (p. 17). Dentro de lo que llamamos «*teatro de diversión*» apreciamos dos líneas claramente diferenciadas: por una parte la llevada a cabo por aquellos profesionales que continúan en cierto modo con la tradición clásica. Son los mimos, histriones y juglares, cuya actividad se erige en «verdadero hilo conductor de la teatralidad medieval» (p. 19). Encontramos así figuras como las de Remasset, Comí, Novellet, Pedro Çahat, Mossèn Borra, etc. Pero no podemos olvidar la otra vertiente, ocupada por la más pura tradición festiva popular. Así, la Iglesia Católica «no tiene más remedio que adaptar sutilmente la trama sacra preexistente en un hábil programa de obliteración festiva que ya había sido ampliamente ensayado desde los inicios de la articulación litúrgica cristiana» (p. 24). En este marco de la fiesta tradicional destacan algunos géneros, como los «*sermones bufos*», «*monólogos dramáticos*», «*sottie*», «*farsas*» etc. En un plano muy distinto se sitúa el «*teatro edificante*». La Misa, que desde un principio viene siendo una «representación simbólica y evocación incruenta del sacrificio máximo, del Hombre-Dios, es el eje alrededor del cual irá articulándose una espesa y amplia red ceremonial que no podrá evitar el surgimiento de actos cargados de teatralidad» (p. 31). Así, poco a poco el recitado de las Sagradas Escrituras va revistiéndose de un aparato espectacular (intervención de diferentes voces, músicas, artilugios escenográficos, etc.), que dará pie a dramas litúrgicos como *Visitatio Sepulchri* (c. 970) o *Ludus Paschalis* (s. xv). Dentro de este campo dramático, los dos «géneros» más destacados serán los *misterios*, destinados sobre todo a la celebración de la festividad del Corpus Christi, y las *moralidades* que, por medio de alegorías ilustraban acciones morales. Entre los primeros destacan el británico *Ciclo de Chester* (1325), el valenciano *Misterio de la*

*Asunción y el Misterio de Elche*. Algunas de las moralidades más significativas son *Ordo Virtutum*, *The Castle of Perseverance* (c. 1425) y la tardía *Representació de la Mort mallorquina*.

Si bien el hecho teatral no religioso siempre ha estado teñido de una cierta marginalidad, los poderes políticos medievales, comprendiendo la gran influencia que éste tenía sobre el pueblo, conciben lo que F. Massip llama «*teatro del rito civil*», que «se manifiesta, especialmente, en los grandes y bien codificados cortejos civiles celebrados especialmente con motivo de la llegada de huéspedes ilustres a una ciudad» (p. 43). Los torneos de armas se convirtieron en exhibiciones cortesanas en las que tenían cabida gran cantidad de técnicas escénicas; uno de los más interesantes es el *Paso de Armas*, consistente en la representación del asedio a un castillo.

Después de abordar las particularidades textuales del drama medieval, F. Massip analiza lo referente a los diferentes espacios en los que tenían lugar las representaciones. Así, emprende un viaje que parte del «*marco eclesiástico*» (no sólo como escenario del drama litúrgico, sino también de algunas muestras profanas) para llevarnos al «*marco privado*» (en el cual sólo los grandes potentados podían disfrutar de representaciones teatrales), pasando por el «*marco urbano*» (con la ocupación de plazas y calles, favorecida por la ascensión social de la nueva burguesía urbana).

Pasa entonces el autor a ocuparse de las diferentes «*tipologías de articulación escénica medieval*». Si bien el teatro posterior se caracteriza por el dominio de la llamada *caja italiana*, en la Edad Media hay una gran variedad de tipos de escena. Así, encontraremos «*la escena central*», aquella que no tiene puntos de vista privilegiados. La ideal sería la circular, pero dificultades económicas o de otra índole llevan en ocasiones a adoptar la ortogonal, como variante de la anterior. «*La escena integrada*» es aquella que se articula dentro del espacio sagrado de la iglesia; es una de las más utilizadas, dando pie a disposiciones horizontales o verticales, dependiendo del tipo de representación que se lleve a cabo. También nos encontramos con «*la escena lineal*», que convierte la ciudad entera en espacio teatral. Es la típica de las procesiones (tanto religiosas como laicas). Por último, considera F. Massip «*la escena paratáctica*», que es aquella que concentra la mayor parte de la acción dramática en el crucero de la iglesia, lo que supone «un paso adelante hacia la frontalización escénica» (p. 78).

También tiene cabida en la obra una referencia a las técnicas interpretativas que tan a menudo caen en el olvido de los críticos. «*Escenografía*», «*Tramoya*», «*Vestuario y utillería*», «*Efectos especiales*», «*Trucos escénicos*», «*Música*» y «*La acción*» son tratados con tanto o más interés con que lo fueran los aspectos vistos previamente. «La medieval es una escenografía constructiva (tridimensional y transitable) que es usada en la acción por lo que representa» (p. 81). La más importante creación escenográfica del Medievo es la representación del Averno como espacio opuesto al Paraíso; muy interesantes son también las ruedas celestiales, sobre las que multitud de ángeles giraban mediante mecanismos automáticos en torno a la figura de Dios. En cuanto a las tramoyas, las más importantes eran aquellas destinadas a conseguir que los personajes volaran: «al tratarse de una aptitud que no es inherente al cuerpo humano, el vuelo fue considerado propio de seres sobrenaturales, y, en consecuencia, ejercerlo significaría ponerse en contacto con ellos» (p. 86), arguye F. Massip. Mucho más complicado de lo que en un principio pudiéramos imaginar, dentro de esta maquinaria aérea encontramos cuatro tipologías: la «*cuerda fija*» sujeta al techo y al suelo, por la que los personajes se deslizaban; la «*sirga móvil*», accionada por un cabestrante, que sirve para subir y bajar a los actores; la «*máquina esférica*», que suele representar una nube

que se abre en el descenso dejando ver un personaje en su interior; y la «*plataforma*», que descendía portando varios personajes.

En los rituales primitivos, de acuerdo con F. Massip, el vestuario «adquiría una dimensión propiciatoria y mágica» (p. 99), que en la Edad Media se volvería sagrada. Los dramas litúrgicos trasladan la jerarquización de los ropajes rituales a la escena, esto favorece que el personaje sea fácil y rápidamente reconocido por el espectador. La tipología de Cristo es muy marcada, apareciendo siempre con alba, túnica o cota blanca; en las escenas de la Crucifixión se le vestía con ropas de color carne que simulaban su desnudez. Las representaciones de los diablos adoptan en su forma de vestir «los rasgos más característicos de la fantasía popular» (p. 101), conjugando así jubones de colores estridentes con máscaras terroríficas, patas y crestas de gallo, etc. El teatro medieval era muy rico en efectos especiales de todo tipo, destinados a provocar diversas sensaciones en el público, bien fueran visuales, auditivas u odoríferas. Tanto unos como otros iban destinados a realzar un determinado momento de la representación, ya fuera una parte del texto o una aparición. Los efectos sonoros (aparte de la música en sí misma) se producían con instrumentos de percusión, armas de fuego, cohetes... En cuanto a los efectos visuales, destaca el empleo del fuego y el humo, vinculados al Infierno; el uso de velas, lluvias de flores, de estopas encendidas, etc. era muy común también en las representaciones medievales. En cuanto a los efectos odoríferos, iban destinados a enfatizar la percepción del bien y del mal, mediante olores agradables (hierbas aromáticas, incienso) y repulsivos (azufre quemado), respectivamente. Había también una serie de trucos escénicos que se empleaban para resolver situaciones difíciles, como súbitas apariciones o desapariciones, milagros... Fueron muy usadas las trampillas practicables en los entarimados, las cortinas que cubrían parte de la escena hasta el momento apropiado. «La muerte escénica, cuya representación la tragedia clásica siempre rechazó, en el drama medieval se hace imprescindible, dado que el espectador y la mentalidad de la época exigen esta veracidad visual» (p. 109), lo cual sólo podía solucionarse sustituyendo al actor por un muñeco, aunque también hay documentados casos de ejecuciones reales, empleando para ello a reos condenados a muerte. Para las torturas se empleaban herramientas trucadas y tintes rojos que simularan la sangre derramada por los mártires.

La mayor parte de las representaciones dramáticas era cantada, nos recuerda F. Massip, aunque también incluía pasajes recitados, lo cual hacía que la música cobrara una gran relevancia: «no podemos concebir el teatro medieval, especialmente el religioso, sin el elemento melódico, particularmente importante en un mundo como el del Medievo donde todavía la ruptura del silencio resultaba un hecho extraordinario, sobre todo si esta transgresión era puramente musical, cosa que hacía convocar de inmediato la atención de la gente» (p. 116).

En el teatro medieval, afirma el autor, la figura del director correspondía más bien a un «organizador o superintendente general, que coordinaba los distintos aspectos de la representación, debidamente ayudado por especialistas en los menesteres que lo precisaban (tramoya, escenografía, vestuario, canto, etc.)» (p. 117). Permanecía en escena con una batuta en la mano y el libreto en la otra dirigiendo las actuaciones y haciendo, a la vez, de apuntador y presentador. Los actores medievales profesionales (juglares, mimos, histriones, etc.) son doblemente censurados debido a lo impúdico de sus actitudes y al hecho de que su labor no sea productiva; por todo ello es condenado a la corporeidad, a la gestualidad. «Frente al gesto en movimiento del histrión, la inmovilidad (signo de eternidad), el hieratismo, el gesto suspendido y

solemne son atributos de la sacralidad, de la divinidad o del poder soberano» (p. 118). Poco a poco se asistirá a una valorización del gesto que, en su evolución, pasará de ser un mero elemento de apoyo de lo que se está diciendo a tomar una importancia por sí mismo como medio de expresión, incluso aislado.

Trata F. Massip en último lugar del elemento más importante que ha de estar presente en toda representación teatral: el público. El móvil por el cual se pone en marcha la gran maquinaria dramática. Durante el espectáculo medieval no había una ruptura física entre actores y espectadores. Debido a lo envolvente del marco de la fiesta medieval, el espectador es libre de hacer su recorrido particular por ese espacio teatralizado en el que se ve involucrado.

Es esta obra de F. Massip un texto divulgativo que no pretende ahondar en los temas tratados, como ya hiciera en monografías previas (*Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Barcelona, 1984. *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alacant-Elx. 1991) o en otras en preparación (como un detenido estudio acerca del público medieval). Es, en definitiva, una obra de agradable lectura que invita al receptor a una mayor profundización en el tema, para ello resulta de gran utilidad la «*Bibliografía Esencial*» que proporciona y, de un modo muy especial, una serie de textos de muy variadas procedencias y autorías (Joanot Martorell, Arianne Mnouchkine, Francisco de las Cuebas, Gerónimo de Blancas, Geoffroi de Vinsauf, etc.) —a modo de breves apéndices— diseminados a lo largo del texto. Con todo ello, F. Massip deja entornada la puerta del teatro medieval para todo aquél que desee cruzarla.

OSCAR J. GUIMAREY

RAFANELL, August: *El nom de la llengua. El concepte de llemosí en la història del català*, «Biblioteca Universitària» (Història de la Llengua 1), ed. Eumo, Barcelona, 1991, 171 págs.

Interesa en primer lugar dar conocimiento de esta nueva colección, que responde a una iniciativa conjunta del Estudio General de Gerona y de los Estudios Universitarios de Vic. Se divide en tres series (Historia; Historia de la Lengua; Pensamiento Contemporáneo), y actualmente cuenta con otro volumen de Pierre Vilar, *L'història-dor y les guerres*.

Este libro cubre un aspecto, de información dispersa hasta el presente, que presenta gran interés para el estudio histórico de la lengua catalana: el lemosinismo. Es decir, la asignación al catalán de un origen occitano o de las cualidades propias del occitano. La importancia de esta perspectiva, como se muestra aquí, no se limita a la vertiente quizás hoy más conocida, el debate decimonónico y sus reminiscencias posteriores, sino que ha sido muy relevante y sintomática a lo largo del tiempo.

En un breve estudio preliminar, con fina y escueta agudeza, se va perfilando el significado de las distintas aportaciones textuales. A continuación, sigue la exposición de los textos, agrupados en apartados que responden a divisiones conceptuales. Esta antología, al reunir los principales testimonios sensibles al tema del lemosinismo, es a su vez un precioso exponente de cómo se ha percibido la lengua en su deve-